

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

LEONARDO PINHEIRO

Estar perto não é físico:
melancolia em *Os famosos e os duendes da morte*

Rio de Janeiro

2024

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Maristela e Cilon, que sempre me apoiaram, independente de qualquer coisa.

Agradeço às minhas irmãs, Patrícia e Michele, que vem me acompanhando desde o começo.

Agradeço à Fernando Pocahy, sem o qual eu jamais estaria onde estou ou seria quem sou, que tanto me ensinou, que tantas coisas bonitas compartilhamos e seguiremos compartilhando, por todo amor, carinho e cuidado, por todas as palavras preciosas.

Agradeço à Marlon Almeida, por todo amor e alegria, pela nossa parceria, por toda sua generosidade, pelo mundo que me mostra pelos teus olhos, por mobilizar tanto em mim.

Agradeço à Denilson Lopes, meu orientador, por toda paciência, compreensão, acolhimento e dedicação.

Agradeço aos/às queridos/as amigos/as Diogo Cunha, Gustavo Maan, Lucas Honorato, Nathalia Werneck, Matheus Strelow e Rafael Teixeira presentes da vida que encontrei nessa jornada e que foram, e ainda são, tão importantes para mim.

Agradeço também à Henrique P. Rodrigues, amigo de longa data que, mesmo distante, acompanhou cada passo dessa história.

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, por me receber ao longo desse processo.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de pesquisa que possibilitou a realização desta dissertação de mestrado.

RESUMO

Esta pesquisa é resultado de uma investigação carto-cinematográfica pelo filme *Os famosos e os duendes da morte* (Esmir Filho, 2009), buscando acompanhar como se produzem e quais papéis cumprem os afetos menores, em especial a melancolia, em uma obra do cinema brasileiro contemporâneo. A perspectiva de análise localiza a melancolia em uma narrativa de organização temporal híbrida e multiplataforma, misturando elementos do real e do virtual, da memória e do esquecimento para compor sua experiência fílmica, de seus personagens e espectadores. A pesquisa busca ainda articular os afetos tristes como mobilizadores e disparadores de mudança, o que permite repensar a história e encontrar formas de leitura de mundo que escapam – podendo ser dissidentes da perspectiva de passado como foi construída e canonizada. O trabalho aposta que estamos conhecendo o mundo / ou afecções de mundo pela melancolia no filme, e daí arrisca pensar esta sensibilidade em sua dimensão estética e epistemológica. Em face disso, acompanho ainda proposições sobre como se produzem e qual seria o impacto das narrativas de um cinema dissidente das convencionadas narrativas clássicas e/ou hegemônicas, também como gesto de pensar-sentir diferente as experiências do mundo.

Palavras-chave: cinema; melancolia; epistemologia; carto-cinematografia; afetos menores; *Os famosos e os duendes da morte*.

ABSTRACT

This research is the result of a carto-cinematographic investigation into the film *Os famosos e os duendes da morte* (Esmir Filho, 2009), seeking to follow how minor affections are produced and what roles they play, especially melancholy, in the film in question, which proposes a hybrid and multiplatform temporal organization in its narrative, mixing elements of the real and the virtual, of memory and forgetting to make up its filmic experience, of its characters and its spectators. It also seeks to think of sad affections as mobilizers and triggers for change that allow us to rethink history and find ways of reading the world that escape from, and can be dissident from, the hegemonic perspective of the past as it has been constructed and canonized. The work argues that we are getting to know the world / or affections of the world through melancholy in the film, and from there risks thinking of this sensibility in its aesthetic and epistemological dimension. In view of this, I also follow propositions about how the narratives of a cinema that dissents from the conventional classical and/or hegemonic narratives are produced and what their impact would be, also as a gesture of thinking-feeling differently about the experiences of the world.

Keywords: cinema; melancholy; epistemology; carto-cinematography; minor affections; *Os famosos e os duendes da morte*.

LISTA DE IMAGENS

[illegible]

SUMÁRIO

1. Entre ciência e ficção: algumas considerações iniciais sobre melancolia, cinema e outras imagens	7
2. Os famosos e os duendes da morte	22
2.1 A galeria de Jingle Jangle e o arquivo-fantasma	26
2.2 Espaços imaginários — mapas de significação	37
2.3 Corpo em trânsito: topos, rotas e desejos im possíveis	60
3. Restos e rastros, sobras e outras pistas	68
Referências bibliográfica	71

1. Entre ciência e ficção: algumas considerações iniciais sobre melancolia, cinema e outras imagens

“Tudo o que eu não invento é falso”

Manoel de Barros

Não saberia precisar quando me encontrei pela primeira vez com *Os famosos e os duendes da morte* (2009) de Esmir Filho. Certamente em algum momento do começo da faculdade, enquanto estudava cinema na Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis, há quase 10 anos atrás. Naquela época a identificação com o personagem protagonista do filme era muito mais próxima, pois há pouco havia passado pelo despertencimento de uma geração que passou a adolescência olhando o mundo desde as cidades interioranas do Brasil, através dos encontros virtuais possíveis da internet. Os *chats* de conversa, *tumblr*s, *blogs* etc. eram terreno comum compartilhado entre eu e o filme, mas não só. O sul do Brasil de certa forma também nos aproximava. Conhecia as paisagens por onde os personagens se moviam. Não por ter estado em nenhuma delas particularmente, mas sim por ter andado pelos interiores do Rio Grande do Sul ao longo de tantos anos. No fim os caminhos se tornavam os mesmos, afinal de contas “estar perto não é físico”, já diria nosso protagonista. Assim, me encontrava perto, perto do filme, perto do personagem. Essa espécie de familiaridade no encontro com o filme, em um momento que foi, para mim, de redescoberta do cinema brasileiro, foi animadora. Partilha do comum. Ver na tela movimentos da vida interior e interiorana de um sul de Brasil que não é mais meu, mas que foi por muitos anos, e naquele momento foi através do cinema. Minha formação, repertório e arcabouço passavam naquela época por uma rota que poucas vezes passava pelo Brasil e sua cinematografia, tampouco a de algum lugar que de alguma forma guardasse suas similitudes de um lugar que eu vim, vivi. Não cabe aqui entrar nas diferentes razões que dificultam o acesso, o contato com esses filmes, em especial estando afastado dos grandes centros urbanos. Fato é que nos encontros possíveis que tive, o cinema brasileiro em grande parte das vezes não estava lá. Paixão tardia, mas muito bem vinda.

Esse encontro (com o cinema brasileiro) não começou com o filme de Esmir Filho, e muito menos parou por aí. Retornar a ele agora, tanto tempo depois, é também me

reencontrar com toda a ingenuidade e inocência do personagem e minha, perdida por ambos. É se reencontrar com sua empáfia adolescente, seus anseios, suas falhas. Ao mesmo tempo é se reencontrar com sua sensibilidade frente a perda, os gestos filmicos de investigação da materialidade digital no interior do Brasil. Rever *Os famosos e os duendes da morte* agora é de certa forma retornar a outro tempo, perdido, um outro jeito de ver o mundo, mas agora com novos olhos, com menos fascínio, mas ainda com afeto, vendo o que depois desse tempo todo ainda permanece enquanto experiência formadora.

Pouco tempo atrás, entre um comentário e outro, eu e meus colegas de trabalho caímos nesse grande repositório de vídeos adolescentes daqueles que foram jovens no começo dos anos 2000/2010 – o YouTube. Não demorou para nos vermos na tela, em vídeos caseiros pixelizados, trabalhos de escola. A fim de fazer graça, resolvi mostrar minha obra prima juvenil – o que quase todo estudante de cinema que viveu os anos de popularização da imagem e a expansão da internet possui. Entre risadas, em dado momento, de um amigo (também gaúcho, também cineasta), surge o comentário: “Isso é tão *Os famosos e os duendes da morte*”. Não sei se o comentário se deu por ele saber que ao longo do último ano e meio venho pesquisando o filme – logo vem a associação –, ou por um conjunto de elementos – sejam eles advindos de filmes, séries ou a própria internet como os planos, a trilha sonora, o retrato de uma experiência de juventude sensível idealizada etc – que povoam o imaginário coletivo dessa geração (ou parte dela) que cresceu nesses interiores do sul do Brasil da qual falava anteriormente. As ruas do vídeo eram familiares a ele, mesmo sem nunca ter estado em Imbé/RS, a pequena cidade no litoral norte do Rio Grande do Sul com pouco mais de vinte mil habitantes onde cresci. Havia ali um conjunto de elementos de identificação. Olhando agora (pois havia realmente muito tempo que não me encontrava com essas imagens) em retrospecto, parece que poderia identificar pontos de contato entre imagens que me interessavam desde a adolescência, o filme (*Os famosos e os duendes da morte*) e coisas que vim a produzir posteriormente. Sem querer traçar nenhuma espécie de continuidade ou progressão, mas sim pensar como pontos de diálogo emergem ao longo do tempo. Chegaremos lá.

Porém, não foi essa proximidade que me trouxe até esta dissertação de mestrado. O que me trouxe até aqui foi uma sensação. “Desde muito cedo, desde que me lembro de mim, fui impelido por esta força da morte, que mudou minhas próprias origens e meu rumo. Conhecia a melancolia antes do nome. O nome foi uma revelação.” (Lopes, 1999, p. 4).

Poderia aqui dar mil voltas ao redor deste nome. Poderia traçar analogias, enunciar imagens representativas, alegóricas, nomear pinturas, filmes e obras que vem à minha cabeça. Porém, todas as vezes que o faço, algo escapa. Algo da experiência desvia das palavras, tão imprecisas, e escapa. Há para mim algo da ordem do inapreensível na experiência contemporânea da melancolia. Ela se aproxima da tristeza, mas há também tonalidades de leveza junto com ela, como diria Ítalo Calvino “a melancolia é uma tristeza que se tornou leve” (1990, p. 32). É diferente da depressão, é diferente da nostalgia ou da saudade, embora todos esses sentimentos estejam próximos ou relacionados a ela de alguma maneira. Como então identificá-la? O que resta de vestígio material que pode nos dar pistas sobre os caminhos percorridos pelos melancólicos de hoje? Resta a experiência única de contato corpo-a-corpo com a obra de arte, com o mundo. Assim reinventamos a melancolia a cada passo, a cada encontro. Um campo semântico de forças é ativado: tristeza, desespero, perda, depressão, falta, desamparo, ausência. Mas serão estas palavras capazes de dar conta da experiência física e psíquica? Seriam as imagens capazes? É possível traçar um paralelo, fazer uma correspondência, entre afeto e imagem? Seriam as palavras o meio possível de aproximar estes dois campos? Valeria a pena se gastar em palavras para falar de imagens em uma tentativa de tradução dos afetos ou das minhas afecções? É o exercício dissociativo que aqui nos cabe. Pois talvez, vez ou outra, encontramos no mundo imagens que produzem sentimentos antes inatingíveis. Sendo assim, talvez não deva (ou possa) separar de maneira alguma imagem e afeto. Muito pelo contrário, talvez seja melhor aqui apostarmos em sua indissociabilidade. Pois “a história dos sentimentos não pode ser nada além da história das palavras em que a emoção se enunciou” (Starobinski, 2016, p. 206). Ou, em nosso caso, das imagens. De toda forma, não é o caso de buscar uma correspondência, mas sim de pensar a produção de sentido que fazemos ao nos depararmos com determinadas imagens e gestos filmicos e como essas imagens agenciam e mobilizam afetos nos espectadores.

“Não sei se um filme cria um afeto e não pretendo investigar esse caminho, mas há uma encenação de afetos decorrente da relação entre cinema e pintura, de afetos pictóricos que emergem não só da relação entre personagens, mas entre personagens e espaços entre corpos, entre corpo e câmera, entre corpo e objeto entre corpo e espectador.” (Lopes, 2016, p. 41)

A dupla potência da imagem está na agência do afeto que mobiliza sua feitura assim como na pulsão da sua relação com o mundo. Correm pelas imagens fluxos que antes eram invisíveis aos olhos. A tradução sensória dos afetos é o devir sensível das artes que falava

Deleuze e Guattari (1997). Na geografia contemporânea dos afetos, somos atravessados por forças invisíveis que produzem, acionam e agenciam sensações em cada indivíduo. As imagens, assim como as palavras, são ponte, são frestas, são dentro-fora. Então partiremos desta sensação e, quem sabe, no caminho não nos deparamos com algumas palavras e/ou imagens que possam nos ajudar a acompanhar maneiras de trânsito através dos sentimentos do mundo, maneiras de narrar a si mesmo. Uma sensação subcutânea pulsante, que invade, embaça as lentes do presente e se instala como maneira de ser e estar, deslocando o mundo de uma presentificação límpida. Uma “disposição do espírito na qual o sentimento dá uma vida nova, como uma máscara, ao mundo esvaziado, a fim de usufruir a sua maneira de um prazer misterioso” (Benjamin apud Lopes, p. 28, 1999) Um deslocamento da experiência do fluxo do tempo, deslocamento da dicotomia memória/esquecimento.

Me refiro aqui a um tipo de sentimento que, de certa forma, se relaciona com a falta de algo caro, significativo ao sujeito. Perda esta que é contínua e prolongada pelo passado, atualizado constantemente no agora, povoando o presente com (imagens em/de) ruínas – um duplo movimento de encontro e significação entre as imagens que habitam em si e as imagens do mundo; e a criação e instalação de espaços físicos/imaginários que deem abrigo ao afeto. Ou seja, não falo aqui em ruínas apenas enquanto experiência de passagem do tempo em um espaço físico, mas a ruína enquanto objeto arruinado, algo da ordem do fragmento, da reminiscência, do trapo, do farrapo, que cada vez mais ganham contornos digitais no mundo contemporâneo.

Essa relação entre outrora e agora emerge da performance da memória, que interage diretamente com o tempo presente e, dessa maneira, o altera e complexifica sua arquitetura temporal. Aquilo que permite produzir novas significações e experiências de mundo a partir de uma ultrapassagem da cisão com o passado, permitindo que se possa andar junto com o outrora, com objetos perdidos, mortos, abandonados. É a presença de uma ausência. Falamos aqui de uma realidade entre-tempos, manchada, desviante de uma cronologia linear do acontecimento dos fatos. Realidade onde podem-se ouvir o rumor dos mortos, os sussurros inaudíveis das vozes por vezes esquecidas, palavras silenciadas. Falo aqui da melancolia.

O termo *melancolia* possui uma longa trajetória que não buscarei aqui recontar. Ao longo dos anos a palavra *melancolia* foi atualizada, disputada e teve abarcado em seu escopo diversos significados, sintomas e tratamentos, já foi elaborada e investigada por diversos campos do conhecimento que juntos produziram o imaginário coletivo que temos dela hoje

que, entre outras coisas, muitas vezes é associado à ideia de tristeza, prostração, imobilidade, contemplação etc. Não é diferente quanto ao cinema. Através de seus gestos - “o que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta” (Agamben, 2008, p. 12) -, o cinema intervém diretamente na realidade a qual está inserido e participa da produção da experiência da melancolia. Estes gestos de investigação e produção de afeto feitos através das imagens em movimento dentro da experiência e da memória social são o que aqui me interessa. Pois é a partir deles que podemos coletar indícios para entender o cinema como espaço de criação de mundos e expansão da vida.

Quando apresentei este projeto de pesquisa para o Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pensava em analisar como os elementos constituintes do filme *Os Famosos e os Duendes da Morte*, tais como a direção, a direção de fotografia, o desenho de som, a trilha sonora e a direção de arte, contribuem para a narrativa, criando assim uma atmosfera¹ melancólica, na busca de identificar uma possível *pathosformel* – conceito empregado por Aby Warburg para “testemunhos de estados de espírito transformados em imagens”, nas quais “as gerações posteriores ... procuravam os traços permanentes das comoções mais profundas da existência humana” (Bing apud. Ginzburg, 1990, p. 45) – de uma estética da melancolia, transbordando a própria narrativa do filme.

A hipótese que propus naquele momento foi a de que o filme apresentava elementos que contribuiriam para pensarmos a melancolia para além da patologia. E que esse gesto, de conhecer o mundo através de um afeto, poderia contribuir de forma propositiva com uma maneira de ser/estar no mundo. Acreditava naquele momento que esses elementos, imagéticos e sonoros, pensados a partir da cultura, da história da arte, das imagens e da humanidade, poderiam nos dar pistas de uma chave de inteligibilidade melancólica não convencional e esvaziada, que escapa à estereotipia da depressão, mas sim potente e revigorante, que contribuiria para o desenvolvimento narrativo-estético da filmografia nacional brasileira.

¹ “um sistema de forças que permite aos elementos do mundo de se conhecer e de reconhecer a natureza do seu estado. A atmosfera manifesta-se como um fenômeno sensível ou afectivo e rege as relações do homem com o seu meio.” (GIL, 2005, p. 141)

Pensar na construção de um cinema nacional após a Retomada² é ver-se de frente com um processo de formação, de reconstrução da produção, do público, da imagem enquanto sintoma do social. A retomada do cinema brasileiro possibilitou um crescimento exponencial que permitiu também a produção de narrativas dissidentes como a do filme de Esmir Filho. Pensar em narrativas que comportem a experiência individual, o relato íntimo, e encontrar nessas narrativas com o político, é um caminho de entender o cinema como sintoma, resposta teórica a um mal-estar, inquietação social. Nos possibilita pensar no recorte singular em contraposição com um projeto nacional e entender o Brasil enquanto país multifacetado e plural. Discutir os interiores, as regionalidades contemporâneas (e no caso particular do filme, um interior do final dos anos 2010, com uma juventude marcada pela recém chegada da internet), é pensar a história de um ponto de vista dos pequenos relatos, das pequenas narrativas, que são tão importantes quanto todas as outras.

Para me aproximar do problema proposto iniciei a leitura de teóricos/as como Aby Warburg e o primeiro ciclo de frequentadores de sua biblioteca, ainda na cidade de Hamburgo, como Fritz Saxl e Erwin Panofsky. Aqui, podemos distinguir o conceito de iconologia proposto por Warburg (2010) e, o que ficou mais popularmente famoso, proposto por Panofsky (1990). Esse propunha, em sua metodologia, três fases de análise de uma obra: a pré-iconográfica, a iconográfica e a iconológica, partindo então de uma análise de um conteúdo primário, passando pela interlocução com as imagens para chegar até uma significação intrínseca, simbólica, uma verdade histórica. Já Warburg (2010) parte da iconografia para o diálogo com a história da cultura para então elaborar um diagnóstico social. Dito isso, nunca foi objetivo deste projeto de pesquisa revelar nenhum tipo de verdade histórica a partir do filme analisado, mas sim, pensá-lo em diálogo com a história das imagens e a história da cultura para, alinhada a uma perspectiva warburguiana, tentar elaborar um diagnóstico que não seja totalizante ou determinista da experiência melancólica do cinema.

Além desses autores, encontrei leituras de teóricos/as que, de certa forma, atualizaram, questionaram ou trouxeram contribuições para o pensamento de Warburg, como, por exemplo: Carlo Ginzburg (1990), em Notas sobre um problema de método, onde traça um panorama das pesquisas de Warburg e seus sucessores, com especial atenção à Saxl, Panofsky

² É chamado de cinema de retomada ou “Retomado do Cinema Brasileiro” aqueles filmes produzidos no Brasil entre os anos de 1994 e 1998, após anos de escassez na produção audiovisual do país e a extinção da Embrafilme. Neste período também começa a ser reformulada a legislação de incentivo fiscal o que contribui para o fenômeno de crescimento da cinematografia nacional, como mostra Nagib (2002).

e Gombrich; Giorgio Agamben, que frisa a indissociação entre forma e conteúdo: “Um conceito com o de *pathosformel* torna impossível separar forma e conteúdo, pois designa a intricação indissolúvel de uma carga afetiva e uma fórmula iconográfica” (Agamben apud. Didi-Huberman, 2013, p. 174), e em especial Georges Didi-Huberman (2013), que no prefácio ao livro de Philippe Alain-Michaud (2013) traz o conceito de saber-movimento que acredito ser particularmente profícuo quando o pensamos em relação às imagens em movimento do cinema, e com isso “exceder o quadro epistemológico da disciplina tradicional era aceder a um mundo aberto de relações múltiplas, inéditas e até perigosas de se experimentar” (Didi-Huberman, 2013, p.21).

A metodologia de trabalho que em primeiro momento achei mais adequada era a de uma “ciência sem nome”, em uma aproximação ao que Agamben (2017) chama o método warburguiano, descrevendo seus três planos principais: “o primeiro é o da iconografia e da história da arte, o segundo é o da história da cultura, o terceiro e mais amplo é, precisamente, o da “ciência sem nome”, orientada para um diagnóstico do homem ocidental através de seus fantasmas”. (Agamben, p.125). Queria partir desta ciência sem nome, para pensar leituras e significações das imagens com uma base interdisciplinar a partir da história da cultura e a experiência e memória social. Para isso, pretendia partir da análise técnica dos elementos estético-narrativos constituintes do filme desde o roteiro (desenvolvimento de personagens, arcos narrativos, segmentação e estruturação narrativa) até a composição da imagem (enquadramento, profundidade de campo, movimento de câmera, mise-en-scene, direção de arte, design de produção, design de locação) e do som (som direto, desenho de som e trilha sonora), passando pelos três níveis de análise propostos por Warburg, o da iconografia e história da arte, o da história da cultura e chegando ao diagnóstico humano, partindo da experiência estética do cinema.

Imaginava que dessa maneira, a desconstrução e segmentação dos elementos narrativos citados e a análise iconográfica e multissemiótica da construção dos planos, em toda sua complexidade de imagem e som permitiria a intersecção e o diálogo com outras obras, permitindo uma leitura ampla da *pathosformel* da estética da melancolia a partir do filme em questão. Pensando em propor uma relação mais ampla, relacionando o cinema (e particularmente o filme *Os famosos e os duendes da morte*) com a história da arte, me vi tateando entre a pintura, a fotografia e a literatura. Diversos artistas produziram obras acerca do tema, seja interpelando diretamente as obras, como Giorgio de Chirico, que pintou *Mistério e Melancolia de uma Rua* (1914), ou foram lidos dentro de uma chave melancólica

e/ou depressiva, como Edward Hopper. As ruas vazias de Paris da fotografia *flâneur* de Eugène Atget – assim como a poesia de Baudelaire, último dos poetas melancólicos do romantismo e primeiro da modernidade, segundo Walter Benjamin –, a obra dos pintores dinamarqueses Carl Vilhelm Holsøe – que dedicou a maior parte de seu trabalho à pintura de interiores –, Peter Vilhelm Ilsted e Vilhelm Hammershøi, todos com sua atmosfera de melancolia e solidão. Livros como *O triângulo das águas* de Caio Fernando Abreu, *O velho e o mar* de Ernest Hemingway e *O gigante enterrado* de Kazuo Ishiguro, obras que fazem perceber a importância das lembranças, dos objetos, das miudezas cotidianas, impregnando de tempo as coisas, tecendo sentido para a vida através da memória. Assim como nestas obras, filmes como *Sudoeste* de Eduardo Nunes, e *Cavalo de Turim*, de Béla Tarr, que abraçam seu/o próprio tempo. Ou, ainda no cinema, *Ao caminhar entrevi lampejos de beleza* de Jonas Mekas, *Amor* de Michael Haneke, *Manchester à beira-mar* de Kenneth Lonergan, *45 anos* de Andrew Haigh, *Até logo, meu filho* de Wang Xiaoshuai e *Drive My Car* de Ryūsuke Hamaguchi. Rastros e restos da literatura, do cinema e da pintura que me ajudavam a traçar pistas da experiência da melancolia nas artes: imagens que pedem o respeito ao tempo dos personagens, dos espaços, dos gestos e, conseqüentemente, da própria obra.

Como, imagino que, toda dissertação de mestrado, esta também passou por atualizações, novos métodos de aproximação e novas perspectivas de análise. A ideia inicial de pensar o filme dentro de uma linhagem das imagens, a partir da leitura de Warburg foi deixada de lado por entendermos que este projeto seria grande demais para um tempo tão curto. Todavia, a atenção à abertura da obra ao diálogo com outras imagens possibilitou pensar o filme de maneira mais ampla. Voltar a ele agora, tanto tempo depois de seu lançamento e do meu próprio contato com ele dá margem para olharmos também aquilo que o circunda. Pensar o que ele nos diz da produção cinematográfica brasileira e seus desdobramentos nos últimos dez, quinze, vinte anos.

Ainda assim, algumas coisas se mantiveram. Uma das apostas que se manteve no projeto é a de que estamos conhecendo o mundo / ou afecções de mundo pela melancolia nestas obras, daí porque arrisco pensar a melancolia como dimensão estética e epistemológica. Ou seja, falo aqui em investigação artística, pensando em o que entendemos culturalmente, dentro da experiência e da memória social, como melancolia e de que forma isso se articula no campo das imagens, em especial o cinema e as imagens em movimento produzidas nos últimos anos. A partir disso gostaria de investigar como o cinema pode produzir imagens que podemos ler em uma chave de inteligibilidade chamada de melancolia

ou estética – como exercício de sensibilidade do/no mundo, estilística da existência, postura ética de ser/estar no mundo, mais além de estética enquanto termo banalizado muita vezes tomado como forma ou estética, como acompanhamos nas leituras foucaultianas³ – da melancolia.

Desde a antiguidade a melancolia vem sendo estudada e já passou por diversas interpretações, desde a medicina empírica e os textos gregos, que defendia a teoria dos quatro humores, os textos medievais e a associação à acedia, as ciências psicológicas do Renascimento, a leitura benjaminiana (que aqui mais nos interessa particularmente) da modernidade, até a psicanálise, que a partir das leituras de Freud (2010) em Luto e Melancolia⁴, a vê como a patologia do luto, no que Maria Rita Kehl (2009) aponta como uma distinção do conceito de psicose maníaco-depressiva batizada por Kraepelin em 1883, e sua posterior atualização (dentro ainda do campo da psicanálise) enquanto depressão⁵.

A medicina empírica acreditava que os quatro humores formadores dos seres humanos (sangue, bÍlis amarela, bÍlis negra e fleuma) demandavam equilíbrio para se obter a saúde e seu desequilíbrio significaria a doença. Ao longo dos anos e dos estudiosos que a ela se dedicaram foram feitas relações também com as estações do ano, as fases da vida e as qualidades de cada um dos humores. A melancolia, relacionada com a bÍlis negra, seria então um sintoma de uma alteração transitória, que poderia ser o outono, a madurez ou até mesmo a embriaguez. Essa perspectiva da melancolia como uma patologia somática perdurou por um longo período, desde os textos clássicos de Aristóteles e Hipócrates até meados do século XVIII. Em textos medievais, a melancolia toma a forma da acedia, forma de abatimento ou falta de vontade que sofriam os penitentes reclusos em mosteiros, um afastamento ou desinteresse do sacrifício necessário para a aproximação da alma com Deus.

Ademais, para além da investigação clínica, existe também a investigação artística acerca do tema, diretamente ligado ao fato da transformação ou do uso da melancolia como estado ou emoção. Em *Saturno e a Melancolia*, Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl (1991), traçam uma longa parte desta trajetória, desde a antiguidade até a modernidade, passando pela medicina, astrologia, literatura, filosofia, teologia, até chegar na análise da obra *Melencolia I*, feita em 1514 por Albrecht Dürer. Entendido por eles como ápice do sintoma da melancolia durante o período do Renascimento, carregada com simbolismo e

³ para isso ver Nardi e Silva, 2005, p.94

⁴ texto publicado originalmente em 1915.

⁵ Kehl, 2009, p. 49

significação – vide a trajetória teórica do método iconográfico de Panofsky. Os autores reservam ao melancólico renascentista a medida do gênio criador – posto frente à emancipação e busca de si proporcionada pelo pensamento humanista e as descobertas científicas de seu tempo –, visto por eles como componente central na associação do ser melancólico desde os textos gregos. Essa associação do melancólico como ser de exceção contribuiu também para o entendimento da melancolia pré-moderna como sintoma social de desajuste. A instabilidade atribuída ao melancólico, a predisposição à inconstância, o sair de si, caminhar entre a genialidade e a loucura.

A psicanálise, por sua vez, vê a melancolia com a impossibilidade de superar o objeto perdido: enquanto o luto é caracterizado por um momento passageiro, uma fase, a melancolia é uma tristeza profunda e contínua.

“o termo “melancolia” aportou em terras freudianas, depois de percorrer a cultura ocidental desde Aristóteles, carregado de signos de sensibilidade, originalidade, nobreza de espírito, e outras qualidades que caracterizam o gênio criador. Tais qualidades da alma humana não se encontram entre as observações de Freud a respeito dos sintomas melancólicos. A teoria freudiana da melancolia promoveu duas rupturas simultâneas: no plano clínico, o texto de 1915 trouxe a melancolia do campo da medicina psiquiátrica para o da clínica psicanalítica; no outro plano, o da história das ideias, o texto de Freud acabou por afastar definitivamente a melancolia da longa tradição pré-moderna das representações, predominantemente sublimes, atribuídas aos homens de carácter melancólico desde a Antiguidade grega.” (Kehl, p. 40, 2009)

Antes de Luto e Melancolia de Freud, que marca a ruptura comentada por Maria Rita Kehl, Walter Benjamin havia escrito também sobre o mesmo tema. Em *A Origem do Drama Barroco Alemão* (1984) Benjamin também acompanha o aparecimento do conceito de melancolia através da história ocidental.

“Walter Benjamin [...] teria sido o último dos pensadores modernos a tomar a palavra melancolia no sentido pré-freudiano, relacionando o desencanto e a falta de vontade do melancólico diretamente ao efeito de um desajuste ou mesmo de uma recusa das condições simbólicas do laço social” (Kehl, p. 76, 2009)

Nesse sentido, a postura do melancólico benjaminiano seria a de uma contraposição crítica ao capitalismo moderno. Uma recusa e distanciamento do fascínio das mercadorias e das promessas de progresso. Dessa forma, a relação da melancolia com o tempo e passado se insere dentro de uma linha de pensamento e perspectiva histórica desenvolvida por Benjamin em toda sua obra. Partimos daqui.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num

lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética - não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. (Benjamin, 2009, p. 504)

Carto-cinematografias: a tela como mapa

“Embora a melancolia ocupe um lugar importante no dispositivo freudiano, os mais belos estudos sobre essa questão não foram produzidos pelo discurso psiquiátrico ou psicanalítico, mas pelos poetas, filósofos, pintores e historiadores, que souberam garantir-lhe um estatuto teórico, social, médico e subjetivo.” (Roudinesco, 1998 p. 505)

Eu morava na Espanha com meu companheiro quando decidi fazer a seleção de mestrado, já havia terminado os créditos do curso de Cinema, que finalizaria quando voltasse ao Brasil, e fazia agora um intercâmbio no curso de História da Arte da Universidad Autónoma de Madrid. Em meio a pandemia de COVID-19, enquanto nós passávamos pelo epicentro da doença, encerrados em casa por alguns pares de meses, a perspectiva de voltar a trabalhar em um set de gravação parecia algo distante. Vivíamos um fim de mundo. Embora, antes disso, a ideia de uma continuação da pesquisa acadêmica fosse uma decisão remota, dentro do panorama de terra arrasada que combinava pandemia mundial, desgoverno nacional e falta de políticas públicas, o ingresso no mestrado não pareceu tão má ideia. Me faltava um tema.

Comecei então a me perguntar o que me interessava enquanto campo de investigação e ademais, o que poderia se desdobrar em uma pesquisa e por fim em uma dissertação de mestrado. Em dado momento cheguei à melancolia, que de certa forma já me acompanhava há certo tempo. Enquanto jantávamos na casa de um casal de amigos e assuntava sobre o tema, perguntei a eles o que imaginavam quando falava em melancolia no cinema. A primeira resposta, talvez um pouco óbvia mas ainda assim interessante – sendo ela uma das primeiras imagens que surgiram a partir dessa relação que propus –, foi a de uma cena de chuva, uma pessoa triste na janela. Talvez um clichê esvaziado mas que povoa o imaginário de espectadores mundo afora, não por se tratar de uma cena icônica de algum filme específico mas por ela ter sido repetida um número incontável de vezes. Essa repetição produzida por uma indústria cinematográfica de larga escala criou, dentro de todos os elementos que

compõem um filme, convenções estético-narrativas para representar sentimentos, nesse caso a melancolia ou de maneira mais geral, a tristeza. As paisagens frias e nubladas, a chuva, a música em modos menores, planos abertos com composições minimalistas, entre muitos outros.

A melancolia, assim como todos os outros, é um conceito fabricado. Criado, a partir de traços, gestos, rastros, numa tentativa de entender práticas culturais. Assim, acompanhando as leituras benjaminianas – mas não só pois “os antigos sempre supuseram a existência de um saber oculto na melancolia” (Kehl, p. 72, 2009) –, entendo a melancolia como ferramenta de leitura do mundo e arrisco pensá-la em sua dimensão epistemológica, como “um saber e uma sabedoria, que vem do abismo, na imersão no mundo das coisas criadas” (Rouanet apud Lopes, 1999, p. 38), e busco aqui saber de que forma isso se articula no campo das imagens, em especial o cinema e as imagens em movimento. Há em boa parte da tradição dos estudos da melancolia um elemento desse saber associado a um mal-estar social representado por esse sintoma. Resgatar hoje o estatuto de conhecimento me parece ser um horizonte possível de entendimento do presente e estratégia de enfrentamento às armadilhas do atual capitalismo tardio. É a dissociação necessária para que possamos manter nosso olhar fixo sobre a contemporaneidade de maneira crítica.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (Agamben, 2009, p. 59)

Dessa maneira, busco me afastar da noção de melancolia enquanto doença e me aproximar de uma nova formação, individual e social, dentro de uma chave de inteligibilidade melancólica não convencional e esvaziada, que escapa à estereotipia da depressão, mas que carrega consigo uma perspectiva de saber e entendimento do seu tempo, que produz agenciamentos a partir da catástrofe do agora⁶ e uma leitura antiutópica da contemporaneidade. Pondo em movimento os discursos acerca da ausência, da falta e do desamparo sem passar pela patologização dos corpos, arrisco pensar a melancolia como uma possibilidade de uma perspectiva única de ver/conhecer o mundo. Dessa maneira, as

⁶ Tomo aqui como ideia de catástrofe contemporânea os arranjos sociais do antropoceno e o capitalismo tardio, onde ainda nos encontramos com uma promessa tecnológica salvacionista enquanto projeta-se um futuro idílico mesmo frente à deterioração das relações de trabalho cada vez mais acentuada, ao deslocamento em massa devido aos conflitos mundiais e a hecatombe climática que se anuncia.

manifestações artísticas, em especial o cinema, podem restituir às pessoas o direito aos afetos tristes, em contraposição a obrigatoriedade da euforia e da felicidade.

A partir desse recorte busco analisar as questões apresentadas anteriormente, tendo em vista a emergência dessas imagens no contexto brasileiro contemporâneo. Em face disso, acompanho ainda proposições sobre como se produzem e qual seria o impacto das narrativas de um cinema “menor” – conceito emprestado dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2003) – para tratar do cinema dissidente das convencionadas narrativas clássicas e/ou hegemônicas, também como gesto de pensar-sentir diferente as experiências do mundo. Portanto, tomo aqui o cinema como máquina de criação de mundos, experimentações estéticas, políticas e narrativas para tentar entender como sua linguagem é empregada e como ela nos ajuda a melhor conhecer o mundo / ou afecções de mundo.

Assim, elenco aqui alguns dos elementos que, para mim, dialogam com - ou apresentam - uma sensibilidade melancólica de forma que ampliam maneiras de leituras de objetos, imagens, e sobretudo do tempo presente.

1) Detalhe: o infinito mundo das pequenas coisas. Gestos que se repetem uma e outra e outra vez. O relicário íntimo de cada um. A melancolia se atenta aos detalhes, às ordens de grandeza menores de maneira igualmente cuidadosa que faz com os grandes acontecimentos da história. Dar atenção aos acontecimentos cotidianos, aos pequenos objetos, transformar o banal em testemunho histórico torna o melancólico em um montador (Benjamin, 2009), que coleta e utiliza os fragmentos, os farrapos, os resíduos do passado. Estabelecer esse tipo de perspectiva de olhar, permite encontrar novas formulações e dar a ver relações que por vez são apagadas ou deixadas de lado;

2) Memória: frente a sensibilidade melancólica, a relação com o passado distingue-se por não ser progressiva mas sim dialética, em constante espaço de fricção, de produção de novos sentidos e inteligibilidades. Dessa forma o lembrar, o gesto de permanência das memórias, contrapõe-se ao consumo massivo de imagens em um fluxo extenuante de lógica efêmera, algorítmica e imediatista. Dessa maneira, não falamos aqui de uma memória por um passado idealizado. Não há um processo desejante de retorno, ou busca pelo objeto perdido, mas sim o convívio constante com um passado que se atualiza a todo momento.

3) Tempo: a relação do melancólico com o tempo parte de uma experiência temporal híbrida. Caminhamos entre a história, o esquecimento e o que resta. Vestígios de não-história

empilhados em camadas de presente. No cinema e demais imagens em movimento, podemos pensar além no tempo, na perspectiva do tempo enquanto materialidade, espessura filmica impressa em tela.

4) Risível: “Rir, para o filósofo, é a única resposta a dar à universal transgressão dos limites de que ele é testemunha. Os homens são incapazes de verificar a sua própria loucura e rirem dela.” (Starobinski, 2016, p. 130) A figura de Demócrito é descrita em diversos dos textos e estudiosos que se dedicaram à melancolia. O sábio eremita que busca em solidão as razões de sua suposta loucura mas que ao mesmo tempo ri frente a sua inapreensibilidade. Esse gesto de encontro com o risível frente a realidade é potência deslocadora de sentidos e perspectivas. Rir da própria loucura é o descolamento da norma que rege a sociedade ao qual se insere.

A partir disso, lanço duas perguntas principais que busco tentar responder:

a) Podemos pensar na melancolia, a partir do cinema, como parte do conjunto de saberes que compartilhamos na contemporaneidade?

b) Existe uma estética - maneira de ser/estar - da melancolia, onde o cinema se insere e produz imagens que são da ordem do invisível?

Como o cinema participa na maneira como nos relacionamos com esses afetos e como a melancolia participa na maneira como nos relacionamos com essas imagens? Quais gestos filmicos estão imbricados em produzir um espaço-tempo-imagem que comporta a melancolia? Acredito que uma forma possível, e a melhor que me cabe, de tentar responder essas questões é colocar lado a lado o plano da investigação ao plano da espectadorialidade. Pensar na produção de sentido como resultado de uma relação íntima entre indivíduo e imagem. “Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte.” (Sontag, 1987, p. 23).

Dessa maneira, parto em primeira instância da resposta afetiva produzida pelo meu corpo em interlocução com as imagens do mundo. Desta relação emergem significações interpeladas culturalmente através da memória social, entendendo que “por trás da memória coletiva não há alma coletiva nem espírito coletivo algum, mas tão somente a sociedade com seus signos e símbolos” (Nora apud. Assmann, 2011, p. 145), que me levam de encontro com a melancolia, um gesto que se desdobra como uma chave de acesso a outras imagens. Todavia, não basta somente isto. Para ajudar a entender como se produz, ou como podemos

nos aproximar da melancolia, acompanho as apostas em uma sensibilidade melancólica (Lopes, 1999), dentro de todos seus meandros e sutilezas, suas potências e delicadezas. Tomo aqui especialmente o termo *sensibilidade* tendo em vista ainda que é o que se faz prevalecer no perfil do cartógrafo, metodologia que utilizo nesta análise, não tendo nada que ver com revelar ou explicar, e sim deixar-se afetar e acompanhar o panorama mutável da geografia dos afetos (Rolnik, 2011).

“A noção de sensibilidade é um esforço de buscar não só um instrumental sócio-histórico, mas, pelo menos, uma via de acesso específica, para operar com sentimentos que não chegam a se constituir em objetos privilegiados de discursos institucionalizados, de saberes, a não ser o da arte.” (Lopes, 1999, p. 17)

Sem pretensão de enclausurar imagens em uma análise estanque, tomo meu gesto aqui, como o gesto sensível do cartógrafo, a fim de acompanhar a movimentação dos afetos em tela, afetos do contemporâneo que atravessam minha experiência e chegam pouco a pouco a estas páginas.

“Com isso, busco acompanhar rotas de singularização da existência – ou modos de vida – encarnadas em imagens-movimento (Deleuze, 1983/1985) em uma tela de cinema. É isso que me leva a pensar em filmes como cartografias, mais do que objetos a serem cartografados: “mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos” (Rolnik, 2006/2011, p. 23). Eles funcionam como mapas processuais que permitem acompanhar algo das políticas (de subjetivação) do presente, transbordam subjetividades in-mundos outros. E alguns filmes me colocam em modo de pensar sobre como venho me constituindo enquanto sujeito de um determinado discurso (aquilo que define, em nossa época, lugar e cultura, o que conta ou não para se aceder ao status de humano).” (Pocahy, 2020, p. 5)

Assim, examinaremos esse mapa de forma cuidadosa, deixando-se levar pelos caminhos propostos pelo filme. Vamos acompanhar quadros, tempos, gestos, encadeamentos de imagens e sons propostos cena a cena. Deter-se demoradamente ao corpo fílmico é estratégia de abordagem numa tentativa de compreender seu campo de forma e imanência, suas potências e desejos. Analisar sua topologia a fim de verificar a emergência de imagens de melancolia, apostando na articulação entre essas imagens e a contemporaneidade e por fim o cinema enquanto resposta teórica, sintoma dos dias de hoje.

2. *Os famosos e os duendes da morte*

Busco imagens-outras. Imagens fugazes, desviantes, errantes. Imagens que se esgueiram entre frestas, habitam entre-espacos e abarcam narrativas-outras. Em meio ao turbilhão sensório-mecânico da contemporaneidade desenvolvimentista, onde seguimos empenhados em um ideal de tecnologia redencionista associada a velocidade do consumo do capitalismo tardio na era do antropoceno, existem imagens que se contrapõem ao fluxo de euforia midiático do consumo, do espetáculo maníaco de excitação, do êxtase dos grandes movimentos e grandes narrativas, que oferecem maneiras de estar no mundo de ordem diferente. Imagens que suportam o silêncio e o tempo do detalhe. E, diferente do que se pode imaginar, essas imagens não são raras, são apenas esquecidas, deixadas de lado, mas seguem compartilhando conosco o espaço-tempo do agora, prontas para reagir sempre que acionadas. Imagens que guardam em si potências de vida.

Nessa busca me deparo com *Os famosos e os duendes da morte* (2009), de Esmir Filho. O filme, rodado em uma pequena cidade de colonização alemã no interior do Rio Grande do Sul, tem como protagonista um “*menino sem nome*”, como refere-se a si mesmo em um poema postado em seu blog na cena de abertura, ou *Mr. Tambourine Man*, seu pseudônimo na internet. Além dele, outros dois personagens serão particularmente importantes para a presente análise: *Jingle Jangle* (ou *menina sem pernas*, como é chamada no mesmo poema da cena de abertura), a menina que se suicidou, e *Julian*, o rapaz que sobreviveu.

Os famosos e os duendes da morte, logo de início, nos leva de encontro com as imagens que permeiam todas as relações que o filme nos apresentará ao longo de seus próximos 100 minutos. A sequência inicial do longa-metragem mostra nosso protagonista, vendo imagens caseiras, feitas com uma filmadora de baixa resolução: são imagens tremidas, pixelizadas, trêmulas, borradas. Como as imagens que falava no começo, imagens feitas num mesmo gesto de investigação através do suporte, experimentação visual midiática. Nelas vemos duas pessoas: *Jingle Jangle* e *Julian* (Imagem 1). O som de um clique pausa o vídeo e vemos uma página web, revelando o *upload* feito por *Jingle Jangle* chamado “Respiro”, que

logo é fechada. Em tela preta ouvimos a voz do protagonista lendo o poema que, após os créditos iniciais, vemos estar sendo escrita e publicada em seu blog.



(Imagem 1: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)⁷

*Geheimnis*⁸

Naquela cidade, cada um sonhava em segredo. O menino sem nome conheceu a garota sem pernas. Ela não tinha pernas, mas mesmo assim não precisava de ninguém para ir embora. E eles tentaram.

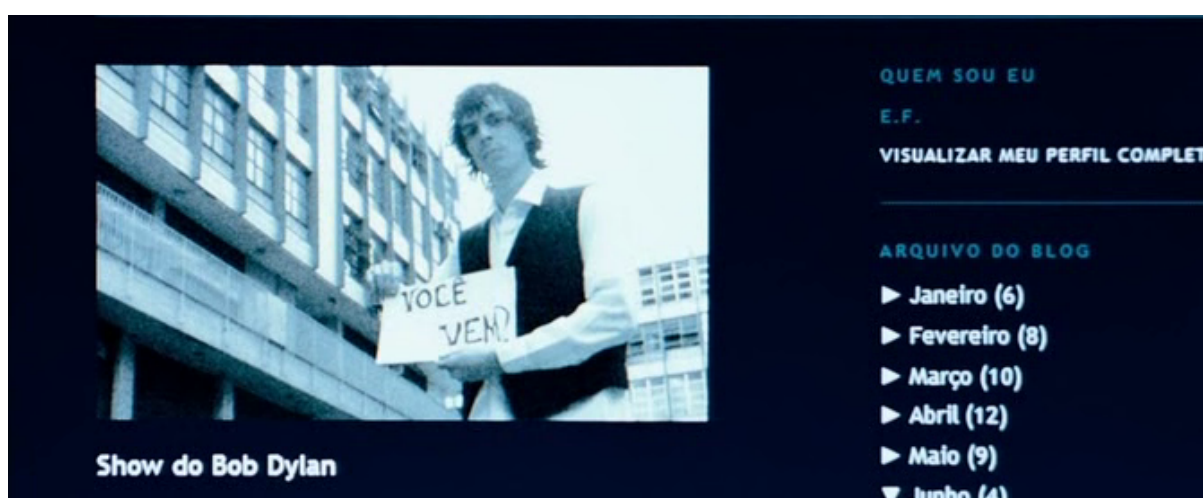
A garota sem pernas mostrou a ele o mundo como conhecia. Ele, que não tinha nome, embarcou. Como quem nunca mais quer voltar. Por um tempo olharam na mesma direção. Ela nunca lhe deu um nome, ele nunca lhe trouxe as pernas. O que para um era sina, para o outro era um mistério. Eles poderiam andar juntos sobre o mesmo trilho, mas nunca seriam esmagados pelo mesmo trem.

Depois de clicar em publicar, uma música começa a tocar ao fundo, vinda de seu computador. Quando voltamos para a tela, vários *pop-ups* de chat de bate-papo aparecem enquanto vemos os contatos *online* em que o personagem vai clicando. Na barra de contatos vemos a divisão entre “Longe Daqui” (onde 13 dos seus 110 contatos estão *online*) e “Cu do Mundo” (onde todos os 25 contatos estão *offline*). Em uma dessas conversas — com | *E.F* | (o que parece ser espécie de meta presença do diretor Esmir Filho) — surge o convite para ir ao show de Bob Dylan em alguma cidade distante, não sabemos qual (Imagem 2).

⁷ o uso de fotogramas (frames) ao longo do trabalho é uma tentativa de tangibilizar, tornar material, palpável, as descrições feitas ao longo do texto. É também uma tentativa de alinhamento teórico daquilo que foi proposto anteriormente: pensar o cinema como modo de produção de conhecimento, pensar as imagens enquanto saber.

⁸ “Segredo” em alemão.

Como uma pequena síntese da história a ser contada, vemos nessa sequência: 1) a introdução da presença i|material da menina que deixou a vida e seu arquivo — ao longo de todo filme veremos a relação estreita entre os personagens, o território por onde circulam e o agenciamento dos afetos se darem pela presença desse arquivo —, 2) a internet como espaço de encontros, trocas e fluxos, espaço do possível, da materialidade do desejo, de um outro modo de viver-sentir o mundo, para além do território que o circunda. E, de um ponto de vista clássico-narrativo (que aqui menos nos interessa), 3) o incidente incitante — o show de Bob Dylan —, que por fim culminará na partida do personagem.



(Imagem 2: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)

Sem grandes acontecimentos ou reviravoltas dramáticas, o filme nos carrega, através de paisagens bucólicas, frias e nubladas, pelo universo particular do protagonista dentro do espaço da cidade interiorana do sul do Brasil permeada constantemente pela morte e no caso particular de *menino sem nome* pela relação com *Jingle Jangle* e *Julian*, que na tentativa conjunta de suicídio, ela morreu e ele sobreviveu. Embora possua uma narrativa linear, não é o desenrolar da história que toma a centralidade do filme, mas sim as relações estabelecidas por estes personagens principais. É a inexistência da experiência adolescente nesse contexto particular de um Brasil interiorano sulista. É a busca por outros modos de vida, de uma verdade de si que escape aquela esperada.

A morte, que aparece desde o título do filme, parece acometer a toda cidade e seus cidadãos, se espreitando pelas ruas como a neblina quase constante do úmido inverno gaúcho. *Menino sem nome* e sua mãe perderam seu pai, Diego perdeu a irmã, Marlene a filha,

Paulinho perderá a mãe, o obituário no programa de rádio matinal, e assim por diante. Parece não haver escapatória. Um lugar em particular condensa essa força de morte que paira sobre a cidade: a ponte de ferro. Como figura físico-simbólica dentro da narrativa este espaço funcionará dentro de uma dupla lógica: a saída da cidade e a saída da vida.

Porém, além da ponte, há outro espaço que se destaca para entendermos a circulação e produção de afetos dentro da narrativa do filme: a internet. Esses dois espaços são transbordados pelo imaginário que os atravessa, atravessa os personagens e respectivamente, o/a espectador/a. A partir deles podemos dar início a um mapa de circulação de afetos que nos ajudará a entender as relações entre os elementos da narrativa, seus campos de força, desejos e potências. Esses espaços aparecem dentro da obra jogando com funções de afastamento e proximidade, perda e encontro. Ou melhor, com maneiras e possibilidades de encontro frente à perda física ou afetiva. Essas possibilidades de encontro ora deslocam a narrativa ora personagens, permitindo assim que se criem, dentro do material fílmico, vetores afetivos a partir deles. Nossa estratégia aqui é buscar acompanhar esses momentos e imagens para tentar entender se os afetos menores, em especial a melancolia, cumprem papel em *Os famosos e os duendes da morte*.

Desde que comecei a pesquisar o primeiro longa-metragem de Esmir Filho haviam algumas cenas e planos que sempre me intrigaram. Não sabia exatamente como interpretá-las, elas permaneciam no campo da possibilidade, entre a imaginação especulativa – onde não há uma indexação direta com a diegese das sequências onde as cenas se encontram ou da presença dos personagens mas sim uma possibilidade de ficcionalização de determinadas situações –, a projeção do desejo – onde há uma associação direta entre a pulsão do desejo sexual ligada a produção de imagens –, o espaço onírico e do devaneio e a presença do arquivo – imbricações da presença de *Jingle Jangle* nos espaços de circulação do filme –, permaneciam em modo de abertura, de contato. *Menino sem nome* deitado ao lado de *Jingle Jangle* na cama enquanto escutam a música de Bob Dylan; *Jingle Jangle* e *Julian* se tocando suavemente em meio a um campo enevoadado enquanto *menino sem nome* se masturba; *Julian* como Bob Dylan em cima da ponte de ferro; vídeos e fotos da galeria de *Jingle Jangle*, entre outras.

De lá pra cá, um conjunto de apostas⁹ me auxiliou a chegar em uma interpretação satisfatória, que deixa margem para pormos lado a lado, sem hierarquizar, estas ou quaisquer tipo de imagem. Mais ainda, acredito que o jogo e a indefinição cumprem papéis importantes nesta narrativa, convocando o espectador a se imbricar, preenchendo os espaços propositalmente deixados pelo filme. São esses espaços de indefinição, de fuga, de abertura ao contato do meu corpo com o corpo fílmico que me convocam na presente pesquisa. Nessa cartografia que juntos aqui estamos traçando, alguns descaminhos/paradas/gestos são previstos, vamos a eles.

2.1 A galeria de *Jingle Jangle* e o arquivo-fantasma

“Falar do morto, do que morre constantemente. Afetos. Fantasmas. Afinal, não seria a morte apenas e tão só a última desapareição?” (Lopes, 2016, p. 185). Não no caso desta *menina sem pernas*. Seu desaparecimento é impossível, sua morte não significa fim ou desapareição pois está cristalizada no tempo das imagens e estas lançadas no espaço não-limitado da rede. Há uma impossibilidade do esquecimento, lhe é negado este direito toda vez que é convocada, através dos ritos e invocações das tecnologias do contemporâneo. Nos restaria perguntar: quando morre uma imagem?

Partimos então dessa premissa: a permanência da *menina sem pernas* no território do filme se dá, em um primeiro momento, através de suas imagens. Seu corpo físico não é mais presente senão quando disparado virtualmente através de outros personagens. Ela é vista pelo olhar do outro e somos cúmplices disto. *Menino sem nome* a convoca à diegese dos vivos através dos registros materiais deixados por ela em sua galeria. Assim, os vídeos e “a fotografia são uma espécie de cordão umbilical entre o fotografado ‘lá’ e nosso olhar ‘agora’” (Barthes apud Marks, 1997, p. 98, tradução minha), uma ligação que borra passado e presente. Irmã de Diego, o amigo mais próximo de *menino sem nome*, *Jingle Jangle* chega até nós em fragmentos, em sua maioria excertos de imagens feitas por ela mesma ou *Julian*. “Ela volta pela tela como um espectro, ao mesmo tempo presença mantida, não deletada, mesmo depois da sua morte, nem apagada da lembrança do protagonista...” (Lopes, 2012 p. 215)

⁹ Friso esta palavra: **aposta**, pois qualquer gesto meu - ou de qualquer crítico, teórico ou analista - de contato corpo-a-corpo com as imagens, sempre será indicador, ou pelo menos falará majoritariamente do analista e do ferramental técnico e teórica que utiliza para isto; ou seja, as imagens não são objetos passivos, um quebra-cabeça que se revela ao final da análise, mas sim agenciadores de afetos que se produzem no encontro.



(Imagem 3: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)

A relação entre o protagonista e a *menina* nunca nos é completamente revelada, porém acompanhamos aquilo o que é produzido no cotidiano do personagem pela presença dela em seu imaginário de forma nítida e incontornável. Não sabemos o que foram um para o outro. Sabemos apenas que há um campo de forças girando em torno de *Jingle Jangle*, uma pulsão que atrai *menino sem nome* e o puxa a estas imagens. Presa entre a vida e a morte, estanque no tempo. Imortalizada em um banco de dados, sua presença está aí, mas não só. Vemos no filme que há outros caminhos que ela percorre além deste. Imagem *online*. Uma imagem de sobrevida. É um corpo-cinema circulante por redes abertas.

Pistas de uma cartografia em movimento

A cena de abertura, onde *menino sem nome* conversa com seus contatos na internet, termina com ele deitando em sua cama, pegando o abajur da mesa de cabeceira e iluminando as paredes do quarto. Vemos o computador sobre uma escrivaninha, a parede de madeira pintada de azul ao fundo. Depois da porta, vemos o pôster de Bob Dylan na parede. A câmera acompanha a direção da luz que vai subindo para o teto. Junto com um clique a luz se apaga. Quando acende novamente estamos em um plano próximo, marcas na pintura branca dão a entender que haviam ali grudadas estrelas fluorescentes¹⁰. A luz se apaga de novo e vemos

¹⁰ Decoração comum em quarto infantil.

que ainda há uma estrela que começa a brilhar na ausência da luz. A luz acende e se apaga novamente mais um par de vezes até mudarmos de plano e vermos o menino, segurando o abajur, olhando para o teto, acendendo-o e apagando-o novamente.

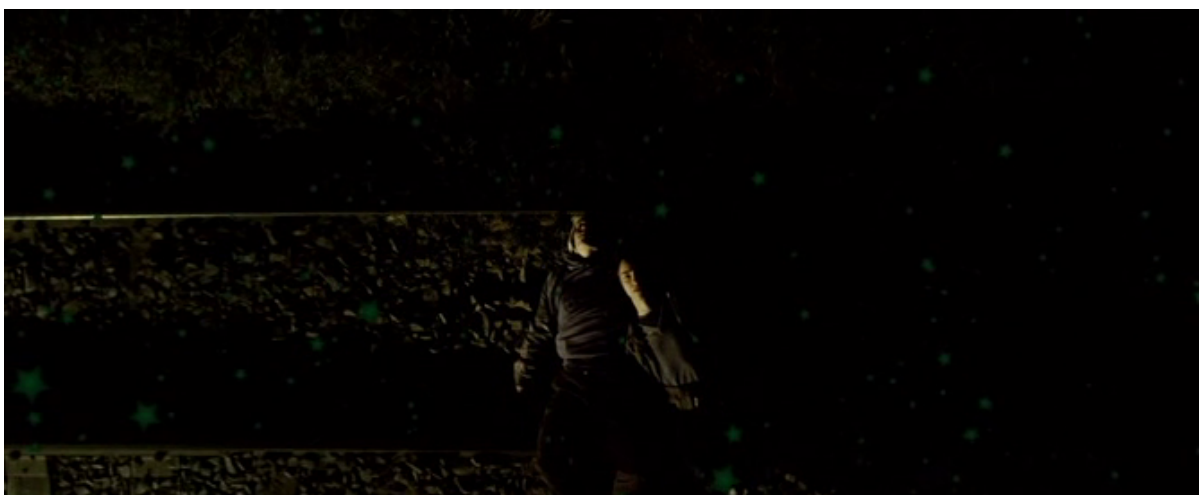
Depois de ver que sua mãe está dormindo, ele sai de casa para encontrar Diego. A cena começa com os dois meninos correndo sob os trilhos do trem, em tom de brincadeira eles riem enquanto pulam de um lado para o outro. Corta, eles param para acender um baseado. Cena de intimidade, é o momento onde os dois conversam distraídos e riem. Então um sino badala. Junto com ele os meninos começam a gritar “cu”, brincadeira entre os dois que voltará a se repetir mais para frente. Entre risadas, os dois se desequilibram e caem de costas um sobre o outro. Vemos *menino sem nome* em primeiro plano, a cabeça apoiada no peito de Diego, ele segue rindo por mais alguns instantes mas então sua expressão começa a mudar. A câmera começa a se afastar. Ele deixa de rir à medida que estrelas fluorescentes começam a aparecer.



(Imagem 4: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)



(Imagem 5: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)



(Imagem 6: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)

Seu pensamento se desloca e, olhando para este céu salpicado de estrelas, ele fala sobre como sua mãe está lidando mal com a morte de seu pai¹¹, falando sem parar com Inês, a cachorra. Diego começa a rir. *Menino sem nome* levanta o corpo, sentando novamente nos trilhos. O clima muda, ele fica incomodado com o comentário do amigo e diz “Acho que preciso ir embora”. A resposta de Diego é sintomática da personalidade que o filme irá criar para seu protagonista. “Só sabe repetir que vai embora, vai embora, vai embora.” Como se fosse um assunto recorrente no vocabulário do menino que sonha em deixar a cidade. Desviando do assunto, o menino diz que está falando em ir embora para casa, que tem prova no dia seguinte, e quer escrever ainda antes de dormir.

¹¹ Que não sabemos quando ocorreu, a não ser a resposta bruta que ele dá para sua mãe em um rompante durante uma discussão que terão mais para frente no filme: “o velho já apodreceu e tu fica querendo fazer visita”.

No caminho de volta eles param em frente a casa de Diego, que diz para menino esperar ele terminar de fumar antes de ir. Os dois se sentam na calçada. Os sons dos animais noturnos e latidos distantes deixam a cena tensa. Eles se olham, mostrando que sentem o mesmo que nós. Em dado momento o olhar de *menino* se fixa a distância. Diego percebe e olha na mesma direção, sua expressão muda, o olhar fixo. É a chegada de Julian. Diego se levanta ainda com o olhar fixo e *menino* o acompanha. Os personagens se encaram por certo tempo até que Julian dá um passo à frente, Diego faz o mesmo mas logo *menino* segura seu braço, puxando-o para trás. Julian então caminha para longe enquanto ouvimos Diego dizer como que para si mesmo “colono filho da puta” e entrar em casa pisando forte, deixando *menino* sozinho na rua.

Passaram-se pouco mais de quinze minutos de filme. Depois de uma breve caminhada pela rua vazia, agora avistamos a silhueta do *menino sem nome*, que caminha lentamente em direção a luz amarelada que ilumina a estrada. Em meio ao som de seus passos, ouvimos a água que corre e rangidos metálicos que ecoam, vindos da noite. A câmera na mão, que antes o acompanhava, agora hesita, deixando-nos para trás com o movimento impreciso de seu peso. O foco se desloca e podemos ver os primeiros passos do menino na ponte de ferro. Ele se afasta de nós enquanto os sons ecoantes se intensificam. Quase um minuto se passou e então um corte: olhamos ainda no mesmo eixo do plano anterior. Um *zoom in*¹² feito com uma *handycam*¹³ nos mostra *Jingle Jangle* parada do outro lado da ponte. Ela olha fixamente para a lente, que tenta focar seu rosto flutuante emoldurado pela penumbra da noite. Sua imagem é fugaz, e o foco instável se manifesta como a presença da personagem que se materializa em tela. É a aparição de um fantasma, um arquivo-fantasma.

¹² Movimento digital de aproximação, deixando o quadro mais fechado.

¹³ A partir de agora me refiro às imagens de arquivo apenas pelo termo *handycam* - câmera digital amadora - pela característica mudança da tessitura das imagens: granuladas, em câmera na mão bastante trêmula.



(Imagem 7: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)



(Imagem 8: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)



(Imagem 9: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)

Corta. Vemos agora o rosto do *menino sem nome*, ele olha fixamente para frente, sobre nosso ombro, como se fosse o contraplano do fantasma, a tessitura da imagem volta a

ser a mesma do plano inicial. O eco e a reverberação inicial reaparecem, ele olha para trás enquanto o apito de uma locomotiva¹⁴ parece se aproximar. A câmera se desloca ao seu redor terminando o movimento em um plano detalhe de seu ouvido enquanto o som cresce, avançando. Um novo corte: vemos agora, pela imagem da *handycam*, *Jingle Jangle* correndo, seu rosto junto à lente e *Julian* correndo em segundo plano, além da respiração ofegante que denuncia a ardência produzida pelo vento gelado entrando no pulmão em golfadas de ar, ouvimos o som da locomotiva mais de perto. *Julian* para de correr e *Jingle Jangle* também.

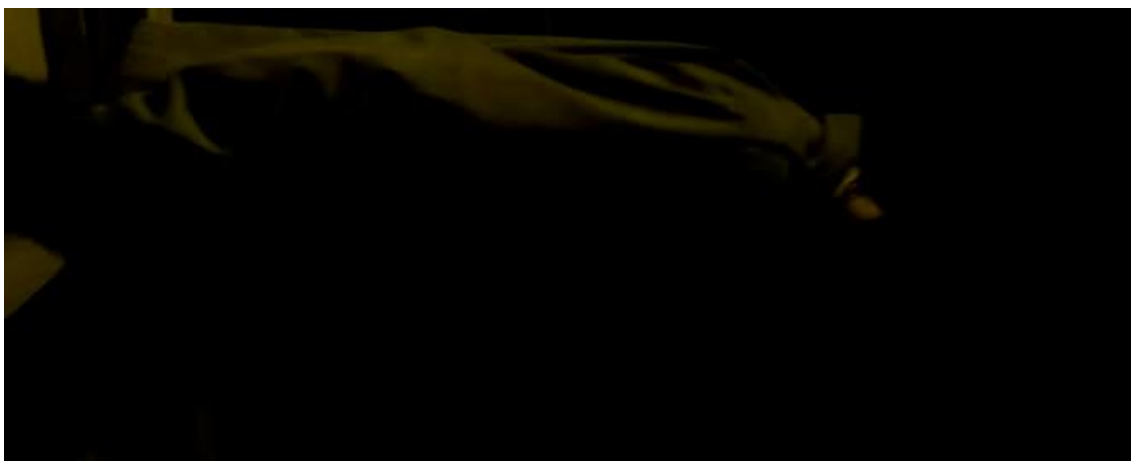
Cortamos de volta para o *menino sem nome*. Mas o som continua. Ele atravessa a temporalidade das imagens, sobrepondo-as, unindo-as. *Menino sem nome* caminha com pressa pela ponte. A montagem está mais acelerada, assim como o som está mais forte, o plano durou apenas alguns segundos, cortamos para a *handycam* em uma imagem rápida, trêmula. Logo voltamos para o *menino sem nome*, ele olha para trás mais uma vez, em um *travelling out*¹⁵ a câmera o acompanha, mas seu caminhar é mais apressado e ele se aproxima da lente, a contraluz torna seu rosto escuro. Cortamos novamente para *Jingle Jangle* correndo. Os enquadramentos são parecidos, quase formando um *match cut*¹⁶ entre um plano e outro. Em meio a sua corrida mais um corte, acompanhamos mais alguns passos do *menino sem nome* e então ele para, a câmera se afasta enquadrando seu peito. Outro corte. Outro enquadramento parecido. O plano da *handycam* mostra o peito de *Julian* e logo se torna um plano conjunto de *Jingle Jangle* e *Julian*, a câmera na mão girando em torno dos personagens. Ouvimos ao fundo um som distorcido, um grito ecoante, distante, que se repete.

Vemos agora os pés do *menino sem nome*, ele caminha com pressa. Corta para um plano lateral que, junto com o estalar de um rangido de madeira, começa a girar no próprio eixo da câmera em noventa graus, fazendo o personagem mergulhar na escuridão. Após um par de segundos em tela preta vemos o último plano desta cena: a sombra de *Jingle Jangle* e *Julian* no chão da ponte.

¹⁴ Este trem noturno, que já havia aparecido no poema da cena de abertura, nunca é visto, mas parece povoar o imaginário do personagem. O único indício material visto em cena é quando *menino sem nome* e Diego caminham sobre trilhos na cena noturna antes do aparecimento de *Julian*.

¹⁵ Movimento onde a câmera é fisicamente deslocada para trás.

¹⁶ Transição de planos característica pela semelhança visual entre os quadros montados.



(Imagem 10: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)



(Imagem 11: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)

Ao olharmos para a construção desta cena vemos como a montagem, se valendo da decupagem dos planos e a paisagem sonora, mostra a manifestação de uma presença, um compartilhamento espaço-temporal entre o momento diegético do filme e o arquivo. Lugar de partida, lugar de encontro. A ponte é habitada pelas imagens, que são acionadas a partir do mapa afetivo do personagem *menino sem nome*. Por certo, não é um lugar qualquer que estas imagens habitam, a ponte é, dentro da cidade, o local onde as pessoas vão para se suicidar. É o local onde juntos *Jingle Jangle* e *Julian* tentaram deixar a vida, onde ela morreu e ele sobreviveu. Nessa perspectiva, o espaço físico da ponte é um condensador de tempos (de vida e de morte), um dispositivo de memória (disparador de afetos diretamente relacionados com a experiência dos sujeitos circundantes a ela), um arquivo (no sentido de lugar de conservação e preservação) em ruínas. Por isso a ponte torna-se figura físico-simbólica dentro da narrativa e do mapa afetivo do protagonista e aqui o arquivo torna-se fantasma a partir da sua lógica de funcionamento: lógica da aparição, do assombro:

No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer "suspender" o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso. (Bachelard, 1978, p. 202)

Em nenhuma outra parte do filme nos deparamos com exatamente as mesmas imagens que vemos agora. Dessa maneira, podemos pensar que as imagens são deslocadas da internet, ocupando a ponte a partir da relação que *menino sem nome* estabelece com *Jingle Jangle* ou que a permanência de *Jingle Jangle* nos espaços de circulação do protagonista se tornaram atravessadas pela espessura do arquivo, tomando sua forma e aparência. De qualquer maneira, essas imagens carregam essa dupla natureza, caminham nesses dois planos: o material de arquivo e a fantasmagoria. Ou seja, penso aqui que a maneira que essas imagens se apresentam no filme pedem por uma categoria analítica que vai além do que entendemos por *arquivo* dentro do campo do cinema, por mais que tenham essa característica dentro da narrativa do filme (mesmo que numa perspectiva de uma personagem ficcional, em detrimento do uso clássico do arquivo no cinema documentário). Daí a alegoria do fantasma, numa tentativa de encontro de um enquadramento teórico que nos ajude a entender o dispositivo operado por essas imagens. Dessa forma, poderíamos dizer que *Jingle Jangle* viva, mesmo enquanto imagem, enquanto fantasma é aqui um recurso visual da melancolia, do atravessamento espaço-temporal experienciado pelo personagem.

O intercalamento de planos captados por suportes distintos compartilhando o mesmo espaço, tempos montados lado a lado, e mais ainda, atravessados pelo desenho de som que delineia a cena como um todo, dando ritmo a montagem que se acelera quase que plano a plano, combinados ao desenho de luz dura e as sombras que produz, atrelado ao momento da narrativa do filme, onde, pela primeira vez somos apresentados à presença de *Jingle Jangle* fora da galeria virtual que mais para frente nos será apresentada, nos permite pensar na relação estabelecida entre estes dois personagens.

Tomo aqui a relação entre eles como uma relação de perda. Todavia, essa perda mobiliza o sujeito e nos revela a densidade do campo de força que age sobre o seu corpo emanado pelo arquivo-fantasma. Este indício, dado nos primeiros vinte minutos de filme, é o início da construção que culminará na partida de *menino sem nome* da cidade onde o filme se passa.

Fantasmagorias midiáticas

As imagens que acompanhamos, produzidas com a *handycam*, parecem ser advindas da galeria do blog pessoal da personagem *Jingle Jangle*. Ao longo do filme, *menino sem nome* acessa em seu quarto, dentro do fluxo de trocas possibilitado pela internet, mais de uma vez esse repositório de imagens produzidas pela *menina*, mas aqui, nesta cena, essas imagens escapam a internet, fogem aos limites da rede para ocupar a cidade, como voltarão a fazer em outros momentos do filme.



(Imagem 12: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)

Menino sem nome acessa essas imagens como um pesquisador da história, “uma história que já podemos dizer fantasmal, no sentido de que nela o arquivo é considerado vestígio material do rumor dos mortos” (Didi-Huberman, 2013, p. 35), que tem como seu corpus de pesquisa a galeria de *Jingle Jangle*. Podemos dizer também que é uma história, ou melhor, uma memória virtual, pois todo seu arquivo encontra-se na internet, em um suporte digital, inserido em um cultura composta por espaço e sujeito determinado.

A personagem que está morta e ao mesmo tempo, para além da falta que ela representa para o *menino sem nome*, ela é quem saiu, pela ponte – de uma maneira ou de outra – daquele universo da cidade interiorana de que o personagem sonha em deixar. Por

esse motivo, o arquivo-fantasma vive dentro dele e assim ganha uma “sobrevivência de uma pós-morte” (Didi-Huberman, 2013, p. 72).

O que produz a experiência de olhar imagens de morte? *Menino sem nome* carrega a presença de *Jingle Jangle* no corpo, recusa o esquecimento. Assim, seu corpo se torna também um arquivo, um espaço de sobrevivência. O campo que o atrai a essas imagens, que permite que elas emergjam, presentificadas nos espaços onde circula, é rastro de seu desejo, e o possibilita desvendar sua realidade a partir dessa experiência.

Ser melancólico é carregar dentro de si o passado vivo, como quem se debate em areias movediças, ao invés dos que apenas afundam no limbo do presente. O instante nunca é apenas um momento, ele carrega uma espessura temporal, uma duração, uma densidade histórica. (Lopes, 1999, p.31)

Menino sem nome é aquele que lembra, e a memória altera, verticaliza estratos do tempo, hibridiza o agora à memória, fazendo com que o filme se torne uma intersecção entre o tempo do agora e o tempo da memória, o tempo do arquivo. Dessa maneira, a aparição do arquivo-fantasma no espaço da cidade, mais especificamente na ponte, é sintoma da arquitetura temporal¹⁷ (Pomian, 1993) construída no filme, atravessada pelo arquivo e vivenciada na pele do protagonista, como vimos na cena anterior.

Podemos dizer também que há um jogo entre arquivo, memória e projeção imaginária, enquanto campo de sobrevivência de *Jingle Jangle* no filme que faz com que sua materialidade se borre entre esses campos, fazendo com que se retroalimente. Além de espaço de sobrevivência e circulação de imagens de *Jingle Jangle*, a internet é também espaço de encontro com outro objeto de desejo que se manifesta para o personagem protagonista: o show de Bob Dylan. A partida da cidade rumo ao show do músico orienta o percurso do protagonista ao longo da história. É nesse jogo que podemos pensar nessas redes e fluxos tecidos *online* como espaço de sociabilidade e fantasmagoria. Projetar-se para um outro que não se sabe onde está ou quem é, mas isso não importa. Está em jogo aqui a conexão, o pertencimento que perpassa a ligação digital com outros corpos, outras memórias.

¹⁷ Entendimento que a contemporaneidade industrial congrega em si diferentes estratos temporais que se sobrepõem e compõem a experiência do presente. Tempos qualitativos, quantitativos, coletivos, individuais, políticos, biológicos etc.

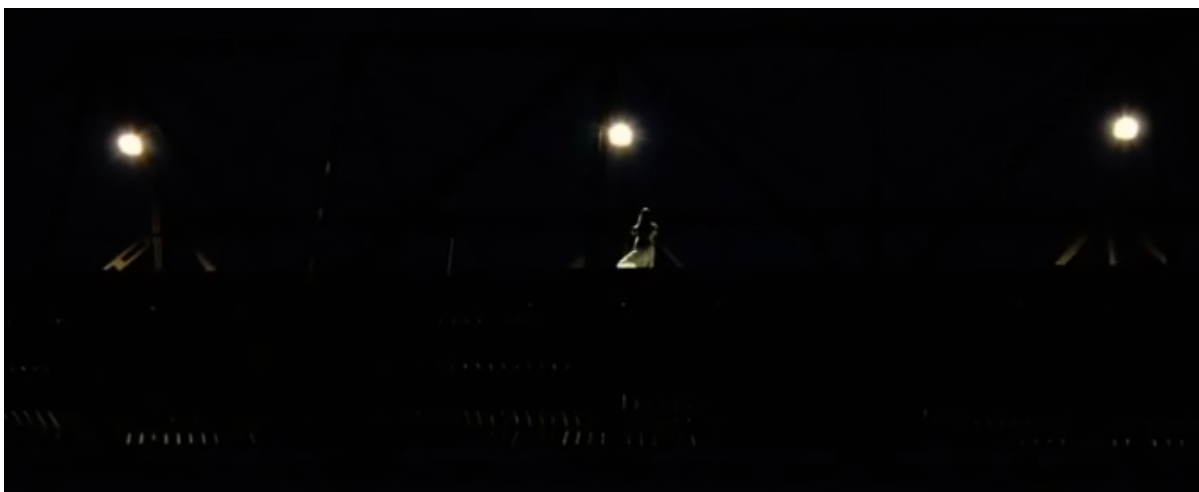
2.2 Espaços imaginários — mapas de significação

A aposta de que a ponte marca o personagem e aciona e constitui seu imaginário vem também da cena que se segue. Depois de chegar em casa, *menino sem nome* corre para seu quarto e logo deita-se. Com um clique o abajur se apaga e somos lançados no escuro e ao universo onírico. Uma estrela - como daquelas fluorescentes que vimos antes - começa a se mover pela parede do quarto, como se caísse do teto até encontrar a mão do menino. A trilha sonora se mistura ao som do vento. Uma gaita calma acompanha a queda da estrela e uma nota aguda marca o momento do encontro entre ela e a sua mão.

Uma luz forte, como um refletor, um *spotlight*, ilumina o quarto e o menino que até então estavam no escuro. Ele olha em direção a luz e ouvimos o som de uma guitarra tocando um acorde que reverbera. Vemos o contraplano, o refletor que ilumina o quarto, e em um *tilt down* é revelado que estamos em cima da ponte, que agora é palco para a silhueta de um músico. Ouvimos uma plateia que não podemos ver. Voltamos para o rosto do menino por um momento, que parece perplexo com a situação, antes de seguir com o plano anterior. A câmera começa a se deslocar em direção ao músico.

Quando se aproxima, corta para um plano próximo de seu rosto em desfoque e rapidamente outro. Um plano detalhe de sua mão no braço da guitarra. E então vemos ele de frente, mas o foco está no fundo do plano, lá atrás parado está *menino sem nome*, ambos em cima da ponte, os cabelos balançando com o vento da noite. O músico, que parece uma mistura de *Julian* e Bob Dylan, olha para o menino. A câmera se movimenta em sua direção girando levemente seu eixo até deixá-lo para trás.

No penúltimo corte da cena, vemos reflexos de luz na água, a câmera levanta e percebemos que estamos no rio e agora olhamos para cima. Mas lá em cima não há os dois personagens que vimos há pouco e sim o que parece ser uma menina de cabelos compridos e vestido branco (Imagem 13). Parece ser *Jingle Jangle*. Vamos nos movendo pelo rio acompanhando sua correnteza até chegarmos quase debaixo da ponte e uma das luzes do teto transformar a figura em uma total silhueta.



(Imagem 13: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)

Como se fossemos Caronte, o barqueiro dos mortos, chegamos ao último plano: voltamos ao menino e a figura do músico, mas agora sua imagem tem outro aspecto, outra densidade material. É como se junto com eles tivéssemos pulado da ponte e afundado no rio, mergulhando no mundo virtual das imagens digitais. Se antes caminhávamos no plano das imagens diegéticas, agora sua textura é a do vídeo, do arquivo. A imagem ganha tons azuis e as silhuetas dos personagens estouram em branco. O som fica abafado com bastante reverberação, contribuindo para a sensação de estarmos submersos. A câmera gira em torno dos dois, um glitch nos revela por menos de um segundo as cores reais da cena antes de voltarmos para os tons azulados (Imagem 14). O plano termina com apenas o músico em quadro, o som vai pouco a pouco voltando ao que era antes até cortarmos para *menino sem nome* deitado na cama em seu quarto. Diversos elementos apresentados ao longo dos primeiros minutos de filme são combinados no imaginário onírico do personagem. A estrela fluorescente, o show de Bob Dylan, Julian, Jingle Jangle, a ponte. A ponte voltará mais para frente. Por ora seguimos por outros caminhos traçados pelo filme.



(Imagem 14: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)

O barulho na cozinha acorda o menino. A cachorra arranha a porta, sua mãe a chama, conversa com ela. Ele se vira de um lado para o outro na cama, relutante. O barulho continua, até que se levanta. Do lado de fora a serração está alta (Imagem 15). Voltamos para a cozinha, onde *menino sem nome* e sua mãe estão tomando café da manhã. Antes mesmo de ouvirmos uma palavra de suas bocas, o locutor na rádio anuncia a temperatura de inverno (5,8 °C) logo seguido pelos registros de falecimento, que se estenderão como ambiência de fundo de toda cena.



(Imagem 15: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)

Da conversa entre os dois há outras pequenas pistas de outros mortos que escapam. Sua mãe comenta que *menino* está com cara de cansado, pergunta a ele se passou a noite no computador, como se fosse algo recorrente. Depois de responder que passou a noite

estudando para a prova de química, sua mãe pergunta sobre Marlene. A professora é mãe da *menina*. A pergunta “como é que ela tá, hein?” em tom de preocupação velada dá a entender que a morte da menina não é algo tão distante. Ele apenas concorda com um murmurejo, dando pouca margem para estender o assunto. Ela então muda de assunto, diz que pelo menos ele e Diego não ficaram na rua até tarde, o que exatamente fizeram. *Menino* desvia dizendo que quando saem ficam na casa de Diego. Ela logo pergunta se ficam só eles ou se “tem guria junto” com que ele responde apenas com olhar indignado, seja pelo tabu adolescente de falar sobre sexualidade com sua mãe, ou pela presunção da relação heterossexual dada a entender. Ela olha com surpresa para a reação do filho, que balança de cabeça negativamente, desgostoso. Ela se levanta, pede desculpas. A cena termina com a mãe convidando *menino* para “visitar” seu pai, o que logo é descartado, com a desculpa de que há um trabalho da escola para ser feito.

Menino sai de casa e sua primeira reação olhando ao redor é sussurrada para si mesmo como “cu do mundo”. Ele põe os fones de ouvido e a trilha toma conta da cena. Do caminho para a escola, andando pela rua nublada da cidade, somos lançados novamente às imagens da *menina sem pernas*. Diferente de outros momentos da narrativa, não há uma relação direta entre o registro da diegese e o do arquivo a não ser pelo tom. As cenas se aproximam por estarem dentro de um mesmo campo estético, mesmo embora em diferentes suportes. Ou melhor, talvez elas sejam a antecipação do encontro que se desenha desde a conversa com sua mãe momentos antes, quando pergunta por Marlene.

Nas imagens da *handycam* vemos também cenários nublados, cinzentos, que em dado momento dão lugar às cores opacas do papel celofane que é posto sobre a lente por *Jingle Jangle* e Julian. A trilha embala as imagens (Imagem 16) que, em uma estética de videoclipe que, “carrega consigo as possibilidades da fruição musical e da imagem não como representação, mas como uma associação de sensações caleidoscópicas.” (Janotti Jr. apud Soares, p. 32, 2004) são a transição temporal entre a cidade e a escola.



(Imagem 16: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)

Agora estamos em uma sala de aula. Vemos os alunos concentrados, mas *menino sem nome* parece pouco interessado na prova. Ele olha para os lados enquanto a câmera o circunda, mostrando os colegas compenetrados. Vemos a professora, seu olhar vago ora encontra o do menino, um leve sorriso se esboça, mas ela parece à beira das lágrimas. No espaço em branco do papel ele desenha um olho, um pontilhado preto sob ele e uma lágrima. Ele termina o desenho enchendo de estrelas o espaço que sobra. Se levanta, leva a prova até Marlene, que o deseja sorte, e sai da sala. O som de teclas batendo apressadas logo se torna a narração do personagem.

“Tua mãe me olhando como se fosse tu. / Teu rosto no meu rosto. / Eu sinto em mim todas as marcas da tua face. / Tua boca se abrindo é o meu sorriso querendo surgir. / Os teus olhos chorando são as minhas vontades que tu também sentiu. / Estar perto não é físico.”

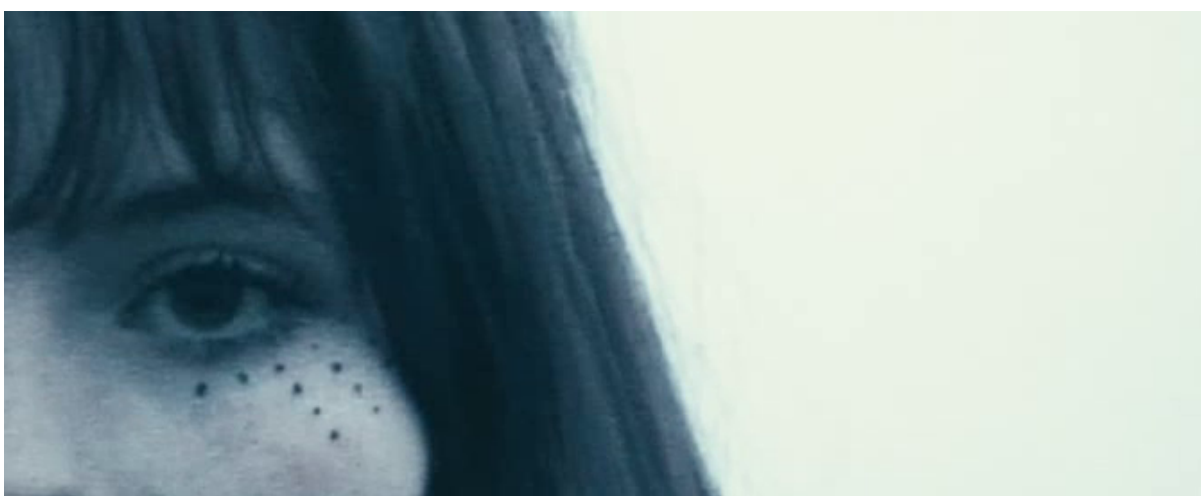
Acompanhando a voz do personagem vemos imagens da *menina*, da filha da professora, que para ele se confundem. Vemos os olhos de *Jingle Jangle*. Ela parada em meio a um campo, a pele pálida da cor do céu nublado ou do vestido branco que veste. No final do arquivo passamos a tela do computador que mostra o texto que *menino* vinha narrando sendo escrito.



(Imagem 17: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)



(Imagem 18: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)



(Imagem 19: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)

Resquícios do cotidiano são tangibilizados em palavras publicadas nas redes. É o olhar de Marlene como novo motor de ativação do arquivo-fantasma. Há aí um jogo de visibilidade, de acesso. Não é nas relações físicas que *menino* compartilha suas inquietações. Seu espaço íntimo está público a um público digital. Jogar seus pensamentos na rede é seu gesto de confissão, espaço de expressão possível. Estar perto não é físico. Estar perto é imaterial quando falamos de processos subjetivos.

No pátio da escola, quando fala para Diego que está tudo certo para irem para o show de Bob Dylan – que parece nem se lembrar –, Diego tira sarro da ideia, como se fosse um devaneio distante. Quando *menino* insiste, a resposta do amigo é categórica: “eu vou na festa junina comer a irmã do Paulinho, eu preciso, eu não aguento mais essa internet”. A resposta de Diego serve também para olharmos de maneira mais ampla para a disposição dos personagens coadjuvantes do filme. Parece haver nesses personagens uma função de representação de uma instituição social. Todos são modelos da figura social da cidade que vive encenando uma mesma performance, um determinante de vida cujos papéis a serem desempenhados por cada um deles é dado. A mãe que espera que o filho traga os netos para conhecer a casa onde cresceu. O jovem adolescente que vai ter talvez sua primeira relação sexual na festa da cidade. Mais para frente *Julian* dirá ao *menino*: “Tu não é igual a essa cidade”. *Menino* é uma figura de ruptura. Ruptura com uma performance que engloba práticas culturais, de sociabilidade, de sexualidade, de gênero etc.

Depois de fugir da aula de educação física, espaço de constrangimento e desconforto expresso por ele mesmo, na desmotivada partida de futebol em que foi o último a ser escolhido, *menino* volta para casa. Refaz o caminho de ida pela rua cinzenta e enevoada, até que ao fundo dois pontos de luz devagar se tornam um carro em meio à cerração e o vento frio. Surge então ao seu lado *Julian* que desacelera ao passar pelo *menino* (Imagem 20). Eles sustentam o olhar por um instante, lado a lado, até que *Julian* volta a olhar para frente e acelera o carro.



(Imagem 20: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)

Transgressões metafísicas: não-limite do real-virtual

Se vimos anteriormente gestos do filme que indicavam para uma presença do arquivo que escapavam os espaços onde diegeticamente ele pertence (a internet) para ocupar os espaços da cidade, em outros momentos do filme o movimento é o oposto. Enquanto lá era um movimento do arquivo em direção a vida, aqui veremos, em sua maior parte, gestos que o filme faz de atravessamento da vida no espaço-tempo do arquivo.

O som do vento do plano anterior continua. Novamente nos pegamos olhando para *Jingle Jangle*. Mas há algo de diferente desta vez: não a vemos através da imagem granulada, pixelizada dos arquivos de *handycam* que habitam seu blog pessoal, ela aparece no mesmo registro, na mesma tessitura das imagens do presente do *menino sem nome* - será uma lembrança? Um desejo? Ou um gesto de adentramento imaginário ao espaço digital, onde a *menina sem pernas* ainda vive?

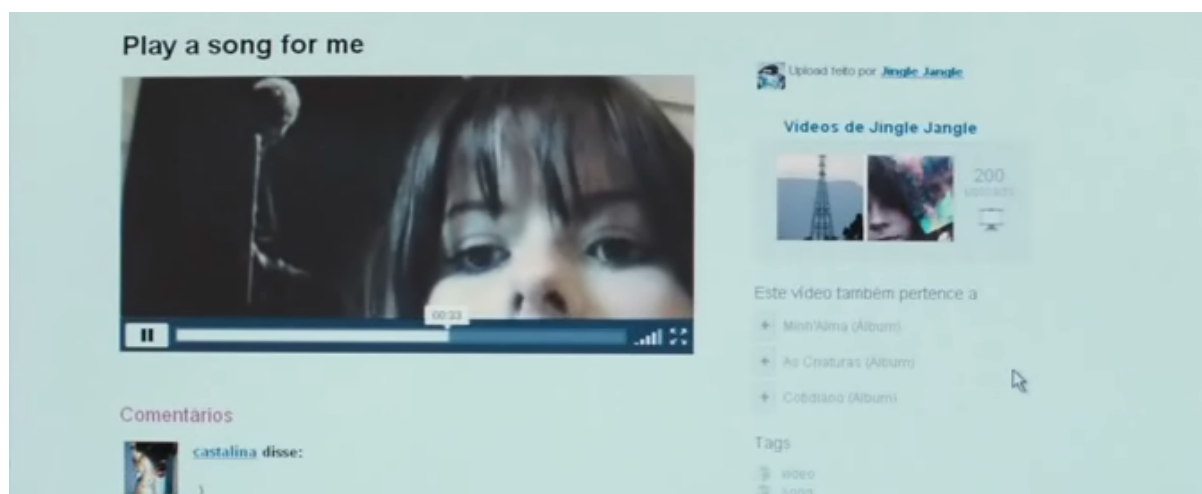
Ela abre a janela e vemos a neblina que invade suavemente o quadro e toca seu rosto enquanto mantém o olhar fixo para fora. Vemos então *Jingle Jangle* sentada ao lado de um toca-discos, a música *Mr. Tambourine Man* de Bob Dylan começa a tocar, ela se vira e encara a câmera. Enquanto a música segue o plano muda novamente, agora *Jingle Jangle* está deitada na cama, em um plano detalhe vemos seus lábios que acompanham a canção. A câmera se movimenta em uma *pan* suave em direção aos seus olhos, logo revelando que a seu

lado está *menino sem nome*. A música, antes diegética, vai aumentando, tomando conta da trilha sonora e então um corte.

Agora voltamos ao registro de imagens produzidas por *Jingle Jangle* ao qual estamos acostumados, a imagem granulada em baixa resolução dos vídeos de seu blog. A sequência segue alternando entre planos dos dois registros até que saímos dessa sequência e vemos *menino sem nome* perambular pelos álbuns online da galeria da menina. Seriam estes vídeos disparadores de memória ou seria uma transgressão metafísica - um primeiro gesto imaginário de adentramento ao território digital? A montagem paralela imbrica as imagens, tornando-as indissociáveis. Porém, diferente de momentos anteriores, a montagem não é construída dentro de uma lógica de continuidade, cabendo a nós, espectadores, essa decisão.

A internet se torna um espaço de recordação, ou melhor, dispositivo de agência da memória, onde o jogo performativo do registro do arquivo e do registro da lembrança se embarçam. Como afirma Assmann (2011), “o vínculo peculiar entre proximidade e distância confere aura a esses locais e neles se procura um contato direto com o passado. A magia atribuída aos locais de recordação se explica por conta de seu *status* de zona de contato” (p. 359).

Dessa maneira, a distinção feita por autores como Kracauer e Proust apontada por Régine Robin (2006) entre o registro do vivido e o rememorado, se borram. Ainda assim, a aposta de que “o trabalho de interpolação, de alteração, de modificação da imaginação que não conhece senão pequenos pedaços, fragmentos, é decisivo” (Robin, 2006, p. 380) se mantém. Porém a presença das imagens, fotografias e vídeos de *Jingle Jangle* na narrativa não impedem esse processo de interpolação das imagens da memória de *menino sem nome*.



(Imagem 21: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)

Assim, novos indícios de uma lógica de funcionamento digital nos são apresentados e cada vez mais parecem nos levar a entender o espaço online como um dado a uma construção de inteligibilidade através do fragmento (ou da ruína), que pode ou não ser preenchido pelo espectador. Nesse jogo performativo da memória, a imagem do montador da história volta a aparecer, porém dessa vez, o campo dessa figura está localizado dentro de um espaço onde não há esquecimento, embora seja também circuito aberto às conexões das mais diversas ordens e alimentado constantemente. Ou seja, por fim a internet se torna muito mais que um mero suporte ou repositório de imagens, mas sim um arranizador, configurador de memórias.

O ato é interrompido pela entrada da mãe que irrompe pela porta avisando do almoço. Quando ela sai, *menino sem nome* volta à sua arqueologia digital (Imagem 21). Vasculhando entre imagens, depara-se com um link escondido em uma foto, que leva a um vídeo de *Julian* chamado “Agonia”. No vídeo, vemos um plano detalhe de seus olhos, ele está em um lugar aberto e uma luz suave ilumina seu rosto. *Julian* olha fixamente para a câmera, devagar tira a blusa que está usando. A câmera abaixa, voltando-se para seu peito, ele pega a mão esquerda daquela que grava e traz até seu rosto. O som, que antes havia se tornado apenas uma ambiência do vídeo, dá lugar a guitarra da trilha sonora no momento em que a mão toca no rosto. Há um corte. Vemos agora o rosto de *Jingle Jangle* e um par de mãos cobrem seus olhos, a trilha continua, agora com vocais cantando uma melodia grave. Um novo corte, saímos do vídeo.

Mudamos de ambiente mas a trilha continua, como um desejo perverso, um pensamento intrusivo, que se instala na mente do personagem. Ele almoça mas os sons ao seu redor são apenas ecos distantes, alheios a sua atenção, assim como sua mãe lavando a louça ao fundo. Quando ela sai de casa, ele se dirige ao banheiro.

Desejos im|possíveis: erótica de corpos fantasma

Devagar saímos de um borrão branco para os olhos de *Jingle Jangle*. Ao fundo ouvimos a respiração do protagonista, cada vez mais ofegante junto com o som da água, antes chuveiro, passando agora a uma tessitura mais espessa, lembrando um rio calmo e um gotejar

com bastante reverberação, como se estivéssemos em um lugar fechado e amplo. Mas nos vemos em uma paisagem etérea, a paleta de cores é clara, grande parte da composição dos planos é completamente branca, ora intercalada com tons de azul pastel e fragmentos de braços, ombros, olhos e bocas. Passeamos em movimentos fluidos, ora em desfoque, pelo corpo de Jingle Jangle e de Julian. Parados em meio a um campo, o céu ofuscante ao fundo, uma névoa fina sobre as plantas, os dois olham fixamente para a câmera como se fitassem o *menino sem nome*, e assim, - atravessando às lentes - o/a espectador/a. Ambos vestem roupas também brancas e se tocam suavemente até que então a imagem sai completamente de foco e voltamos para o banheiro onde se encontra o protagonista.

O desejo erótico do personagem, manifestados nessas imagens enquanto se masturba, atravessa uma temporalmente dilatada da fotografia, que passeia pelos corpos fantasmais dos dois personagens. A semelhança com imagens de já apareceram anteriormente - antes arquivo, agora pulsão -, num gesto de mimese dentro do espaço do jogo imaginário do desejo, são sintoma do campo de força emanado pela falta/presença da *menina* morta assim como do menino vivo, ambos postos lado a lado, em mesmo registro na cena.



(Imagem 22: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)



(Imagem 23: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)

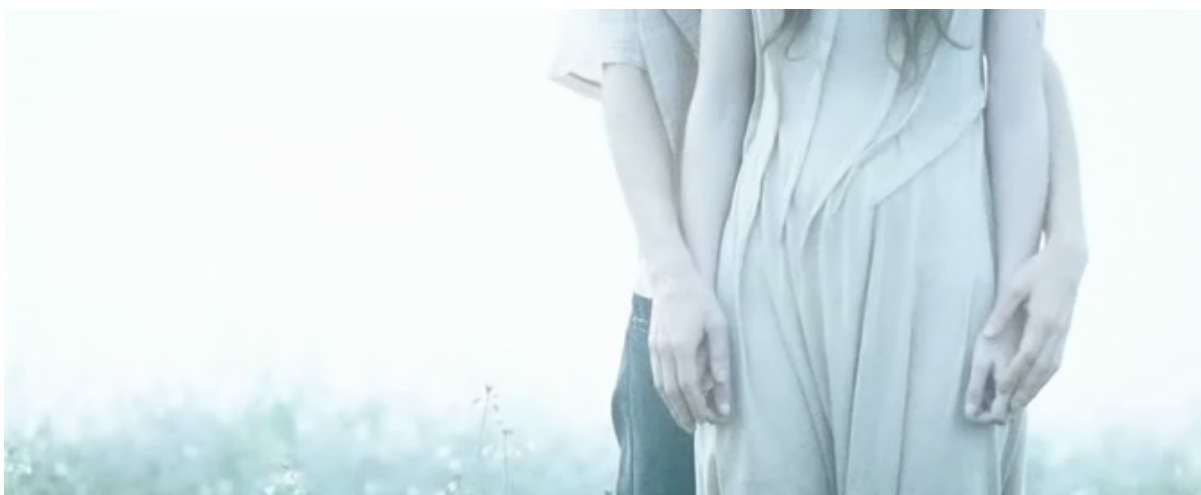
Para Safatle (2021) “Nem todas as corporeidades são idênticas: algumas são unidades imaginárias, outras são articulações simbólicas, outras são dissociações reais. Cada regime de corporeidade tem seu modo de afecção.” (p. 20). E qual o regime de corporeidade que Jingle Jangle se encontra? Ela é um corpo-imagem, corpo-cinema, corpo-arquivo.

Vemos ao longo do filme que as aparições de Jingle Jangle não são objeto passivo da narrativa. Há sua ingerência e movimento através do filme. Ou seja, seu corpo se desloca. Mas não é um deslocamento físico que falamos aqui, mas sim simbólico e afetivo. Seu corpo ocupa um lugar no mundo dentro desses registros, não do físico. São esses movimentos que nos permitem pensar em uma outra forma de corporeidade, vista através do arquivo e da fantasmagoria.

Há uma transposição, que é alargada pelo imaginário do personagem, em relação a esses corpos. Tendo como ponto de ancoragem no real, a materialidade do arquivo (Imagem 22 e 24) que encontra pelos territórios que circula (internet e cidade) é deslocada e transformada em pulsão do desejo (Imagem 23 e 25). São corpos circulantes. Nos detenhemos por um momento de forma mais atenta a essas imagens. Podemos ver como os enquadramentos são muito próximos. As imagens de arquivo (22 e 24) aparecem enquanto *menino sem nome* escreve em seu blog enquanto as outras duas (23 e 25) enquanto se masturba. Além do suporte, há outro pequeno detalhe que as diferencia: a presença de *Julian*.



(Imagem 24: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)



(Imagem 25: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)

Do território imaginário vamos ao território digital. Em uma nova troca de mensagens com | E.F | vemos como há uma fricção entre esse desejo e como o personagem se sente por conta disso.

Mr Tambourine Man diz: “às vezes eu tenho nojo de mim”

| E.F | diz: “Eu também já senti isso”

Mr Tambourine Man diz: “queria que tudo acabasse de uma vez!”

| E.F | diz: “Como? A ponte???”

Mr Tambourine Man diz: “tu é quem manda!”

| E.F | diz: “Voe para longe!”

Mas qual é o ponto que torna essa experiência do desejo tão abjeta? O que dessa pulsão é motivo para sentir nojo ou vergonha de si? Seria o fato de pulsão sexual ser indexada à *menina* morta? Seria a presença de Julian? Seria o desejo pelo casal? De qual ordem é a dissidência que faz com que o personagem deixe a critério de um outro seu destino? Me parece que todas as opções poderiam compor uma resposta que não se reduz a apenas um sentido. Judith Butler aponta que a ideia de abjeção corresponde a uma zona de inabitabilidade que confere o limite definidor de um sujeito:

“[...] ela constitui aquele local de temida identificação contra o qual – e em virtude do qual – o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação de direito à autonomia e à vida. Neste sentido, pois, o sujeito é constituído através da força da exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo relativo ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, ‘dentro’ do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio.” (2000, p. 155-156)

O espaço da cidade aqui não comporta, ou pelo menos desestimula qualquer coisa nesse sentido. Quando é falado sobre sexualidade, mesmo que de maneira muito pontual, todas as relações são heterossexuais, como a conversa com sua mãe no café da manhã ou o comentário de Diego no recreio da escola. Não é o caso de afirmarmos aqui que os interiores não possam, ou não sirvam de palco para outras formas de viver-pensar-sentir diferentes de práticas normativas. Porém, fato é que o movimento feito pelo filme, através, de | E.F |, a figura mais simbólica para isso, é de estabelecer o “longe daqui” como esse espaço de possibilidade.

Dessa conversa cortamos para a sala de estar, *menino* assiste a algum programa de entrevista na televisão que não vemos. Ouvimos apenas as respostas dadas por Nelo Johann, compositor da trilha sonora original do filme, que, segundo o apresentador, está fazendo muito sucesso na internet. Sua mãe chega em casa, senta ao seu lado, pergunta se a novela começou, no que ele entrega o controle para ela e vai para seu quarto.

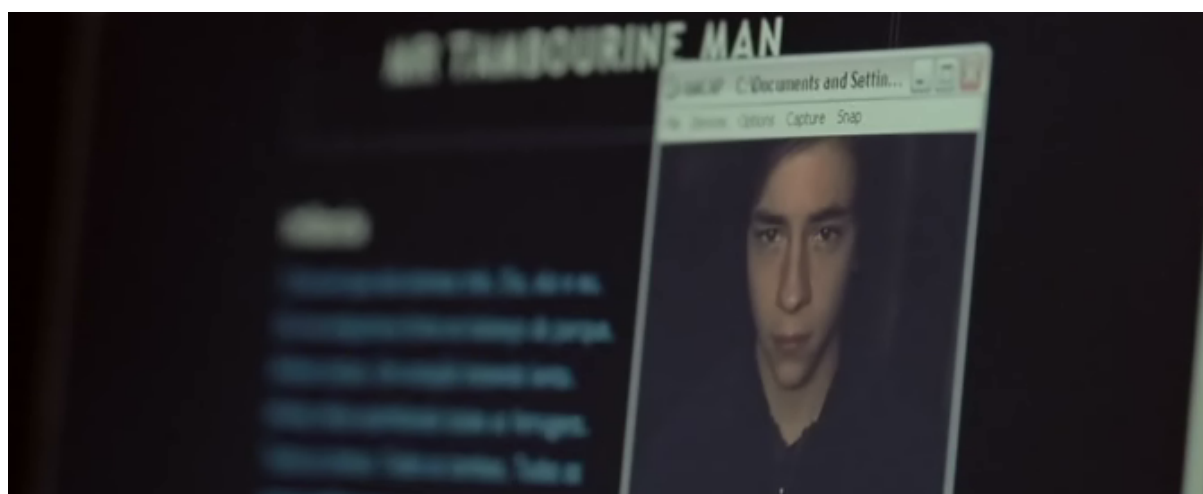
Mais tarde, vemos o *menino* deitado na sua cama. Junto com uma música de fundo, os sons de notificação vêm do computador ligado mas ele não se move. Sua mãe abre a porta e entra com Inês, uma garrafa de vinho e dois copos. Ela senta na cama ao seu lado e, descontraídos, eles servem o vinho e fazem um brinde. Enquanto bebe quase todo o conteúdo

do copo em longos gole, sua mãe se surpreende e seu comentário de “o guri ficou grande” é prenúncio do poema que virá na cena a seguir.

Ela serve mais um pouco de vinho e conta para ele da funcionária da loja que quebrou o pé, no que os dois caem na risada. As notificações continuam tocando vindas do computador. Ela pergunta se ele “tá de mal com o mundo?”, e ele responde que está apenas cansado de não fazer nada. Ela diz então para acenderem a lareira na sala. Eles saem do quarto e lá vemos ela dormindo no sofá enquanto o *menino* mexe no fogo e então sai do cômodo.

Tornar-se fluxo: materialidade virtual de um presente físico

A voz começa no plano anterior. Agora vemos a boca do *menino sem nome* em um plano lateral próximo. Ele recita um texto enquanto o enquadramento permanece parado. Então o quadro começa a se mover e lentamente a câmera faz um pan em direção a uma tela de computador, onde se detém até o fim do texto. “*O dia em que nós éramos três / Ele, ela e eu / Ele me empurrava forte no balanço do parque / Minhas costas, meu coração batendo lento / Minhas mãos assimilando todas as ferrugens, todos os choros, todos os tombos / Todos os nossos joelhos para sempre ralados / Nossos cabelos grudando na testa / Todas estrelas grudadas no teto / Infância / Nossas bocas sorrindo até o fim / Como o que ficou para trás / Como o que nunca mais será redescoberto / Como o que nunca mais voltará a ser três*”. Ele termina e fixa o olhar, a trilha sonora entra e logo há um corte.

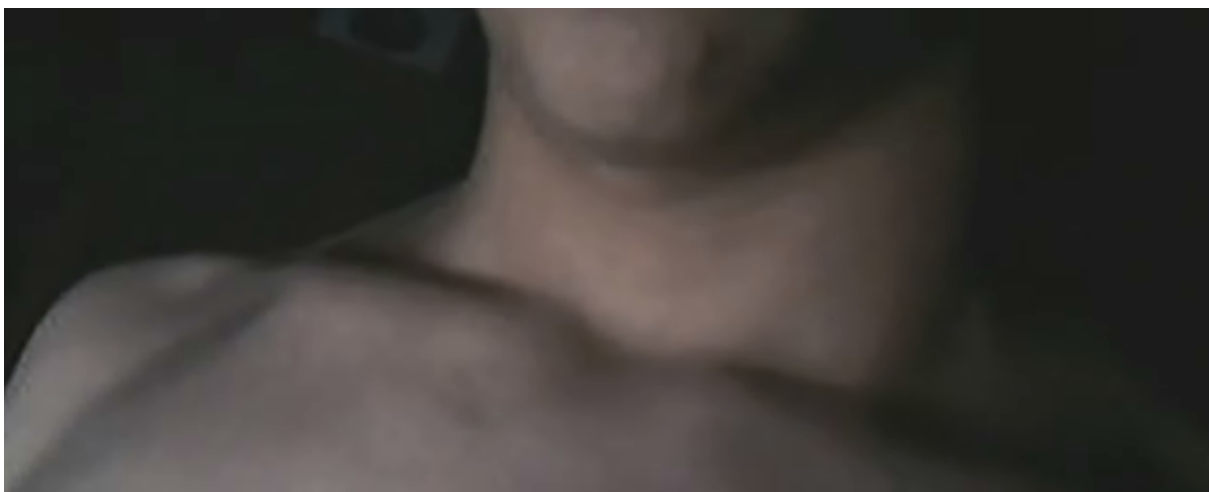


(Imagem 26: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)

Mas que três somos estes? A cena anterior onde *menino sem nome* bebe vinho com sua mãe, um dos poucos momentos de descontração entre os dois, nos remete a um tema que parece ser evitado por ele desde o início do filme: a morte de seu pai. Seria mais uma vez a internet o espaço possível para canalizar aquilo que no cotidiano é uma fratura, um nó? Não sabemos há quanto tempo seu pai faleceu, sem ser pelo comentário ácido lançado para sua mãe em uma discussão em outro momento do filme, quando ela insiste para que ele vá “visitá-lo” no cemitério com ela, de que “o velho já apodreceu”.

Porém o modo que a cena se desenrola também dá margem para pensarmos que o triângulo referido por ele é o de *Jingle Jangle* e *Julian*.

Vemos seus olhos em um plano frontal, parte de seu rosto encoberto pela tela do computador. Sua mão, uma sombra disforme, se aproxima da tela e ajeita a webcam ali posicionada. Então corta e a tessitura da imagem muda. Vemos a imagem da webcam, o rosto do *menino sem nome* através do pixels digitais. É a primeira vez no filme que vemos, vindo dele, o gesto de virtualizar-se através da imagem. Ele se levanta, e tira a blusa que veste, deixando exposto seu corpo. Ele pega a webcam e começa a passeá-la pelo corpo, como quem investiga, busca um ângulo, uma via de entrada, uma forma de aproximar-se. Os cortes se sucedem mostrando diferentes fragmentos quase irreconhecíveis, identificados apenas por eventuais mamilos, cotovelos, boca, umbigo.



(Imagem 27: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)

Por fim, voltamos à tessitura da imagem com a qual iniciamos a cena. Vemos a mão que conduz a câmera pelo corpo descendo, passando pelo peito, barriga, para enfim ser encoberta novamente pela tela do computador em seu movimento que continua em direção descendente. “Ao filmar seu próprio corpo, o protagonista mostra-o para si e para um eventual outro que não está próximo fisicamente, mas pode ficar próximo afetivamente.” (Lopes, 2012, p. 2015)

Virtualizar-se, entrar no campo de fluxos imagéticos da internet. Adentrar o espaço em que *Jingle Jangle* ainda habita. Poder compartilhar com ela um mesmo espaço-tempo-lugar. Parece-me serem possíveis chaves de leitura desta cena. Mas, para além disso, além de acompanhar um caminho traçado anteriormente pela *menina*, o uso da imagem digital como investigação de si, há também que compreendermos esse espaço como o território do possível para esses personagens dentro do contexto de incômodo manifestado por eles em diversos momentos. Ou seja, a internet, a produção de imagens digitais é uma maneira de se constituir enquanto sujeito, a ficcionalização de si que leva ao autoconhecimento. É também espaço possível para a experiência erótica e a descoberta do desejo que não encontra espaço em outros lugares do filme. “A imagem é uma resposta teórica a um mundo simulacral, pós-representacional, pós-sígnico, e representa um desejo de constituir sua história e sua geografia.” (Lopes, 1999, p. 6).

A música que começa como parte da diegese da cena logo se transforma em trilha sonora, que se estende para o plano seguinte. Ainda é noite, vemos uma casa de madeira de dois andares, o carro de Julian estacionado na garagem. *Menino* entra em quadro, olha para a casa. A câmera faz um *travelling in* até que a luz de um dos quartos se acende e vemos Julian parado. Como o mesmo gesto que faz o *menino* em seu quarto com o abajur, a luz se apaga novamente, uma e outra vez, enquanto *menino* continua ali, parado olhando.



(Imagem 28: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)

Forças que puxam, corpos que caem

Na manhã seguinte, *menino* passa na casa de seus avós. Nada extraordinário em sua conversa nos leva a pensar que seja algo mais que uma despedida. Vê-los uma última vez antes de ir embora. A transição para a sequência seguinte são três planos de arquivo de *Jingle Jangle* em uma estrada que veremos novamente em breve. Vemos a *menina* olhado para o chão. O vento açoita o microfone da *handycam* fazendo pequenos picos de áudio. Uma mão (provavelmente de *Julian*) suja de lama toca sua pele clara. Ela olha para a câmera.

Da casa dos avós *menino* vai para a ponte, talvez seja parte do caminho para sua casa, já que passa por ali também no começo do filme, quando se separa de Diego. Diferente da cena noturna, desta vez, a ponte está repleta de gente. Ouvimos os murmúrios do grupo de pessoas falando sobre tirar a vida, depressão, o sofrimento dos filhos. Podemos intuir o que aconteceu. Vemos Paulinho e a irmã sentados sem reação enquanto uma colega os consola. *Menino* vê Diego parado um pouco mais a frente, longe do grupo e caminha até ele. Quando para ao lado do amigo a primeira coisa que diz é “de novo”. Quando *menino* pergunta se Diego sabe como foi sua voz vai se tornando uma narração que nos leva para os momentos antes da morte da mãe Paulinho. Diego conta do bilhete que ela havia deixado sobre a mesa enquanto a vemos colocar flores em um vaso com água, onde dizia sobre a visita que teria que fazer ao pai de Paulinho, que já morreu há dois anos. Ele conta que Paulinho foi

perguntar pela mãe para a vizinha, que diz que ela saiu em direção a ponte de ferro. A vemos na ponte tirando os sapatos que depois Paulinho irá encontrar ali sozinhos.



(Imagem 29: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)

Voltamos para a diegese da ponte. *Menino* olha para baixo e pergunta a Diego se ele também não sente algo que o puxa, o que o amigo nega com prontidão. *Menino* olha para o celular que Diego segura na mão desde o começo da cena e pergunta se ele tirou uma foto, o que ele nega. *Menino* diz que gostaria de tirar uma foto na hora em que “eles” se jogam. “Para que?” pergunta Diego. Nesse momento saímos novamente da conversa dos meninos e entramos em outro registro. Agora é a voz de *menino* que se torna uma narração, um fluxo de pensamento parecido com os textos que escreve em seu blog. Em um *tilt up*¹⁸ que começa no nível do chão e vai subindo até a altura dos olhos, vemos *Jingle Jangle* e *Julian* na ponte, ela em primeiro plano, olhando para baixo e ele ao fundo, de costas, olhando para o outro lado. Ouvimos a voz de *menino* dizendo “Para ver a cara deles. Para saber qual é a cara das pessoas quando elas não podem mais voltar atrás. Saber se na última hora eles se arrependem. Ou se pensam nos outros.” *Jingle Jangle* olha para *Julian* e caminha até ele. Cortamos para um plano próximo onde vemos suas bocas tocarem o rosto um do outro suavemente. O som da água corrente do rio vai desaparecendo, ouvimos novamente o mesmo som reverberante que ouvimos na cena do banheiro até ficarmos em silêncio. Vemos então o reflexo da ponte na água e dois corpos que caem.

¹⁸ Movimento de câmera em sentido vertical, de baixo para cima.



(Imagem 30: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)

Mais uma vez voltamos à diegese da ponte. *Menino* pergunta se Diego tem raiva “dela”, se referindo a *Jingle Jangle*. Enquanto conversam, alguns planos de *handycam* invadem a cena, mostrando *Jingle Jangle* e *Julian*. Em poucas palavras Diego fala sobre o impacto da morte da irmã em sua família. Quando falam sobre *Julian*, Diego volta a expressar a raiva pelo rapaz, dizendo “olha a altura disso, teve muita sorte”. Depois de uma pausa *menino* muda de assunto e diz que decidiu ir embora ver o show de Bob Dylan. A cena termina com *menino* voltando ao assunto anterior, dizendo “sabe o que que é mais foda? É que depois dali, ó...” ele aponta com a cabeça para a beirada da ponte. “Não tem mais nada.”. Mas o filme nos diz o contrário. Há sim algo para além da ponte, pois *Jingle Jangle* ainda existe, mesmo que não seja dentre os vivos. Ela se sustenta enquanto imagem. A morte seria, em tese, sinônimo de fim ou desaparecimento, é traduzida aqui como presença digital.



(Imagem 31: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)

A trilha sonora invade a cena dando início a mais uma sequência musical que se estenderá até a seguinte. A câmera, em um movimento de grua, vai deixando os meninos para mostrar a vastidão do rio que corre sob seus pés. A cena dura ao todo cerca de quinze minutos, é nela que são dadas as informações mais claras sobre o que aconteceu *Jingle Jangle* e *Julian* e os planos de *menino*, em deixar a cidade, mesmo que não seja pelos mesmos meios que outros tentaram. Uma hora de filme se passou e os fantasmas começam a ganhar contornos mais bem definidos.

A cena a seguir se torna um pequeno videoclipe dentro do filme, um jogo de linguagem que se deixa influenciar pela subjetividade do seu personagem. A experiência de viver a internet é fundante para *menino* e sua estética trespassa o aparato da linguagem cinematográfica estanque e participa da construção do filme. O videoclipe já há muito deixou de ter como principal janela de exibição a rede televisiva para povoar massivamente a internet. *Menino sem nome* caminha por uma estrada de chão batido (Imagem 32). Ele caminha devagar e vemos Diego vindo de bicicleta ao fundo, se aproximando aos poucos. Ouvimos a música quase inteira enquanto o enquadramento passeia de um para o outro nesse trajeto que fazem com olhar taciturno, meio cabisbaixo. Em dado momento, *menino* sobe na garupa da bicicleta do amigo, quase caem, riem, tentam novamente e juntos saem de quadro, deixando apenas a ampla paisagem para trás. Paisagem esta que logo muda. Um corte faz com que sua textura se torne outra. Voltamos ao universo digital. Vemos *Jingle Jangle* caminhando pela mesma estrada – sequência dos mesmos planos que vimos ao sairmos da casa dos avós – (Imagem 33). Ao fundo a música continua a tocar. Outra vez o território de circulação dessas imagens é deslocado e o arquivo é um ponto de contato entre o vivido do personagem, a projeção, a memória. Um *zoom in* tenta se aproximar da *menina* que caminha ao longe. Ela volta, caminhando em direção à câmera, traz nas mãos um punhado de flores brancas que ela mostra para quem a filma, quem a olha. Vemos então *Julian* no mesmo cenário, segurando as mesmas flores que há pouco estavam na mão da *menina* (Imagem 34). Duas sombras denunciam a presença daquela que está com a câmera na mão enquanto a música toca suas últimas notas. As imagens de arquivo de *Jingle Jangle* abrem e fecham a sequência. São transição de entrada e saída.



(Imagem 32: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)



(Imagem 33: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)



(Imagem 34: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)

A risada de *menino* e Diego surgem na paisagem sonora antes do corte da imagem e se misturam com o último acorde que ainda soa. Vemos os dois chegando na casa de *menino*. Diego pergunta se ele vai na festa junina ou se já terá ido, no que *menino* responde que ainda não sabe. Diego tira uma foto de *menino* que diz que vai guardar para si. O que começa em tom de brincadeira vai tomando tom de despedida. Quando Diego finalmente vai embora, as badaladas do sino disparam a brincadeira dos dois amigos: “cu”, eles gritam. Ecoando cada batida. À medida que a voz de Diego vai se distanciando, a voz de *menino* vai perdendo força.

A noite cai e nos encontramos novamente na sala de casa. *Menino* e sua mãe estão sentados no sofá enquanto ele come, eles assistem a televisão. De uma conversa casual sobre a decoração da casa, a mãe fala sobre quando *menino* trará os filhos para visitá-la, em mais uma prerrogativa heteronormativa de destino traçado para o filho homem. Sua mãe aparece aqui como a figura que fica, que sustenta a casa em relação a passagem do tempo em um desejo de repetição enquanto *menino* é a figura do despertencimento. Quando *menino* pergunta “que filhos?” ela responde “eu vou ser avó”. Em olhar concentrado na televisão ela descreve um futuro desejado para o filho, onde ele volta para aquele espaço, aquela casa. De forma mal-humorada *menino* retruca sua mãe que, aparentemente acostumada com o tratamento do *menino*, ela parece não dar bola.

Pouco depois ela diz que falou com a avó do *menino*, e o tema sensível, de visitar o túmulo do pai – que o *menino* parece evitar ao longo do filme –, volta: ela pergunta por que ele não quis acompanhar sua avó para levar flores para seu pai. Ainda seco ele responde apenas “porque não”, um pouco triste ela diz que ele podia ter ido. Diante do silêncio do filho, ela muda de assunto, pergunta a ele se vai com ela na festa junina. Agora um pouco irritada, ela pergunta o motivo, diz que toda a cidade vai. *Menino*, agora irritado também, fala do suicídio que acaba de ocorrer, e de que a cidade só pensa na festa junina. Ela olha para baixo, pensa por um segundo, ainda reticente decide falar e volta ao assunto da visita ao túmulo, diz que dava para ele arranjar um tempo para visitar o pai. Ele pergunta por que ela não foi, que logo responde que queria que fossem juntos e que podem ir no dia seguinte se ele quisesse. Ele irrompe, dizendo que não vai, pestaneja, diz que “o velho já apodreceu e que ela fica querendo fazer visita”. Sua mãe então irrompe irritada, dizendo para ele não falar daquela maneira, dizendo que ela se importa, no que ele diz para ela então ir levar as flores. Eles ficam em silêncio. Então sua mãe pede licença e se levanta. *Menino* suspira e leva a mão à cabeça.

Esta é a cena onde a ausência do pai, assunto subterrâneo na narrativa, aparece com mais evidência. Diferente da relação com *Jingle Jangle*, a perda ou ausência do pai para ser um vetor de distanciamento, não de aproximação. Levar flores ao túmulo, o que pode ser um gesto de encontro com a ruína similar ao cruzar a ponte é rechaçado pelo personagem. Poderíamos retornar ao poema, *Infância*, escrito por ele. Voltar a internet, ao lançar-se de encontro com um outro distante como espaço de elaboração da perda.

2.3 Corpo em trânsito: topos, rotas e desejos im|possíveis

Chegou a noite da festa junina. Como bem apontado por *menino sem nome* na discussão que tem com sua mãe mais cedo, a cidade parece não se importar com o suicídio da mãe de Paulinho, que ocorreu no mesmo dia. Mas ele não está lá, se nega, como disse que o faria. Ao invés disso encontramos ele em uma praça qualquer da cidade, rodando em um gira-gira. O vemos de cima em plano zenital¹⁹ (imagem 35), alguns galhos de árvores ficam entre nós e o menino. A câmera gira no mesmo eixo que o brinquedo, impulsionado pelo menino, que joga os braços para trás e fecha os olhos. O som da cena mistura a ambiência com a trilha sonora de forma distorcida. O plano seguinte (imagem 36), em que vemos o menino em primeiro plano, parece ter uma quantidade de quadros por segundo mais baixo que o anterior, dando uma sensação de dilatação temporal enquanto roda. Por fim, *menino* nota algo e desacelera o brinquedo até notarmos a figura de Julian encostado em seu carro, parado na calçada (imagem 37).

¹⁹ Plano onde a câmera é posicionada no alto apontando completamente para baixo.



(Imagem 35: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)



(Imagem 36: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)



(Imagem 37: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)

Ele respira fundo, vemos em seu olhar que um fluxo de pensamentos passa em sua cabeça. *Menino* então se aproxima e senta em frente a Julian, que lhe oferece um cigarro. Ele

nega enquanto esfrega as mãos. Julian diz que o olhava e que parecia que *menino* estava em outro tempo. Um pouco tímido, o *menino* diz que parecia uma criança, e *Julian* responde que na verdade parecia mais velho. *Menino* olha para baixo e continua esfregando as mãos. *Julian* pergunta se ele está nervoso, no que ele nega com a cabeça e diz que está apenas com a garganta seca. *Julian* pega uma garrafa de dentro do carro e entrega para o menino, que toma um gole e franze o cenho com o gosto de álcool. “O que é que tem aqui?” pergunta ele, “Felicidade” responde Julian e os dois riem. *Menino* pede então outro gole e se apoia no carro ao lado de Julian. Uma mensagem chega no celular do *menino* que diz que o estão chamando para a festa. *Julian* pergunta se ele vai e prontamente responde que não. Ele pergunta se *Julian* vai ir, nesse momento um carro passa pela rua, *Julian* abaixa a cabeça, como se não quisesse ser visto pela cidade, então diz que melhor não. Ele convida o *menino* para “dar uma banda²⁰”, uma fuga daquilo que ambos querem evitar, quando *menino* pergunta para onde, ele apenas responde para entrar no carro.

A câmera trepida com o balanço do veículo. Os dois permanecem em silêncio. Aos poucos começamos a ouvir uma música ao fundo. Eles passam em frente a festa junina onde a cidade toda dança animada, cantando a mesma música alemã em loop, que ao pouco vai diminuindo até cortarmos de volta para o silêncio do carro.

Os dois rapazes andam agora por uma estrada de chão batido que logo desemboca na ponte de ferro. *Menino sem nome* olha para Julian com receio no olhar. Após um momento de silêncio, Julian pergunta se o menino quer ouvir música. Ele confirma, ainda inseguro. Julian liga o rádio que entre ruídos de interferência emite algum som, Julian muda de rádio até encontrar um dedilhado de violão entre chiados. Ele pergunta a *menino* se ele está escutando, enquanto tenta sintonizar melhor a música. *Menino* hesita, franze o cenho, responde acha que sim, sem certeza. Julian olha para ele. A música melhora um pouco e ele pergunta novamente se o menino escuta. Concentrando-se como se buscasse uma resposta, *menino* pede para Julian andar mais devagar, pois assim durará mais tempo. Julian olha então para ele com cumplicidade, como se a resposta os aproximasse. Chegamos ao fim da ponte, onde Julian para o carro e os dois se olham. A música do rádio cresce, tornando-se a trilha sonora da cena.

Logo cortamos para a estrada novamente, em flashes de luz que iluminam a noite vemos fragmentos da paisagem. Enquanto em voice over, os dois conversam. Vemos até onde

²⁰ gíria gaúcha para passeio, saída.

a luz da lanterna do carro ilumina, deixando um vazio de escuridão a cada flash. Acompanhamos o movimento do carro de fora entrecortada, junto com a luz.

Julian: Muito lindo, tu não acha? Ali tem uma árvore que não dá para ver agora, tem um monte de fio cortando o céu.

Menino: Dá medo.

Julian: Tu tem medo?

Menino: Tu não?

Julian: Todo mundo tem medo, mas tu não precisa.

Menino: Por que?

Julian: Tu não precisa ter medo de mim, tu não é igual a essa cidade. Quando eu tinha a tua idade tinha um cara mais velho, Taquari. Ele ficava andando no meio do mato, da plantação. Todo mundo falava que ele era louco. Eu também falava. Mas hoje eu entendo ele, ele encontrou uma saída.

Menino: Por que tu voltou?

Quando a luz volta a ser contínua, estamos em frente a uma plantação. Vemos *Julian* entrar em quadro e sumir entre as plantas. Logo vemos *menino* fazer a mesma coisa, indo atrás do outro rapaz. Deixando no ar sua a pergunta final, enquanto a trilha sobe. O que *Julian* quis dizer com a história de Taquari? Parece que *Julian* entende-se, assim como Taquari e o menino, como seres de exceção. Diferentes dos demais moradores, que nesse exato momento estão festejando. Parece também traçar um destino comum entre eles: a saída. Mas qual é a saída possível para cada um deles? Taquari encontrou a dele entre matos e plantações. *Julian*, como sugere a pergunta de *menino*, voltou – para que? Não há como deixarmos de pensar que para *Julian* a saída encontrada havia sido a ponte, deixar a vida. Nos restaria pensar qual a saída destinada à *menino*, nosso protagonista. Seria mesmo a ida para o show de Bob Dylan?



(Imagem 38: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)



(Imagem 39: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)

Reencontros, despedidas

Menino sem nome e *Julian* acabaram de chegar na central de energia da cidade, ao fundo vemos os fogos de artifício da festa junina e ouvimos a trilha sonora. Eles pulam a cerca e entram na estação. A trilha diminui de volume até deixar apenas a constante tensão elétrica ao fundo. Lá dentro, *Julian* estende a mão para *menino sem nome* que a toca, em seguida a mão de uma terceira pessoa se junta a deles, é *Jingle Jangle*, ela acaricia as mãos que se tocam, *menino sem nome* está à beira das lágrimas assim como *Julian*. Os dois se olham, *Julian* toca na nuca de *menino sem nome*. Corta. Vemos *Jingle Jangle* novamente, as mãos de *Julian* cobrem seus olhos, acariciam seu rosto. Ela olha para *menino sem nome*, os planos são próximos e vemos o desejo manifesto em cada olhar. Entre olhares e toques, mãos

e rostos, quando três que se juntam em um há um lapso, um instante ínfimo há um corte, alguns frames, menos de um segundo, se repetem, a tessitura da imagem muda: adentramos o território do arquivo (Imagem 40). O som muda junto com o corte, a ambiência se torna muito mais alta enquanto os três encostam suavemente o rosto um no outro. Um corte, porém continuamos no mesmo registro. Por alguns segundos vemos esses três personagens, suspensos temporalmente em um presente denso e então as luzes se apagam, a energia cai.



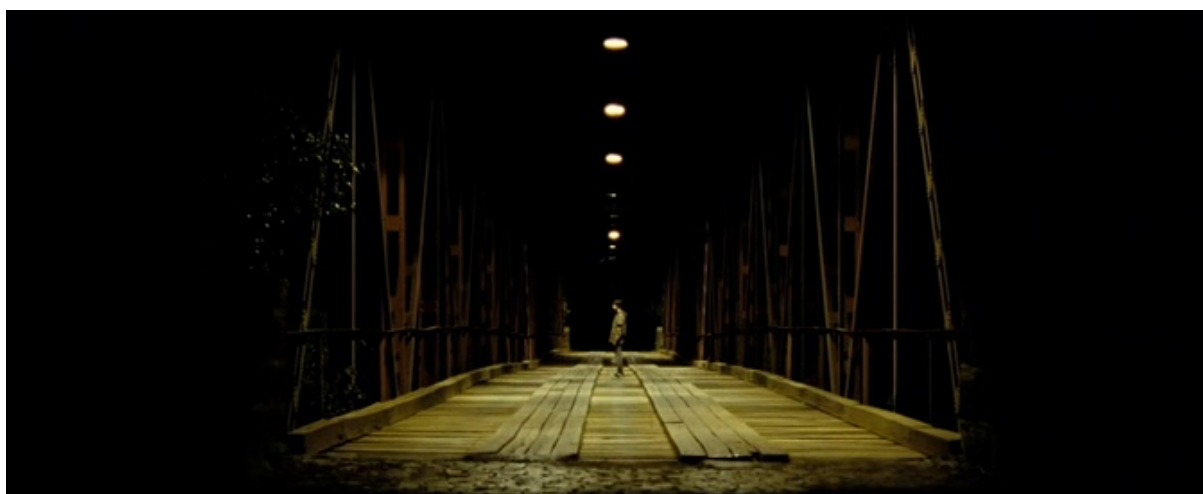
(Imagem 40: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)

Poderíamos pensar em um primeiro momento, que a presença de *Jingle Jangle* fosse um intermédio para a manifestação do desejo homoerótico do protagonista, uma escala de aceitação, “talvez a clássica aparição de uma figura feminina quando a amizade masculina se desdobra no campo do erotismo, num quadro tradicional de homofobia que aparece em ambientes marcadamente monossexuais” (Lopes, 2012, p. 215). A relação que é construída ao longo do filme dá a entender que *Jingle Jangle* é o objeto de desejo do protagonista e que *Julian* é figura periférica, a outra ponta de um triângulo que não se toca. Dessa maneira, o espaço do arquivo poderia vir a ser espaço de pulsão do desejo, onde a dissidência sexual fosse possível. Disso, podemos pensar também esse espaço enquanto lugar do possível, uma heterotopia, sendo que “em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis” (Foucault, 2013, p. 24).

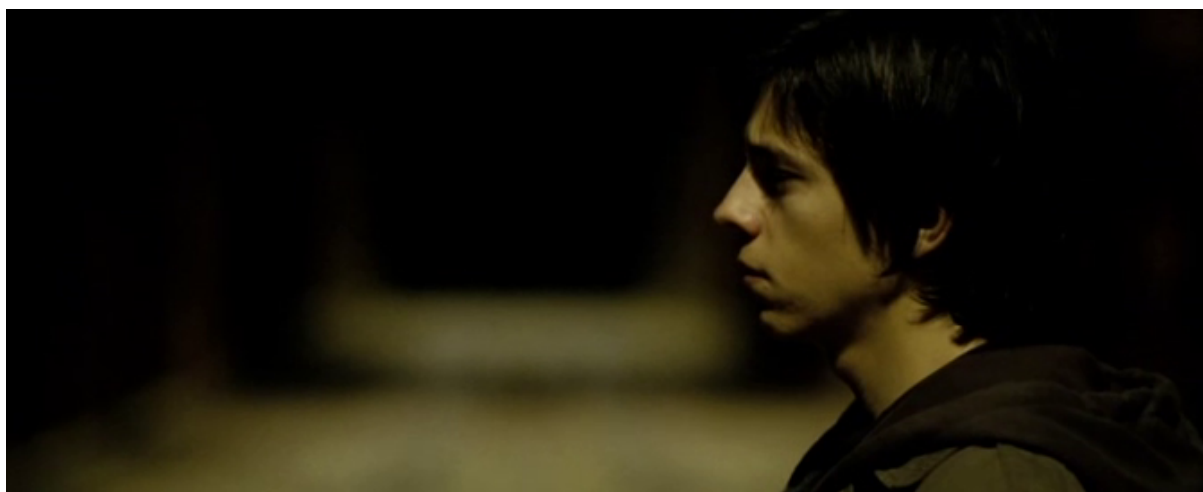
Porém, acho que há algo mais nesta cena. Este instante muito curto, dois planos, que juntos duram pouco mais de quinze segundos, parecem-me destoar da imaginação

especulativa do personagem como é manifestada em outros momentos da narrativa. Esta é uma imagem de morte: a morte de *Julian*. Não sabemos exatamente o que acontece ali naquele espaço ou como. *Menino sem nome* volta para a cidade para se despedir de sua mãe sozinho. Quanto a *Julian* podemos intuir que ficou e finalmente reencontrou *Jingle Jangle*.

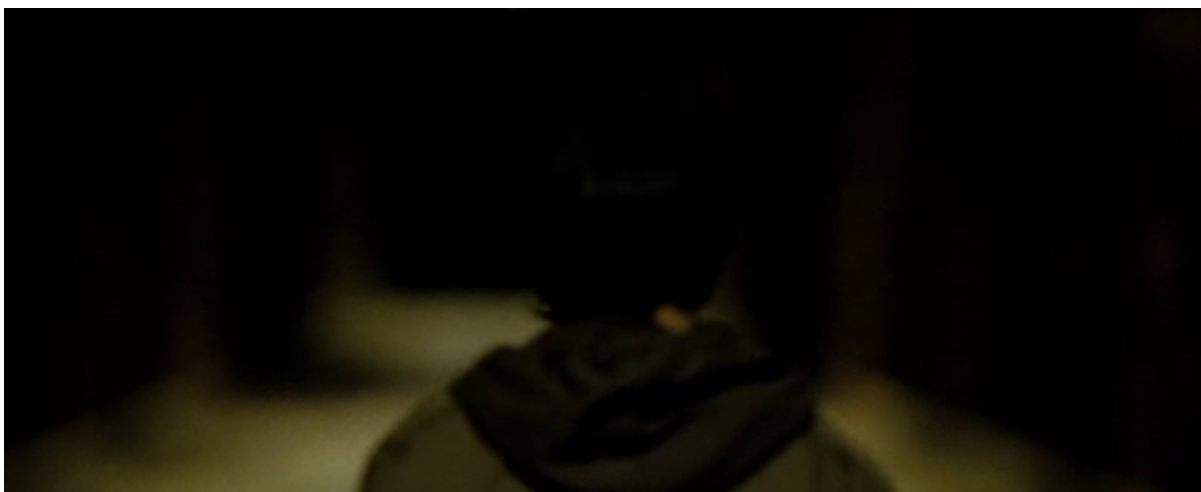
Mergulho final, futuros porvir



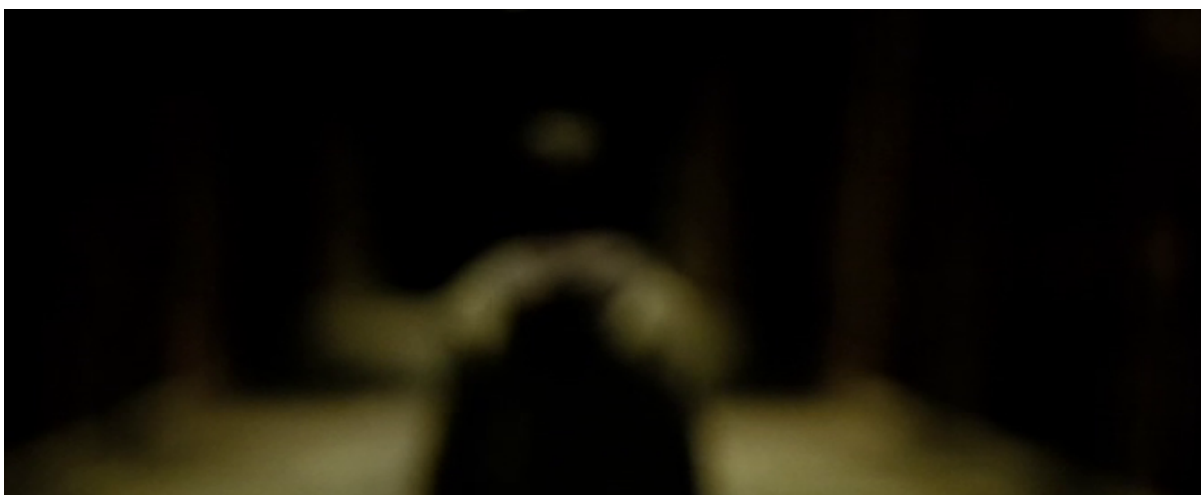
(Imagem 41: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)



(Imagem 42: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)



(Imagem 43: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)



(Imagem 44: fotograma do filme *Os famosos e os duendes da morte*)

“Saltar no vazio talvez seja atualmente o único gesto realmente necessário. Com a calma de quem se preparou lentamente vestindo terno e gravata, saltar no vazio com a certeza irônica de quem sabia que um dia essa hora chegaria em sua necessidade bruta, que agora não há outra coisa a fazer. A arte tentou durante décadas forçar os limites do possível de várias formas, mas deveria ter tentado saltar mais no vazio. [...] Trata-se de lembrar que o vazio nunca foi nem será inerte.” (Safatle, p. 35, 2021)

Menino sem nome não salta da ponte, mas ainda assim salta no vazio. Poderiam dizer que a imagem que desvanece em direção a noite (sequência de imagens 42-44) é alegoria de um desaparecimento físico, alegoria de morte. Não me parece. Certo é que estamos em um tempo de indefinição, são seus últimos momentos conosco (ou pelo menos os últimos momentos em forma de materialidade fílmica). Não sabemos se *menino sem nome* chegou ao show, se um dia voltou à cidade ou não. Ele salta no vazio e voa para longe, como o diz para fazer | E.F |.

3. Restos e rastros, sobras e outras pistas

Por fim, encontro as imagens que procurava. Fugazes e errantes. Imagens que andam pelo caminho do meio, borrando delimitações de tempo e espaço, que abrem leituras sobre os sentimentos que eu procurava sem totalizar-los conceitualmente. Coleciono imagens com intimidade e carinho. As guardo como bens preciosos. Como objetos de um valor só meu. Muitas vezes as rearranjo, as mudo de lugar, levo para um lado e para o outro. Coloco-as lado a lado e vou criando sentidos diversos. Nesse processo as imagens me movem. Por vezes me viram de cabeça para baixo. Vamos brincando nesse jogo de se atravessar, de morar um no outro. Por coincidência ou não, dentro do meu inventário pessoal, muitas das imagens que guardo, são imagens que aqui chamo de menores. Talvez elas, talvez eu nesse gesto de olhar as entenda assim. Olhar melancólico. Olhar para o mundo com leve tristeza.

A estratégia cartográfica de buscar acompanhar momentos e imagens, vestígios cinematográficos pouco a pouco coletados, para tentar entender como os afetos menores, em especial a melancolia, cumprem papel em *Os famosos e os duendes da morte*, me permitiu ver na obra a produção de agências que derivam da perda, da presença de uma ausência. Os afetos tristes como mobilizadores e disparadores de mudança que permitem repensar a história e encontrar formas de leitura de mundo que escapam, podendo ser dissidentes da perspectiva hegemônica de passado como foi construída e canonizada.

Terminamos voltando à ponte: não há escapatória, é necessário cruzar o limiar do território demarcado pela estrutura de ferro e madeira que ali se encontram. Ao final de contas, o *menino sem nome* também deixa a cidade pela ponte, caminhando em direção a noite rumo ao show de Bob Dylan. Este salto é seu gesto, seu ato. Nele seu afeto se torna prática de vida, a melancolia se tangibiliza em ação no mundo. Para além do conjunto de práticas que acompanhamos ao longo de todo filme, é com essa sua decisão final que somos deixados. A cidade, enquanto instituição social, é dada no filme enquanto lugar de morte àqueles que desafiam a norma, marcada pela pressão de uma vida impossível, insustentável, um lugar de produção de morte. Por sua vez, *menino sem nome* faz uma escolha pela vida, e é a melancolia que produz a saída, não o que fixa o sujeito no lugar, contra toda a ideia de

estagnação. A cena final é a de uma caminhada em direção à uma potência de vida. Ele vai de encontro com esse outro lado do limiar, vai para o virtual, enquanto espaço de possibilidades.

Pensando por fim no filme enquanto artefato cultural, enquanto um sintoma, enquanto extensão e criação de mundo simultaneamente. Vejo que *Os famosos e os duendes da morte* propõe em sua narrativa uma organização temporal híbrida e multiplataforma, misturando elementos do real e do virtual, da memória e do esquecimento para compor a experiência de seus personagens. Os gestos empregados pelo filme vão além de uma delimitação espaço-temporal, produzindo assim experiência de compartilhamento de diferentes registros de tempo personificados através de *menino sem nome*. E é a partir das minhas afecções com a obra, que tomo aqui algumas possibilidades de entendimento da produção da melancolia hoje. Daquela experiência, que ainda guarda algo da ordem do mistério, há reminiscências que apreendo, que se retém em mim. O que o filme me permitiu perceber é que podemos pensar a experiência da melancolia como um estado de presença. Vejo na melancolia uma potência em sua relação crítica com o presente a partir da relação com o passado. Passado esse que é constituinte do sujeito, que entende e reage ao agora por essa experiência do vivido, e dessa maneira constitui criticamente o hoje.

Este emprego da gramática cinematográfica na produção e agenciamento de imagens para além de uma lógica de funcionamento linear me leva a pensar no emprego do cinema como máquina de experimentação estética e narrativa, de possibilidades de mundo. Assim, a obra em questão se insere dentro de uma lógica de produção que desvia do que se convencionou chamar ‘cinema narrativo clássico’. Por essa razão penso nesta obra dentro de uma linhagem de um ‘cinema menor’ dentro da produção do cinema contemporâneo brasileiro do século XXI. Busco neste filme identificá-lo como sintoma de uma epistemologia melancólica que se produz na sociedade, que escapa e se manifesta também na produção cinematográfica.

Buscando retomar as perguntas que me lancei ao começo deste trabalho, tentando entender se a melancolia pode ser vista como parte do saberes que compartilhamos na contemporaneidade, uma forma de conhecer o mundo e a si mesmo, possibilitando uma perspectiva ética da construção de si, vemos a partir das afecções com o filme que há sim uma epistemologia melancólica enquanto um sentimento de mundo perdido e de um conjunto de saberes que advém do abismo, da perda, do fim, da ausência, onde não há desvio à catástrofe do passado nem tempo de reconstrução, estamos fadados ao presente,

temporalidade esta que emerge das ruínas, atualizadas no agora. É entender, compreender o mundo a partir do que se deixa ou do que se perdeu, conhecer o mundo a partir do que falta, dos vestígios da relação de cada um/a com o objeto de desejo. Deriva daí a possibilidade de compreendermos também o particular enquanto político e a relação dos afetos na formação social da atualidade.

Para mim, ensaio com este trabalho, portanto, um "anti"diagnóstico (ou seja, entendo aqui que o diagnóstico corrente seja o da patologização e da impossibilidade da tristeza, tirando das pessoas o direito à melancolia) sobre as formas da melancolia na contemporaneidade.

Referências bibliográfica

AGAMBEN, G. **Notas sobre o gesto**. Artefilosofia, Ouro Preto, n.4, p. 09-14, jan. 2008.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesco. Chapecó-SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, G. **Aby Warburg e a ciência sem nome**. In: AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento: ensaios e conferências. Tradução de António Guerreiro. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2017. pp. 111-132.

ASSMANN, A. **Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural**. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os pensadores)

BENJAMIN, W. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barroso Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BUTLER, J. **Corpos que pensam: sobre os limites discursivos do “sexo”**. In: LOURO, G. L.(org). O Corpo Educado. Pedagogias da Sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Tradução de Ivo Barros. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. **O saber-movimento (o homem que falava com borboletas)**. In: Aby Warburg e a Imagem em Movimento. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013. pp. 17 - 28.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. **Kafka, para uma literatura menor**. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

FOUCAULT, Michel. **O Corpo Utópico, As Heterotopias**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. In: Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GIL, I. **A atmosfera como figura fílmica**; In: ACTAS DOS III SOPCOM, IV LUSOCOM E II IBÉRICO, Volume I, Estética e Tecnologias da Imagem. 2005, Covilhã. Serviço gráfico da Universidade da Beira Interior, 2005. pp. 141 – 146.

GINZBURG, C. **De A. Warburg a E. H. Gombrich**. Notas sobre um problema de método. In: Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, pp. 41-93.

KEHL, M. **O tempo e o cão: a atualidade das depressões** / Maria Rita Kehl. - São Paulo: Boitempo, 2009.

KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E. e SAXL, F. **Saturno y la melancolía**. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

LOPES, D. **Nós, os mortos: Melancolia e Neo-barroco**. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1999.

LOPES, D. **No coração do mundo: paisagens transculturais**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

LOPES, D. **Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos**. 1ª ed. - São Paulo: Hucitec, 2016.

MARKS, L. U. **Loving a Disappearing Image**. Cinémas, 8(1-2), 1997, p. 93–111. disponível em: <https://doi.org/10.7202/024744ar>

NAGIB, L. **“O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90”**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NARDI, H. e SILVA, R. **Ética e Subjetivação: as técnicas de si e os jogos de verdade contemporâneos**. In: Foucault e a psicologia. Neuza M. F. Guareschi, Simone M. Hüning (org.). Porto Alegre: Abrapso Sul, 2005.

Os famosos e os duendes da morte. Direção: Esmir Filho. Produção: Sara Silveira e Maria Ionescu. Brasil: Dezenove Som e Imagens, 2009.

PANOFSKY, E. **Significado nas Artes Visuais.** Tradução de J. Guinsburg e Maria Clara F. Kneese. São Paulo: Perspectiva, 1990.

POMIAN, K. **Tempo/temporalidade.** In: ENCICLOPÉDIA Einaudi volume 29. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.

ROBIN, R. **A memória saturada.** Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Editora 34, 2006.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental:** transformações contemporâneas do desejo / Suely Rolnik. - Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

SAFATLE, V. **O circuito dos afetos:** corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo / Vladimir Safatle. - 2ª ed. rev. - Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação** / trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: LP&M, 1987.

STAROBINSKI, J. **A tinta da melancolia:** Uma história cultural da tristeza / Jean Starobinski: tradução Rosa Freire d'Aguiar - 1ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

WARBURG, A. **Histórias De Fantasma Para Gente Grande.** Escritos, esboços e conferências. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Cia das Letras, 2010.