

## **Melancolia in progress: uma leitura de *Os famosos e os duendes da morte***

Rejane C. Rocha.<sup>1</sup>

“A gente é uma geração que tá (sic) criando máquinas afetivas”

### **A história do texto**

Em 2010, Ismael Caneppele, um jovem escritor que tinha na bagagem um romance publicado por uma editora independente, publica pela Editora Iluminuras *Os famosos e os duendes da morte*, romance de título homônimo ao do filme dirigido por Esmir Filho e lançado no circuito comercial no mesmo ano<sup>2</sup>. Na capa, a reprodução de uma cena do filme – no qual o próprio Caneppele atua – à primeira vista remete ao estratagema editorial de evocar, para o pretendido leitor, sucessos cinematográficos adaptados – baseados, inspirados – de obras literárias, a fim de que ele, o leitor, percorra o caminho inverso e, enfim, chegue ao texto, à obra original/originária. Essa primeira leitura foi logo desfeita pelo escritor e pelo diretor que, em entrevistas<sup>3</sup>, têm contado a história do livro e do filme de outra maneira, o que revela um percurso menos comum no que tange às relações entre texto literário e cinema.

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos.

<sup>2</sup> O filme foi exibido pela primeira vez no Festival do Rio, em 2009, tendo vencido essa edição.

<sup>3</sup> Entrevista com Esmir Filho publicada no site da Academia Brasileira de Cinema Disponível em: [http://www.academiabrasileiradecinema.com.br/site/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1180&Itemid=549&limit=1&limitstart=2](http://www.academiabrasileiradecinema.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=1180&Itemid=549&limit=1&limitstart=2); Entrevista com Ismael Caneppele concedida à RUA: *Revista Universitária do Audiovisual*. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=17394>

Não se trata de adaptação. A obra de Caneppele, ainda inacabada, chegou às mãos do diretor Esmir Filho que, interessado pelo argumento, propôs que escrevessem, juntos, o roteiro do longa-metragem. Enquanto isso, Caneppele finalizava o seu romance e custeava a sua publicação, para que pudesse ser lançado juntamente com o filme no circuito dos festivais de cinema.

Caneppele, em entrevistas, tem insistido que tal percurso de elaboração romance-filme-romance constitui um *movimento* caracterizado, sobretudo, pelas estratégias de criação colaborativa. Embora assuma a autoria do texto do romance, insiste em afirmar que muitas soluções narrativas – relativas ao enredo, à construção dos personagens e do espaço – originaram-se do desenvolvimento do trabalho cinematográfico. Ao afirmar isso, faz a seguinte colocação, que deve servir de mote para o que eu gostaria de discutir neste artigo: “Se quiser que toda minha força esteja unicamente no filme, vai ser muito mais difícil disso acontecer. Tá (sic) no livro, tá no filme, tá na internet, tá nas músicas, nas fotos da Tuãni. Tudo isso é diálogo, faz parte” (Caneppele, 2013). Para além do trabalho colaborativo na gênese da produção da obra-movimento, o autor intui que ela deve ser recebida, apreendida (lida, assistida) em um contexto de conjunção de diferentes meios/suportes, a fim de que a sua potência de significados se concretize.

A percepção de Caneppele está inserida em um contexto de discussão recente a respeito de como a ubiquidade e a crescente variedade de meios de comunicação têm interferido nas formas humanas de percepção e causado alterações – como não poderia deixar de ser – na nossa capacidade de fruição estética. A discussão parte, obviamente, de um conceito de meio de comunicação que extrapola o sentido de tecnologia comunicacional ou sistema de distribuição de informação para inserir na definição os protocolos de recepção e produção da informação associados a uma determinada tecnologia. Nesse sentido, meios de comunicação são, também, “sistemas culturais” (Jenkins, 2009, p. 41).

### Considerações (im)pertinentes

À ubiqüidade e variedade dos meios de comunicação, marcas da nossa realidade cultural contemporânea, agrega-se um elemento que estudiosos da cultura têm chamado de “convergência midiática” que, ainda que de maneira simplificadora, pode ser compreendida como a convivência e a imbricação das diferentes mídias, seus produtos, suas linguagens e seus protocolos de recepção e produção. Jenkins (2009, p. 41), preocupado em compreender o impacto da convergência midiática na indústria de cultura, afirma que ela “altera a lógica pela qual a indústria midiática opera e pela qual os consumidores processam a notícia e o entretenimento”. Isso porque, diante de tal realidade tecnológica, exige-se dos produtores de cultura a elaboração de artefatos que possam migrar de uma mídia a outra não para desdobrar os significados em diferentes meios e suportes, mas para construir novos significados a cada meio e suporte utilizado.

Se a reflexão de Jenkins (2009), atada primordialmente às preocupações da indústria cultural e preocupada em oferecer um *modus operandi* para que ela possa lucrar mais, em diferentes plataformas comunicacionais, incomoda pelo pragmatismo, é em Nestor García-Canclini (2008) que se encontram outras ideias para compreender o fenômeno. O estudioso discute a convergência midiática de forma equilibrada: embora se distancie do tom laudatório que contamina os argumentos de H. Jenkins (2009), não lamenta a perda de uma pretensa pureza cultural que pretendia separar em campos distintos e incomunicáveis a “cultura de proposta” e a “cultura de entretenimento”<sup>4</sup>. Sua argumentação é instigante quando afirma que a convergência midiática – e tudo o que ela engendra: mercantilização da produção cultural e massificação da arte e da literatura

---

<sup>4</sup> Umberto Eco emprega os termos no livro *Apocalípticos e integrados* (2004). Uso as aspas para marcar a citação, mas também para evidenciar as reservas com que esses termos são, aqui, utilizados.

com apoio de vários suportes – é incontornável por motivos que vão da reestruturação dos mercados, passando pela fusão das empresas ligadas ao universo da cultura e do entretenimento, até – e esse é o ponto fundamental – “a formação de hábitos culturais diferentes em leitores que, por sua vez, são espectadores e internautas” (Canclini, 2008, p. 22).

Se “os saberes e o imaginário contemporâneos não se organizam, faz pelo menos meio século, em torno do eixo letrado, nem o livro é o único foco ordenado do conhecimento” (Canclini, 2008, p. 33); se a indústria cultural<sup>5</sup> recorre às narrativas transmídias<sup>6</sup> para, a um só tempo, atender e mobilizar a percepção distraída<sup>7</sup> dos consumidores de cultura, como compreender – descrever, criticar – o que chamamos de literatura nesse novo contexto? Se uma nova sensibilidade estética advém desse novo quadro cultural, marcado pela convergência midiática, como entendê-la?

As reflexões de Walter Moser e Jean Kucinkas (2007, p. 20) dão a medida da dificuldade em ensaiar respostas a essas questões, uma vez que o próprio discurso estético parece não as ter:

---

<sup>5</sup> Gostaria de apontar certo mal-estar na utilização do termo. Isso porque, embora o termo *adorniano* tenha encontrado, na contemporaneidade, repercussões e significados ainda mais amplos do que aqueles originariamente previstos pelo pensador, tornando-se, ainda hoje, pertinente, é inegável que o contexto de produção e consumo de cultura, na atualidade, é muito diferente. Novamente, é Canclini (2009, p. 37) que traduz o mal-estar: “Foi-se debilitando a oposição em que se apoiava, faz um século, a crítica artística: a oposição entre intelectuais e homens de negócios e de produção, entre artistas e burgueses”.

<sup>6</sup>No glossário apenso ao seu livro, Jenkins (2009, p. 384) define o termo: “histórias que se desenrolam em múltiplas plataformas de mídia, cada uma delas contribuindo de forma distinta para nossa compreensão do universo; uma abordagem mais integrada do desenvolvimento de uma franquia do que os modelos baseados em textos originais e produtos acessórios”.

<sup>7</sup> Remeto a Walter Benjamin (2010), que emprega os termos “recolhimento” e “distração” como duas atitudes opostas frente à obra de arte. Sublinhe-se que, no referido texto, o autor não parece valorar uma em detrimento da outra, mas sim chamar a atenção para o fato de que expressões artísticas diferentes podem exigir posturas diferentes para a sua fruição/contemplação/compreensão. Assim, o cinema e a arquitetura – por causa de características próprias de suas linguagens artísticas – são exemplos de expressões artísticas melhor percebidas, de acordo com o filósofo, a partir da distração.

A obra de arte, assim como a experiência que ela proporciona, era o objeto privilegiado da estética; em troca, a estética contribuía para dar à obra de arte suas letras de câmbio teóricas, até mesmo filosóficas. [Atualmente], se se olha do lado da arte (objetos e experiências), observa-se uma incerteza categorial, pelo fato de que se torna cada vez mais difícil traçar os contornos do campo que ela presumidamente ocupa.

Enfrentando a dificuldade, os autores propõem uma revisão do conceito de “estética”, chamando a atenção para o fato de que a apreciação de uma obra de arte não é puramente formal e que há, nessa apreciação, muito de uma percepção sensorial que, se a crítica de arte da alta modernidade relegou a segundo plano, pode ser de grande valia para a compreensão da arte que se constrói em um contexto de convergência das mídias, de “percepção distraída”, de “incerteza categorial” (Moser; Kucinskas, 2007, p. 27-29). A proposição dos autores é a de repensar a categoria “obra de arte” a partir de uma retomada da conceituação estética, levando em consideração as especificidades de um contexto de produção artístico que é cada vez menos ligado à tríade “novidade – originalidade – autenticidade” e cada vez mais ligado à tríade “cópia – reciclagem – seriação” (Moser; Kucinskas, 2007, p. 34).

Se a “reciclagem cultural” – termo que figura no artigo citado aqui – pode, em um primeiro nível, estar relacionada com as ideias de cópia, pastiche, reaproveitamento, colagem... os autores também a relacionam, embora o façam ainda de maneira muito embrionária, ao que Bolter (1999) designa como “*remediation*”. Nesse sentido, defendem “que é preciso pensar a reciclagem menos como uma recuperação de materiais e mais como uma estratégia para transpor funções e modos de funcionamento já existentes, para novos fundamentos tecnológicos e materiais” (Moser; Kucinskas, 2007, p. 39). O

alcance e a polêmica dessas considerações têm refletido no campo do comparativismo literário e no dos estudos de intermedialidade, levando à problematização e à reorganização das fronteiras entre eles<sup>8</sup>.

A pertinência das considerações tecidas até aqui pode ser evidenciada ao retomarmos alguns dos aspectos do romance *Os famosos e os duendes da morte*, que se esboçaram no primeiro item deste artigo:

i) o romance, o filme, a trilha sonora e os vídeos do youtube foram, na gênese do projeto, pensados em conjunto e construídos em diferentes linguagens artísticas e realizados em diferentes plataformas de mídia. Embora cada um desses elementos possa ser fruído separadamente, o que gostaríamos de apontar na nossa análise é que há uma íntima articulação entre eles e a sua apreensão conjunta aprofunda alguns dos significados latentes em cada um dos elementos que compõem o projeto;

ii) da primeira constatação advém outra, que pode parecer óbvia, mas que merece ser sublinhada. Não há, entre esses elementos, qualquer relação hierárquica: o filme não surge como adaptação do livro; os vídeos do youtube não são ilustrações animadas do livro etc. Advém, desse fato, questões importantes e muito atuais – que, neste artigo, contudo, não serão aprofundadas em termos teóricos – a respeito do deslocamento da palavra escrita na cultura contemporânea para um lugar que, se não é de todo marginal, não mais pode ser visto como central (Canclini, 2008); a respeito da problematização da noção de *valor* artístico que, em muitos casos e durante muito tempo esteve vinculado ao maior ou menor prestígio do espaço de inscrição e circulação das obras – muito mais do que os estudiosos, fruidores e artistas gostariam de admitir.

---

<sup>8</sup> Ver, a esse respeito: Clüver (2006) e Moser (2006).

iii) o movimento (para usar o termo dos próprios artistas) romance-filme-vídeos-trilha sonora só se tornou possível graças a um procedimento de criação colaborativo que foi, a um só tempo, possibilitado e exigido pelo atual estágio de desenvolvimento da tecnologia midiática. Estar à altura das estratégias de choque que, segundo Walter Benjamin (2010), desde o alvorecer da modernidade estimulam a percepção distraída, requer diferentes *expertises* e diferentes perfis criativos. Certamente, categorias e conceitos que a alta modernidade artística desenvolveu para compreender a cultura e seus produtos, como as idéias de obra, de autor, de autoria e de originalidade, entre outras, entram em colapso diante desses trabalhos colaborativos e a questão que se coloca é: como pensá-los criticamente como herdeiros dessa tradição – que é o que se exige de um pensamento crítico ancorado na História da cultura e da sociedade – sem desvalorizá-los aprioristicamente pelo fato de a ela não se vincularem?

As considerações acima não pretendem afirmar que esses procedimentos de criação e os novos protocolos de recepção que eles engendram (exigem e a eles respondem) são novidade no panorama cultural. O que se pretende, outrossim, é sublinhar que a convergência midiática deste momento que estamos vivendo alcançou um outro patamar desde a popularização do computador:

toda a produção midiática moderna converge para o computador, que, funcionando como um metameio, a armazena e a distribui. Traduzidos em dados numéricos, filmes, fotografias, textos e músicas inserem-se numa rede não-hierárquica de circulação [...] O computador é, então, algo mais que um simples atravessador, ou operador de passagens, é o ponto de partida para a constituição de uma cultura eletrônica com características próprias, que redefine

as relações entre os diversos campos da produção cultural.  
(Follain, 2010, p. 32)

### **Entrar no texto – e sair dele**

O romance *Os famosos e os duendes da morte* é uma das obras que constitui um projeto construído por meio de uma estratégia multimídia, de significados convergentes. Essa tentativa de caracterização considera a longa e detalhada discussão de Pierre Lévy (1999, p. 63-66) acerca do termo multimídia no contexto da cibercultura. Para ele, multimídia deve ser empregado para caracterizar obras que sejam inscritas em diferentes mídias: “[o termo] é corretamente empregado quando, por exemplo, o lançamento de um filme dá lugar, simultaneamente, ao lançamento de um videogame, exibição de uma série de televisão...”. Ocorre, contudo, que o aspecto mais interessante de um projeto como o do *Famosos e os duendes da morte* – e o que efetivamente gostaríamos de discutir neste artigo – não está contemplado no termo, que é o fato de que tal estratégia multimídia mobiliza no leitor/espectador/ouvinte *modalidades perceptivas* distintas: visão (livro, filme, vídeos), audição (filme, vídeos), tato (livro).

Analisar essa obra exige do analista (e do fruidor em geral) atitudes capazes de perceber a complexidade e a integridade do elemento “romance”, ao mesmo tempo em que não descurem da relação inextricável que os diversos elementos do projeto mantêm entre si. A análise, neste artigo, de todos os elementos – romance, filme, vídeos e trilha sonora – é impossibilitada não só pelos limites físicos impostos pelo formato artigo como também – e sobretudo – pelos limites impostos pela competência da analista. Assim, propõe-se uma análise que parta do texto literário, do romance, e que não ignore que as próprias características internas desse texto exigem que se traga para esta análise o que os outros elementos que constituem a obra agregam a ela em termos de



significado. Espero deixar claro, com isso, que não reclamo para o literário qualquer proeminência nesse projeto e que, portanto, creio, a análise poderia tomar como ponto de partida qualquer um dos outros elementos que dele fazem parte.

- entrar

O romance *Os famosos e os duendes da morte* constrói-se em torno de um enredo bastante linear. O protagonista, também narrador, adolescente e morador de uma pequena cidade, recém órfão de pai e com uma relação “normal” com a mãe, sente-se deslocado, como se vivesse uma vida que não lhe pertence enquanto outros, longe dali, viveriam a sua vida. Se esse sentimento é comum na adolescência, no caso do personagem ele se aprofunda e se torna dramático. Ao se relacionar pela internet com pessoas que não pertencem àquele espaço e que parecem viver uma vida que ele deseja, mas que lhe é negada, o personagem sente-se impotente diante de circunstâncias subjetivas (a morte do pai e a carência da mãe) e objetivas (o fato de não ter dinheiro, nem como se sustentar) que o confinam em um ambiente do qual é impossível escapar porque geograficamente isolado e moral e culturalmente provinciano.

Em nenhum momento o narrador nomeia a cidade em que vive, sequer traça qualquer consideração a respeito de onde ela está localizada; a cidade parece estar suspensa em um espaço geograficamente indeterminado: o acesso a ela e o acesso a qualquer outro lugar, a partir dela, é percebido – e construído –, pelo narrador, como difícil, quiçá impossível:

Olhando para as ruas, sabia que meus passos estavam condenados a percorrer sempre as mesmas distâncias. Meus olhos estariam presos nos mesmos destinos enquanto continuassem naquela cidade. Nada aconteceria. Nada acontecerá. As plantações em volta

definiam os meus limites. [...] Do alto dos trilhos os trens nunca mais passariam por nós. (Caneppele, 2010, p. 20-21)

A sensação de claustrofobia, construída a expensas de uma descrição espacial que renega qualquer ancoragem geográfica, se alia à imagem de uma ponte – desativada, sublinhe-se – que não oferece saída nem acesso, a não ser por meio da morte: “Seria preciso fechar os olhos na hora de atravessar a ponte de ferro para não enxergar todas as partidas que sempre fizeram parte daquela antiga estrutura de metal, madeira e ar. Todos os gritos que ela sufoca quando a queda atinge o rio” (Caneppele, 2010, p. 36).

A rotina modorrenta da pequena cidade, onde “todos dormiam a mesma hora para acordar o mesmo dia” (Caneppele, 2010, p. 9) é interrompida pelas notícias dos suicídios que frequentemente aconteciam nessa antiga ponte de ferro. Entre os suicidas, está a personagem feminina, não nomeada, irmã de Diego, amigo do narrador e o seu namorado, Julian, que teria sobrevivido à queda e que retornara, no momento em que o protagonista decide abandonar a cidade. Esses dois personagens são figuras latentes no romance: pouco se narra e se descreve a respeito de ambos, no presente da narrativa ela já está morta, enquanto ele, ao ter sobrevivido, estava em algum lugar, fora da cidade. No entanto, a sua presença é constante e algo sobre eles – normalmente questionamentos acerca do motivo de terem optado pelo suicídio, ou ainda, a sensação que teriam experimentado no momento do salto – sempre aparece quando o narrador cogita abandonar a cidade, motivado pelas conversas que mantém com os “do longe”, por meio da internet.

Os significados do romance se constroem, então, em torno da oposição estar na cidade *versus* não estar na cidade (e sua correlata: partir *versus* ficar) e é nesse contexto que o casal de suicidas adquire relevo. Ambos, ao optarem pela partida (mesmo que por meio da morte), exercem fascínio sobre o narrador que, pela internet, tem acesso a textos

escritos pela personagem feminina. Por meio desses textos – a que o leitor não tem acesso – e a vídeos gravados pelo casal e postados em um canal do youtube, o narrador parece tentar compreender o gesto suicida, sopesar a melancolia que os atingia, compará-la a sua própria melancolia. Nasce, daí, uma identificação: “Cair nunca mais me traria de volta. Partir era. Tu e ele, eu começava a entender, haviam sido feitos para a mesma estrada, não para o mesmo fim. Ou, quem sabe, nós três seguíssimos o mesmo rumo usando caminhos diferentes.” (Caneppele, 2010, p. 32).

O mesmo rumo para os três personagens: partir da cidade; caminhos diferentes, já que a garota morre e Julian sobrevive. Ao personagem-narrador, no presente da narrativa, resta a suspensão, resultado do seu estado de não-pertencimento: vive na cidade, mas não quer estar lá; vive na cidade, mas anseia por uma vida de verdade, longe dali, a qual experimenta a conta-gotas, toda noite, quando navega pela internet, conversa com os “do longe” e investiga o legado deixado, em forma de vídeos e textos, pela garota. Esse estado de suspensão encontra materialização na ponte de ferro, já que a construção “de metal, madeira e ar” configura-se como o indecível entre o partir (para outra cidade, para a morte) e o ficar, entre a solidez e a previsibilidade de uma vida na qual ele ficaria “gordo e velho, vendendo material de construção da loja [...] da mãe” (Caneppele, 2010, p. 21) e o salto para o desconhecido.

Deve-se sublinhar que o desfecho do romance narra, ainda e mais uma vez, o indecível. Se o protagonista não está mais na cidade, ele ainda não chegou a lugar nenhum. É, agora, a estrada a materialização do indecível, do que não se realizou, e os tempos verbais empregados na passagem que abaixo transcrevemos – um fluxo de consciência que se destaca em um romance elaborado em frases muito curtas, às vezes inacabadas – evidenciam isso:

Ele era cada vez menor ele era cada vez mais para longe de mim  
ele era dentro dele todas as paisagens que eu nunca mais teria para  
enxergar o que eu nunca pude conhecer o seu nome sobre o meu  
sem que o meu fizesse parte dele os seus passos rápidos demais  
para as dores acumuladas rápido demais para a velocidade dos  
meus pulmões todo o ar que eu não saberia suportar todas as  
pedras pontiagudas à espera dos meus joelhos sangrando minhas  
mãos a pele quando é fina demais a lua crescendo no horizonte  
antes de desaparecer por detrás das montanhas de prata de gelo de  
vento. (Caneppele, 2010, p. 91)

O fluxo de consciência, que se espraia sem a contenção das vírgulas e pontos, parece adequado para expressar um momento da vida da personagem em que ele se liberta dos domínios da cidade, da família, dos padrões morais que o coagiam; ao mesmo tempo, a presença de verbos no futuro do pretérito e de verbos no imperfeito, reduplicam um significado que está presente na simbologia da estrada que, segundo Bakhtin<sup>9</sup> (1990, p. 350): “é o ponto de enlace e o lugar onde se realizam os acontecimentos. Parece que o tempo se derrama no espaço e flui por ele”. Na estrada, se está a meio do caminho entre dois lugares; entre dois tempos, também.

O que o romance narra é o ainda não de uma existência em muitos sentidos incompleta: obviamente, em primeiro lugar, pela pouca idade que, percebe-se, o personagem tem; mas, mais importante do que isso, incompleta porque vivida sob o signo da interdição. Os limites físicos da cidade são, também, os limites dos sonhos

---

<sup>9</sup> Bakhtin (1990, p. 211) propõe o termo cronotopo: “No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui, tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história”.

daqueles que lá vivem e, para o garoto, tais limites significam a interdição das possibilidades abertas graças a sua pouca idade.

Se o único fluxo de consciência – ainda mais destacado em sua singularidade por se tratar de um romance com alta densidade subjetiva – marca o momento em que o personagem, enfim, se liberta da interdição imposta por essa cidade, as frases curtas, estranguladas, é o que materializa, linguisticamente, a incompletude e as impossibilidades: “Havia uma noite inteira para conseguir ser o que eu não.” (p. 7); “Partir, eles dizem, é apenas uma questão de.”(p. 15); “Eu já sabia de tudo que aconteceria. Eu já sabia que nada.” (p. 17); “As tardes de sol antes do verão terminar. A vida antes de. Antes de ir embora para. Antes que Julian voltasse à superfície sem entender porque não.” (p. 33). Os significantes latentes, que ampliam as possibilidades de significados, são um mecanismo para anunciar, pela falta, o que ainda não aconteceu, o que se reserva ao personagem, caso ele escape das interdições impostas pela vida na cidade.

- sair

No item anterior, o nosso movimento foi o de entrar no romance, a fim de compreender de que forma os elementos estruturais e linguísticos da narrativa se organizam para expressar uma existência eivada pela melancolia que advém do fato de se sentir vivendo uma vida incompleta, interdita por limites físicos e subjetivos.

Ocorre, no entanto, que este romance prevê, em suas estratégias narrativas, o caminho inverso, a saída. Se isso se dá em termos de enredo – todo ele narra um processo, o de sair da cidade – se dá, também, em outro nível, o que devemos ora analisar.

Antes do que se pode imaginar como a partida definitiva do personagem, a sua saída da cidade e o abandono do modo de viver que lhe era opressor, o garoto escapa da

sua realidade cotidiana refugiando-se em seus próprios pensamentos e navegando na internet, onde, como já se mencionou, ele se relaciona com amigos “de longe”, lê textos publicados em blog pela garota, agora morta, e perscruta os vídeos postados no youtube pelo casal suicida. O romance transcreve algumas das conversas que o personagem, sob o codinome de Mr. Tambourine Man, mantém com E. F, um desses “amigos virtuais”; narra um episódio em que o personagem teria lido um dos textos de autoria da garota, em sala de aula, mas os vídeos não são narrativizados, nem o romance opta por descrever as imagens, em um processo efrástico, mas sim, remete o leitor para fora do texto, para outra mídia, para o youtube.

As direções dos vídeos estão inseridas em um momento do enredo em que o protagonista, ao receber um convite de seu amigo virtual E. F para assistir a um show de Bob Dylan, decide partir da cidade. Embora fique mais ou menos explícito que o narrador protagonista visitava aquelas páginas com frequência, o fato de sua direção estar inserida nesse momento específico do romance parece apontar para o fato de que se exige do leitor – espera-se que o leitor os assista em seu contexto preciso, ou seja, que feche o livro na altura das páginas 53 e 62 e vá para frente de uma tela de computador – um movimento correlato àquele que o personagem começa a fazer: um movimento que é o de saída.

O personagem inicia um processo de saída da cidade – que, como vimos, carrega uma série de significados. E o leitor? O que significa, para o leitor, sair das páginas do livro para consultar uma outra mídia? De que forma esse procedimento – que parece alterar os protocolos de leitura ficcional a que estamos acostumados – relaciona-se com a construção dos significados ficcionais no romance? Chartier (1998, p. 70) sublinha que, embora o conceito de “obra”, que se consolidou desde o século XVIII, transcenda as diferentes materialidades que permitem a inscrição, circulação e leitura do literário, “todo leitor, diante de uma obra a recebe em um momento, uma circunstância, uma

forma específica e, mesmo quando não tem consciência disso, o investimento afetivo ou intelectual que ele nela deposita está ligado a este objeto e a esta circunstância”.

Ismael Caneppele (20013) intui, a esse respeito, um risco:

Se tu pegar meu livro, vai ter um link pro youtube, então se tú quiser entender o universo do livro, você vai ser obrigado a correr pro computador. Se você quiser realmente mergulhar no universo do protagonista, eu como autor exijo que tú feche o livro e corra pro computador e veja um vídeo, mas isso é um grande risco, pois trabalhar com transmídia, você trabalha com descontrole, porque tudo é muito sedutor na internet. Como é que você vai escrever um livro e de repente você coloca um link de youtube? O link de youtube é um prato cheio pra pessoa largar teu livro, porque ela ta lendo seu livro, daí você estimula ela ir pro computador e lá, ela tem uma tonelada de links que vão seduzi-la para outro universo, então você já trabalha com a possibilidade da pessoa se desvencilhar de ti. Manda um leitor pro computador faz com que ele entre no seu e-mail, no seu facebook, que ele se afaste de sua obra.

Em outros termos e contexto, Reinaldo Laddaga (2002, p. 25), discutindo as novas realidades de produção, circulação e fruição do literário em tempos de cultura digital, afirma que:

“a literatura agora aparece na mesma tela que se usa tanto para uma mais íntima mensagem como para o trabalho mais alienante”

(Wittig, *Observation, from here*). Portanto, 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”. Não há lugar senão para a diferenciação em zonas, com transições incertas entre si.

A constatação do crítico, embora especificamente relacionada com o hipertexto, a literatura que alcança o leitor não mais pelas páginas dos livros, mas sim pela tela do computador, é, ainda, pertinente nesta discussão porque problematiza um conceito de obra literária caracterizada pelas figuras da “interrupção, da descontinuidade, da diferenciação” (Laddaga, 2002, p. 31), ou seja, uma obra que se destaca dos procedimentos comunicacionais cotidianos e que é capaz de sequestrar o leitor de sua realidade imediata em prol da construção de um espaço-tempo único, construído pela expressão linguística artística. O crítico não menciona isso, mas pode-se inferir que esse conceito de obra está muito relacionado com o suporte livro, que engendra protocolos de leitura relacionados ao espaço privado, ao silêncio, à solidão.

Mas, então, como compreender, de que forma ler uma obra que, ainda em função da construção da ficcionalidade, remete o leitor para um espaço que não é o das suas páginas, o espaço público da tela do computador ligado em rede, em um processo típico de convergência midiática que, neste caso em específico, abre mão da expressão verbal?

Os vídeos postados no youtube, no canal Jingle Jangle – *nickname* da personagem feminina – são dados a conhecer ao leitor pela inclusão, no corpo do texto do romance, de seu endereço. O procedimento da narrativa simultânea constrói a sensação de simultaneidade entre as ações praticadas pelo personagem (reflexão, digitação do endereço no computador, o ato de assistir aos vídeos), a narração dessas ações e as ações



do leitor em ler essa narrativa, digitar os endereços no seu computador e assistir ao vídeos:

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\\_](http://www.youtube.com/watch?v=zVCa2j-fiHc_).

Falavam uma língua que eu não. (Caneppele, 2010, p. 53)

No total, são seis direções reproduzidas no corpo do texto, como exemplificado acima. Ao digitar o primeiro endereço, o leitor tem acesso ao canal Jingle Jangle, onde pode assistir aos vídeos referentes às outras cinco direções: “New morning”, “Bleeding inside”, “A ponte”, “Os famosos e os duendes da morte” e “Sobre levitar”. Além desses, há outros treze vídeos disponíveis, todos postados em 2010.

Os vídeos não são propriamente narrativos, não contam uma história, não possuem um enredo, alguns possuem uma trilha sonora e são todos muito curtos, e sua duração varia entre 30 segundos a 1 minuto e alguns segundos. Eles trazem o casal suicida em diferentes situações e espaços diversos e a filmagem fica a cargo do próprio casal, evidenciando uma atividade amadora, o que, parece, é proposital. O que é digno

de nota é que em nenhum dos vídeos temos imagens da cidade onde viviam esses personagens. O espaço onde esses vídeos foram filmados é, na maioria das vezes, um campo aberto, sem nenhuma construção por perto ou ao fundo; em alguns dos vídeos o rio aparece. As exceções dizem respeito aos vídeos que mostram os personagens na ponte de ferro.

O que foi apontado acima denuncia alguns aspectos dignos de nota a respeito do lugar desses vídeos na construção do processo ficcional que se dá no romance. Embora eles estejam fora do romance, no sentido de que o seu acesso exige que o leitor mobilize uma modalidade perceptiva diferente daquela exigida pela leitura, é inegável que eles estabelecem uma relação estreita com o texto escrito. O aspecto espaço é um exemplo disso.

Mencionou-se, no item anterior, o fato de que o espaço físico da cidade em *Os famosos e os duendes da morte* é explorado de forma *sui generis*, já que a sua ausência denuncia, paradoxalmente, a sua presença opressora. O que sobreleva, nesse aspecto, a partir da leitura do romance, é uma ambientação repleta de significados relativos à sensação claustrofóbica que acomete o protagonista, uma vez que a cidade lhe impõe limites objetivos e subjetivos. Nos vídeos, essa sensação não se repete. O casal suicida também “não pertence” à cidade, ela está ausente dos vídeos. No entanto, o espaço aberto e as belas paisagens antecipam, para o protagonista e para o leitor, algo que só temos condições de saber *a posteriori*, que é o fato de que esses significados de liberdade, construídos pelo espaço aberto que compõe o cenário da maioria dos vídeos, advém do fato de que o casal já se libertara dos limites, já decidira morrer.

Assistir aos vídeos significa, para o leitor, sentir o que sentia o protagonista ao assisti-los – sem que tenha sido necessário narrar isso –, sentir que era possível escapar das limitações impostas pelo espaço, mesmo que isso significasse a opção pelo suicídio.

Outro exemplo diz respeito ao papel do casal suicida no romance e nos vídeos. No romance, o casal possui uma existência latente, quase espectral: a garota é apenas a irmã mais velha do melhor amigo do protagonista e com ele troca apenas algumas palavras, justamente no dia em que se suicida; do namorado dela sabe-se quase nada, até que ele retorna à cidade, tendo sobrevivido, e sua presença impulsiona a fuga do protagonista. Os vídeos conferem a esses personagens de contornos imprecisos e fugidios – porque construídos pela narrativa vacilante e altamente subjetiva do narrador-protagonista – a materialidade de uma presença que, assistindo aos vídeos, compreendemos ser acachapante para o protagonista.

O que se percebe, afinal, é que a tensão dentro/fora que, a princípio, poderíamos relacionar apenas com esse procedimento de inserir, *dentro* do romance, um material que exige do leitor que *saia* do romance, desdobra-se em outros níveis, fazendo-se ecoar em diferentes instâncias: da escritura do texto à leitura do texto; do personagem ao leitor. Como demonstrei na seção anterior deste artigo, estar na cidade e querer sair dela é uma questão para o personagem principal – e, talvez, para muitos outros habitantes da cidade que viram no suicídio a única forma de concretizar esse desejo – que, no espaço fechado do seu quarto, diante do computador ligado em rede, experimenta o mundo, olha para fora daquele espaço opressivo, ocupa um entrelugar fechado/aberto, privado/público que caracteriza o ciberuniverso. A arquitetura textual do romance acompanha o movimento, reduplicando em texto não a descrição do que o personagem vê na tela do computador, mas sim as direções, os *links* que são acessados pelo personagem na sua navegação. Ao leitor cabe decidir se se deixa encerrar nas páginas do livro, nesse espaço fechado (mas não menos desafiador) das páginas impressas ou se aposta na abertura – e por que não dizer, nas tentadoras possibilidades de dispersão – que esses *links* lhe prometem, realizando, efetivamente, o que se poderia chamar de uma leitura transmídia do romance. Tudo isso, arrisco dizer, acaba redundando em um

questionamento de base a respeito dos limites cada vez mais incertos entre o que facilmente identificaríamos como literário (o romance) e o que, de chofre, identificaríamos como extra-literário (os vídeos do youtube).

### **A literatura no contexto das mídias digitais**

Suspender a leitura do romance, assistir aos vídeos e voltar ao romance. Nesse percurso, diferentes estratégias se somaram na construção da ficcionalidade e ao “leitor, espectador, internauta”(Canclini, 2008) exigiu-se que mobilizasse diferentes modalidades perceptivas a fim de que pudesse ter acesso à totalidade dos significados produzidos por uma obra multimídia e multimodal, objeto característico de um contexto de convergência midiática. Um contexto em que a cultura letrada perdeu o seu papel catalisador, em que as manifestações literárias – como toda a expressão de “alta cultura” – já não mais encontram um lugar a salvo das intervenções e reaproveitamentos da cultura de massa e das *remediações* das onipresentes mídias digitais, em que se tem que lidar com a “percepção distraída” de um leitor que, simultaneamente, assiste, ouve e navega, em que os protocolos de leitura estão se alterando graças ao fato de que os espaços de inscrição do literário têm se diversificado e a materialidade dos suportes tem se tornado cada vez menos transparente.

*Os famosos e os duendes da morte*, o romance, não se propõe a ser uma obra que explore os recursos da mídia digital: trata-se do bom e velho romance em papel. No entanto, ao remeter o leitor a outro suporte, no qual ele encontra uma produção em outra linguagem – vídeos não-narrativos produzidos digitalmente e que, como intentei mostrar, mais do que estabelecer relações com os significados do romance, ajudam a construir esses significados – o coloca em posição de explicitar alguns aspectos da

literatura que se produz em um contexto de convergência midiática em torno das mídias digitais.

Se o computador ligado em rede não é mais, apenas, “um atravessador” (Follain, 2010), se estamos “criando máquinas afetivas” (Caneppele, 2013), estranho seria a literatura estar imune a esse contexto. Em termos de criação, a interação de diferentes mídias, se ainda não produziu obras-primas, tem aberto possibilidades formais que, no caso do romance em tela, não é gratuita ou diletante, mas muito pertinente ao universo ficcional que foi construído. No que diz respeito à leitura, essa interação responde e alimenta uma sensibilidade de recepção, que, como foi discutido, é muito própria da contemporaneidade – e é nesse sentido que o emprego, neste artigo, do termo *distração*, proposto por Benjamin, é um pouco diferente; se para o filósofo essa era uma atitude do fruidor frente a algumas expressões artísticas, creio que no contexto da ubiquidade dos meios de comunicação, tal atitude tem se tornado inescapável e dado a tônica da recepção de maneira geral – o que tem causado objeções, às vezes válidas.

Ao esforço crítico que não pretende analisar apenas as obras-primas e que procura compreender as possibilidades e limites das obras literárias que se tem escrito nesse contexto, e de sua leitura, talvez reste a sensação desconcertante de que estamos diante de uma modificação do que se entende por “literário”. Antes, contudo, o desconcerto do que a ingenuidade de *“pensar que la literatura, como conjunto de prácticas insertas en el funcionamiento dinâmico, complejo y conflictivo de las culturas contemporáneas, no se iba a ver afectada.”* (Sanchez-Mesa, 2004, p. 18).

## Referências

Benjamin, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2010, p. 165-196.

Bakhtin, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo do romance (Ensaio de poética histórica). In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. 2ª ed. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1990.

Canclini, Néstor García. *Leitores, espectadores, internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

Caneppele, Ismael. *Os famosos e os duendes da morte*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

Chartier, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: EdUNESP, 1998.

Clüver, Claus. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. *Aletria*. jul.-dez. 2006. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>. Acessado em novembro de 2013.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Follain, Vera. Narrativas em trânsito. *Contracampo*: revista do Programa de pós-graduação em comunicação. n. 21, agosto de 2010. p. 26-39.

Jenkins, Henry. *Cultura da convergência*. 2ª. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

Laddaga, Reinaldo. Uma fronteira do texto público: literatura e meios eletrônicos. In:

Olinto, HeidrumKrieger; Schollhammer, Karl Erik. *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Puc-Rio; São Paulo: Loyola, 2002, p. 17-31.

Lévy, Pierre. *Cibercultura*. 2ª. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.

Moser, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria*. jul.-dez. 2006. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>. Acessado em novembro de 2013.

\_\_\_\_\_; Kucinskas, Jean. A estética à prova da reciclagem cultural. *Scripta*. v. 11, n. 20, 1º sem. 2007, p. 17-42.

Sanchez-Mesa, Domingo. Los vigilantes de la metamorfosis. El reto de los estudios literarios ante las nuevas formas y medios de comunicación digital. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Literatura y cibercltura*. Madri: Arco/Libros, 2004, p. 11-36.