
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

ENTRE A LITERATURA E O CINEMA:
COMO DESAPARECER COMPLETAMENTE,
DE ANDRÉ DE LEONES, UM ROMANCE CORAL

Gustavo Ramos de Souza (UEL)
avulsoaoavesso@gmail.com

RESUMO: Desde sua estreia na literatura em 2006, a obra do escritor goiano André de Leones tem sido fortemente marcada pela presença da linguagem cinematográfica. Assim, tendo em mente essa interação intermediária entre literatura e cinema, este artigo visa demonstrar em que medida o romance *Como desaparecer completamente* (2010) apresenta estrutura análoga à de um gênero fílmico que se notabilizou com Robert Altman e Alejandro González Iñárritu: o filme coral. Para tanto, os nossos aportes teóricos encontram-se mormente em Anzuategui (2003), Foglia (2003) e Labrecque (2010). PALAVRAS-CHAVE: Literatura contemporânea; filme coral; André de Leones.

1 O FILME CORAL

O filme coral, embora remonte a David Wark Griffith (Pisters 2011), ganhou força com os filmes de Robert Altman na década de 1970 e se estabeleceu a partir da década de 1990, sendo denominado também como filme mosaico, filme *hyperlink* e filme *multiplot*. Segundo Anzuategui, esse modelo dramático refere-se a filmes que “trabalham com vários protagonistas, que têm objetivos diferentes, e suas histórias se desenvolvem em paralelo, sem cruzamentos, ou com cruzamentos casuais” (2003: 430). Para a autora, esse formato de tramas múltiplas lembra *Sonhos de uma noite de verão*, de William Shakespeare, visto que, nessa peça, diversas confusões amorosas são derivadas do cruzamento de diversas personagens, que transitam entre o reino de fadas e o mundo dos humanos.

A principal característica do filme coral é a tensão entre o todo e as partes, ou seja, a estrutura pode ser não linear, mas as histórias estão conectadas de alguma forma,

não se desenvolvendo totalmente no eixo horizontal, tampouco no vertical. E quando falamos de filme coral, dois nomes são de extrema importância: Robert Altman e Alejandro González Iñárritu. Altman praticamente fundou o gênero por meio de filmes como *M.A.S.H* (1970), *Nashville* (1975), *Short Cuts* (1993) e *Prêt-à-porter* (1994), ao passo que Iñárritu o atualizou, trazendo a globalização e o transnacionalismo (Pisters 2011) como temas nos filmes que compõem a sua “trilogia da morte”: *Amores brutos* (2000), *21 gramas* (2003) e *Babel* (2006). É importante ressaltar que, em *Cerimônia de casamento* (1978) e *Assassinato em Gosford Park* (2001), por exemplo, Altman vale-se do mesmo expediente de Jean Renoir em *A regra do jogo* (1939) e Luís Buñuel em *O anjo exterminador* (1962), na medida em que confina as personagens num mesmo ambiente, fazendo com que suas máscaras caiam pouco a pouco; nesse sentido, configura-se mais como um filme de grupo do que propriamente um filme coral. É com *Nashville* e, sobretudo, *Short Cuts* que o filme coral estabelece os seus fundamentos e influencia boa parte da cinematografia surgida depois de meados dos anos 1990. Além dos filmes de Altman e Iñárritu já citados, outros exemplos de filmes corais são: *Magnólia* (1999), de Paul Thomas Anderson, *Timecode* (2000), de Mike Figgis, *Traffic* (2000), de Steven Soderbergh, *Syriana* (2005), de Stephen Gaghan, *Crash: no limite* (2005), de Paul Haggis, e *Eu, você e todos nós* (2005), de Miranda July.

No artigo “Le film choral: l’art des destins entrecroisés” (2011), Maxime Labrecque enumera alguns princípios gerais do filme coral: multiplicidade de personagens principais; importância relativamente igual de cada protagonista; presença de um grau de autonomia entre cada história; uma linha une as diferentes histórias; primazia da pintura de emoções a ações; presença de um final aberto. Para Labrecque (2011), os filmes corais situam-se entre a homogeneidade da intriga e a heterogeneidade total das partes, ou seja, não se trata nem de uma história linear com começo, meio e fim, nem de um filme de antologia, em que os episódios não possuem relação entre si.

Labrecque (2011) afirma que, por causa da multiplicidade de personagens principais que coexistem, temos múltiplas subtramas e numerosos itinerários, apresentando um mosaico social que põe em evidência uma temática universal. Por não haver uma hierarquia entre personagens principais e secundárias, contesta-se radicalmente o *star system*, cujo método consistia exploração da imagem de uma estrela do cinema na promoção de um filme. Devido ao fato de as personagens terem a mesma importância e existirem diversos protagonistas, todos os atores do elenco tornam-se “estrelas” do filme. Para Labrecque, “de fato, é principalmente a autonomia de cada história, de cada sub-trama, que serve para distinguir o filme coral do filme de grupo fortemente homogêneo”¹ (2011: 33). Por filme de grupo, considera-se tanto sagas como *O Senhor dos Anéis* (2001-2003), de Peter Jackson, em que diversas personagens, representando cada raça, perseguem um ideal comum, como também filmes-catástrofe como *Aeroporto* (1970), de George Seaton, e *Inferno na torre* (1974), de John Guillermin e Irwin Allen, em que personagens de diversas classes, com objetivos diversos, reúnem-se num mesmo espaço e passam a lutar pela sobrevivência cole-

¹ “en fait, c’est principalement l’autonomie de chaque histoire, de chaque sous intrigue qui sert à distinguer le film choral du film de groupe fortement homogène”. Essa e outras traduções são minhas, ao longo do artigo.

tiva. Sabina R. Anzuategui também dá como exemplo o filme *O reencontro* (1983), de Lawrence Kasdan, no qual “antigos colegas de escola se reencontram depois da morte de um deles. Esta morte serve como catalisador para que estes colegas – antes separados – possam reavaliar sua vida e seguir em diante” (2003: 432). A destruição de um anel que põe em risco o futuro da humanidade, o sequestro de um avião por um terrorista, o incêndio num edifício e o reencontro num funeral são eventos catalisadores que impulsionam a narrativa dos filmes de grupo; por isso, Anzuategui prefere o termo “eventos de reunião” para tratar da ligação mais sutil que se estabelece entre as personagens de um filme coral, haja vista que “não são fatos que movem a ação, mas costuram os vários personagens, inserindo-os num mesmo espaço, sujeito às mesmas regras” (2003: 432), como, por exemplo, os helicópteros pulverizando inseticida e o terremoto em *Short Cuts*, e a chuva de sapos na cena final de *Magnólia*. Trata-se, segundo a conceitualização de Labrecque, da linha que une as diversas histórias, podendo ser de ordem narrativa, temática, estilística ou poética. Em suas palavras,

Pode igualmente ser o acaso, um acidente ou um objeto comum que reúne os protagonistas. O acidente de carro em *Amores brutos* (2000), o violino em *O violino vermelho* (1998), de François Girard, o assassinato de Robert Kennedy em *Bobby* (2006) e o apartamento em *Bluff* (2007), de Simon-Olivier Fecteau e Marc-André Lavoie, apenas representam alguns exemplos.² (2011: 34)

Considerando que não existe um arco dramático que modifique totalmente a situação inicial, é válido considerar que nesse tipo de filme a ação é menos importante do que a tentativa de apresentação de um microcosmo cuja superfície praticamente permanece estável. Daí advém a sensação de que num filme coral não acontece praticamente nada, pois, no lugar de um acontecimento grandioso, temos o cotidiano ordinário de personagens igualmente ordinárias, como em *Eu, você e todos nós*. Quando existem ações, estas se põem a serviço da comprovação de uma tese: a incomunicabilidade em *Babel*, o racismo em *Crash: no limite* e a solidão em *Medos privados em lugares públicos*. No tocante ao final aberto, isso se dá porque a história começa geralmente *in media res*, lançando o espectador no meio da intriga, sendo que o primeiro ato, que na maioria dos filmes verticais e lineares serve para apresentar as personagens, já se constitui como um “evento de reunião”; ademais, “o espectador deve imaginar as coisas que se seguem, especular sobre o destino dos numerosos fios narrativos deixados em suspenso³” (Labrecque 2011: 34). Em relação à pintura das emoções e ao final aberto, Labrecque destaca que não são características indispensáveis ao gênero, visto que não alteram significativamente a sua estrutura.

² Ce peut également être le hasard, un accident ou un objet commun qui réunit des protagonistes. L'accident de voiture dans *Amores perros* (2000), le violon dans *Le Violon rouge* (1998) de François Girard, l'assassinat de Robert Kennedy dans *Bobby* (2006) et l'appartement dans *Bluff* (2007) de Simon-Olivier Fecteau et Marc-André Lavoie ne représentent que quelques exemples.

³ le spectateur doit imaginer la suite des choses, spéculer sur le sort des nombreux fils narratifs laissés en suspense

O mais importante, porém, é a permanente oscilação entre o fragmento e a unidade, o heterogêneo e o homogêneo, o descontínuo e o contínuo, sem jamais pender para um dos lados. Essa tensão, tão vital ao gênero, deve-se à montagem. Nas palavras de Labrecque,

Na maioria dos filmes corais, cada história deve ser periodicamente interrompida para se alternar com as várias outras. Assim, na presença da montagem alternada, a mistura de duas ações diferentes exige que o espectador mantenha sua expectativa em relação à primeira ação e, em seguida, a uma segunda [...]. Esse efeito provocado sobre o público foi adequadamente chamado de “suspense”.⁴ (2011: 35)

O suspense surge da expectativa que o público mantém em relação à situação deixada em *suspense*, à espera de uma definição – a qual só virá depois que outras situações forem apresentadas ou resolvidas. Contudo, não se trata da simples alternância entre duas ações que se passam em espaços diferentes – tal como ocorre com o emprego da montagem paralela –, mas sim de várias ações simultâneas, desencadeadas por diversos agentes, sendo que nem todas as histórias precisam necessariamente se cruzar, as personagens não precisam necessariamente se conhecer, nem a intriga confluir para um acontecimento central. Em contrapartida, o sentido pode vir do contraste entre situações adjacentes, evidenciando uma temática ao mostrar como diferentes indivíduos reagem frente ao mesmo problema (Labrecque 2011). Mesmo quando as tramas não se cruzam, complementam-se; por exemplo, uma situação não explorada pelo enredo A pode ser aprofundada pelo enredo B, deixando, no entanto, pontas soltas a serem retomadas pelo enredo A ou servindo de premissa ao enredo C. Anzuategui afirma que “a unidade temática e o espelhamento das situações em vários personagens diferentes é um dado estrutural” (2003: 432). Rossana Foglia (2003) completa esse raciocínio assinalando que a *unidade dramática* é buscada por meio da *unidade temática*; afinal, por causa do grande número de personagens principais, não é possível haver um aprofundamento psicológico de cada uma, tampouco buscar relação com o seu passado, logo, “a densidade que se deseja para uma personagem não surge através de uma sucessão de ações, mas da comparação entre ações” (Foglia 2003: 439). Além disso, devido ao fato de a estrutura não permitir que se acompanhe a evolução de cada personagem, com começo, meio e fim, as variações que sofrem são mínimas. Em suma, apesar de haver grande variação de personagens, existe pouca variação em cada personagem: “cada um tem direito a um conflito, no máximo dois. Para que isso ganhe significado e seja interessante, é preciso que estas histórias se relacionem de algum modo entre si. Que uma adicione sentido à outra” (Foglia 2003: 432).

⁴ Dans la majorité des films chorals, chaque histoire doit être périodiquement interrompue pour alterner avec plusieurs autres. Ainsi, en présence du montage alterné, le mélange de deux actions différentes exige du spectateur qu’il retienne son attente par rapport à la première action pour en suivre une seconde [...]. Cet effet provoqué sur le public a été adéquatement nommé le “suspense”.

No livro *Postmodern Hollywood*, M. Keith Booker busca parentesco entre a fragmentação da subjetividade na dita pós-modernidade e a fragmentação do cinema contemporâneo, em especial nos chamados *hyperlink* filmes – termo que preterimos por filmes corais. Segundo Booker, “a crescente fragmentação do filme pós-moderno pode em muitos sentidos ser vista como a extensão lógica das antigas técnicas de montagem e certamente como a evolução do próprio filme como mídia”⁵ (2007: 2). Booker retoma também a fala de uma personagem do filme *O jogador* (1992), de Robert Altman, na qual se critica uma suposta influência dos clipes da MTV nas produções cinematográficas do período, que se caracterizam por inúmeros cortes. Curiosamente, a cena de abertura de *O jogador* é um plano-sequência com mais de oito minutos de duração sem um único corte; ou seja, trata-se de uma reação à excessiva fragmentação dos filmes de então. Booker afirma que “o estilo de corte rápido de muitos dos filmes pós-modernos executa uma função mimética nítida como uma expressão da crescente fragmentação na era pós-moderna”⁶ (2007: 6). Para Fredric Jameson, Zygmunt Bauman, Stuart Hall e outros estudiosos que se propuseram a pensar a pós-modernidade, a experiência pós-moderna caracteriza-se pela fragmentação, pluralidade, descontinuidade, descentramento, desierarquização, ambiguidade e fluidez. Com efeito, esses traços refletem-se na música, filmes, romances, pintura etc. Dando como exemplo o filme *Timecode* (2000), de Mike Figgis, em que a tela é dividida em quatro *frames*, forçando o espectador a acompanhar quatro histórias simultaneamente, Booker enxerga nesta técnica aquilo que Allisa Quart denominou *hyperlink cinema*, isto é, “múltiplas narrativas interligam-se num único filme, permitindo (e exigindo) que os espectadores saltem no tempo dentro de uma história, e de uma história a outra” (Booker 2007: 12).

Quer seja filme coral (Labrecque 2011), filme *hyperlink* (Booker 2007), filme mosaico (Pisters 2011; Duchiron 2006) ou filme *multiplot* (Anzuategui 2003; Foglia 2003), estamos diante de uma estrutura narrativa que se desenvolve simultaneamente no eixo horizontal e no vertical; por isso, temos diversas histórias que são interrompidas e retomadas a todo o momento, sobrepondo-se umas às outras e relacionando-se, direta ou indiretamente. É importante ressaltar que, apesar da descontinuidade, existe uma certa organização, um fio que atravessa os blocos isolados, a despeito da resistência à ideia de totalidade (Labrecque 2011). Rossana Foglia propõe o seguinte esquema para a construção dramática do filme coral:

- Uma arquitetura dramática para um suporte não-linear se apóia na construção de um espaço comum para diferentes histórias.
- O formato de inventário temático proporciona um jogo de associações livres para a participação de um interagente, assim como acontece nos formatos enciclopédicos comuns nas mídias digitais.

5 the increasing fragmentation of postmodern film can in many ways be seen as a logical extension of older montage techniques and indeed of the evolution of film itself as a medium

6 the quick-cut style of many postmodern films serves a clear mimetic function as an expression of the increasing fragmentation of experience in the postmodern age

- As cenas isoladamente devem sugerir uma temporalidade, através de um recurso simples como o relato direto de uma personagem ou explorando a possibilidade combinatória da cena. (2003: 443)

2 COMO DESAPARECER COMPLETAMENTE

O esquema delineado por Foglia na seção anterior pode ser facilmente percebido em *Como desaparecer completamente*, romance de André de Leones: primeiro porque o espaço comum é a cidade de São Paulo – embora um capítulo se passe em Goiânia (GO); segundo porque o tema do livro é o desamor – do qual brotam a solidão, a incomunicabilidade e a alienação; por fim, ainda que haja recuos temporais e relatos individuais sobre o passado, as personagens vivem suas histórias concomitantemente, sendo que, não raro, uma história atravessa a outra. O romance inicia-se com o rompimento entre Marcelo e Mariana, o qual serve para dividi-lo em duas direções, apresentando personagens de igual importância. Não se trata exatamente de um “evento de reunião”, mas de ruptura, fazendo com que cada linha abra-se em duas. Enquanto Mariana nos leva a conhecer Augusta, que nos leva a conhecer Cécilia e WCW, Marcelo nos conduz a Angélica, que nos conduz a João Bosco, que, por sua vez, nos conduz a Maria Paula e a Silvânia. Marcelo ainda tem uma experiência homossexual com um homem cujo nome desconhecemos e inicia uma relação com Liberdade, ao passo que Angélica conhece um rapaz em Goiânia. Há pelo menos seis personagens de importância relativamente igual: Marcelo, Mariana, Augusta, Angélica, João Bosco e Maria Paula.

Ressalte-se que, embora o amor surja em primeiro plano como o tema do livro, *Como desaparecer completamente* vale-se da estrutura do filme coral justamente para demonstrar, por meio do entrelaçamento de histórias, a fragilidade das relações humanas, ou seja, tudo se relaciona apenas para se dissolver. No artigo “Les films mosaïques: la plurination symptôme d’un monde en deconstruction”, Suzanne Duchiron, comentando sobre a estrutura dos filmes *Crash* (2005) e *Babel* (2006), afirma que

Parece que nesses filmes a estrutura narrativa do ‘mosaico’ reflete sempre a mesma ideia: a de uma sociedade em ruína governada através do choque, do acidente e do confronto, que não produz nada e destrói a si mesma. O tema da construção inerente a roteiros extremamente complexos é o de uma desconstrução. Em *Código desconhecido*, *Crash*, *Amores brutos* ou *Babel*, a narração, assim deslocada, põe-se a serviço da temática comum a esses filmes: a impossível conexão entre seres humanos.⁷ (2006: s. p.)

⁷ Il apparaît que dans ces films, la structure narrative ‘mosaïque’ reflète toujours la même idée: celle d’une société bouleversée régie sur le mode du heurt, du choc et de la confrontation, qui ne produit plus rien et se démolit elle-même. Le thème de la construction inhérente aux scénarios extrêmement complexes devient celui d’une déconstruction. Dans *Code inconnu*, *Collision*, *Amours chiennes* ou *Babel*, la narration ainsi disloquée se met au service de la thématique commune à ces films: l’impossible connexion entre les êtres.

Mutatis mutandis, o romance de André de Leones utiliza uma estrutura análoga para tratar de um problema semelhante: a impossibilidade de estabelecer laços afetivos. O filme coral, enquanto forma, recusa-se à unidade narrativa, dividindo-se em diversas linhas e personagens; desse modo, por não haver uma hierarquia e um objetivo comum, as personagens ficam isoladas – embora haja eventualmente um ponto de ligação com outra. Logo, é uma maneira sobremodo eficaz para expressar a alienação, a solidão e a incomunicabilidade, a despeito de estar suscetível de conexões entre as personagens. Aliás, para que se estabeleça uma nova relação, é preciso que haja uma ruptura da anterior. No romance, o catalisador é o término de duas relações: os casais Marcelo e Mariana e João Bosco e Angélica rompem praticamente ao mesmo tempo. Mariana vincula-se imediatamente com Augusta, ao passo que João Bosco vincula-se com Maria Paula. Augusta estava disponível, porque enviuvara de Cecília e rejeitara WCW, enquanto Maria Paula não possuía nenhum vínculo importante. Marcelo e Angélica rapidamente estabelecem outro vínculo: ele conhece Liberdade; ela, um rapaz mais jovem em Goiânia. Há, portanto, um desdobramento da situação inicial, sendo que os dois casais do início tornam-se quatro pares, ainda que não duradouros. Afinal, João Bosco morre, deixando Maria Paula disponível novamente; a possibilidade de Angélica e o rapaz permanecerem juntos é remota, mesmo porque habitam espaços distantes; Mariana comete os mesmos erros que cometera com Marcelo em sua relação com Augusta; a única redenção possível parece existir no relacionamento entre Marcelo e Liberdade, justamente por não depender exclusivamente do sexo.

Outro aspecto que parece unir as histórias dispersas do romance é o espelhamento de situações, ainda que por meio de coincidências improváveis: Angélica, que censurava João Bosco por transar com uma “putinha de vinte e três anos”, transa com um rapaz em Goiânia que tem praticamente a mesma idade. O livro *Luz absconsa* antecipa – apesar de surgir apenas na metade do romance – a predileção de João Bosco por mulheres mais jovens, mesmo porque narra a relação de um magistrado com uma ninfeta de treze anos. O paralelo entre os pais ausentes que delegam aos avós a educação dos netos é percebido tanto em Marcelo quanto em Silvânia, pois, enquanto ele é criado por Angélica, ela é criada por João Bosco. Esse espelhamento torna-se ainda mais nítido no sonho que Mariana narra a Augusta no primeiro capítulo da terceira parte: “sonhou com Augusta, ela sofrendo aos setenta por um velhote que a trocara por uma menina de vinte e poucos” (Leones 2010: 169). Nesse sonho, o velhote chega a lhe dizer: “Gostaria muito que você se dispusesse a conhecê-la. Ela tem apenas 23 anos, mas já leu todo o Borges no original” (Leones 2010: 170). A referência ao triângulo vivido por João Bosco, Maria Paula e Angélica é tão clara que se torna absurda, sobretudo, porque Mariana não conhece diretamente nenhuma dessas personagens. Por fim, outra conexão entre personagens que não se conhecem se dá por meio das mídias, mais especificamente, o jornal. Pouco depois de narrar o sonho absurdo a Augusta, Mariana lê no jornal a notícia sobre o falecimento de João Bosco:

“O juiz aposentado João Bosco Brás e Gouveia, 60, faleceu ontem à tarde em sua residência, em Higienópolis, quando fazia amor com sua esposa, Maria Paula Brás e Gouveia, de apenas 23 anos. A causa da morte ainda não foi divulgada. Segundo um dos empregados, que pede para não ser identificado, o juiz teria morrido durante uma relação sexual com a esposa. Estavam casados havia poucas semanas”. Que texto truncado. Eles afirmam uma coisa, depois dizem que foi o empregado quem disse. Quer dizer, eles não sabem, não têm certeza de porra nenhuma (Leones 2010: 173).

Diferentemente do primeiro romance de André de Leones, *Hoje está um dia morto*, aqui a linguagem cinematográfica se revela mormente na estrutura romance, isto é, a de um filme coral. Contudo, o cinema se faz presente também por meio da montagem, aliás, é importante salientar a importância que a montagem exerce nos filmes corais, haja vista que serve para ordenar as diversas linhas narrativas. No artigo “Le spectateur-dieu”, Renée Larochelle afirma “A montagem desempenha um papel crucial nesse tipo de filme; etapa que dá o seu ritmo, a habilidade do editor consiste de alguma forma em zapear ao lugar certo, a fim de manter o espectador em suspense enquanto lhe permite fazer a ligação entre as diferentes linhas narrativas”⁸ (2010: s.p).

A montagem é um dos principais elementos não apenas dos filmes corais, mas também da própria linguagem cinematográfica. Marcel Martin afirma que “a montagem é a condição necessária e suficiente da instauração da estética do cinema” (2005: 202, grifo do autor). No entanto, na passagem do cinema clássico para o cinema moderno, o primado da montagem perde sua hegemonia, pois, nos filmes modernos, a significação deixa de estar na articulação entre os planos; está em cada plano individualmente. Nesse sentido, os filmes corais resgatam a importância que a montagem detinha no auge do cinema clássico; afinal, se por montagem entendemos a organização dos planos e a ordenação da sequência narrativa, ela torna-se imprescindível nesse gênero de filme. É claro que não se trata de uma unidade causal, em que cada sequência determina a seguinte, num esquema teleológico e verticalizado; em vez disso, temos uma tentativa de organização mais horizontal que entrelaça os diversos blocos narrativos que coexistem simultaneamente. No artigo “Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente”, analisando as obras de Alfred Döblin, de John dos Passos e de André Malraux, o crítico literário Jean-Pierre Morel assinala que, graças à montagem, é possível romper com a linearização da narrativa em favor de uma história dividida em diversas linhas. Em suas palavras,

a característica mais associada à descontinuidade e à multilinearidade: a ação é por vezes multiplicada, pois as unidades narrativas se apresentam como segmentos presos a linhas de ação muito diversas (pelas personagens, pelos lugares e, às vezes, pelo tempo) e divididas, porque o alinhamento das

⁸Le montage joue un rôle crucial dans ce type de film, étape qui lui donne son rythme, l'habileté du monteur consistant en quelque sorte à 'zapper' au bon endroit afin de tenir le spectateur en haleine tout en lui permettant de faire le lien entre les différentes trames narratives

sequências opera, de fato, uma imbricação de ações diferentes e rompe sem parar a continuidade linear da história única.⁹ (Morel 1978: 52)

É justamente o mesmo expediente adotado por André de Leones em *Como desaparecer completamente*, porquanto, em vez de acompanhar a trajetória de cada personagem passo a passo, o romance alterna a focalização a cada capítulo, ou seja, é como se uma personagem que aparece no primeiro capítulo fosse momentaneamente abandonada pelo narrador, deixando-a *em sursis*, para voltar a ser focalizada mais adiante. De fato, os títulos de cada capítulo revelam isso: primeira parte: “Mariana-Marcelo”, “Augusta-Mariana”, “Marcelo-Angélica”, “Angélica-João Bosco”, “Mariana-Augusta”, “Maria Paula-João Bosco”; segunda parte: “Maria Paula”, “Augusta”, “Angélica”, “Marcelo”, “João Bosco”, “Augusta. Mariana. Augusta. Mariana. Augusta”; terceira parte: “Angélica-Um rapaz”, “Maria Paula-João Bosco”, “Mariana-Augusta”, “Marcelo-Liberdade”. Apesar da alternância de foco narrativo, uma personagem conduz à outra, que conduz a uma terceira, que faz reaparecer a primeira, e assim por diante. Isso nos remete ao que diz Marcel Martin: “a montagem (quer dizer, no fim de contas, a progressão dramática do filme) obedece muito exatamente a uma lei do tipo dialético: cada plano deve comportar um elemento (*apelo* ou *ausência*) que encontra a sua resposta no plano seguinte” (2005: 177). Não podemos nos furtar ao fato de que Marcel Martin está falando da montagem campo-contracampo, isto é, da montagem que lida com planos contíguos, sendo que, na verdade, a estrutura do filme coral é determinada pelo uso da montagem alternada, que, nas palavras de Morel, caracteriza-se “pela alternância de duas ou várias séries de eventos de tal maneira que, no interior de cada série, as relações temporais sejam de consecução, mas que, entre as séries presas em bloco, a relação seja de simultaneidade¹⁰” (Morel 1978: 55). Em razão dessa descontinuidade narrativa, não é possível haver um maior adensamento psicológico das personagens, fazendo com que se tornem apenas tipos sociais ou mesmo indivíduos sem subjetividade.

Isso se reflete na simplificação da linguagem, tornando a descrição mais objetiva e despindo-a de acessórios qualificadores (adjetivos, advérbios, figuras de linguagem) e de maiores detalhamentos. A despeito de o romance lançar mão do monólogo interior, as ações das personagens quase nunca correspondem às suas motivações, como, por exemplo, quando Mariana decide romper o namoro com Marcelo: “‘Eu não amo você’, ela *não diz*” (Leones 2010: 11), ou quando Augusta conversa com Mariana no penúltimo capítulo: “‘Por que não?’, não disse, mas pensou, e também pensou: ‘Mas quem é essa mulher?’” (Leones 2010: 179). Por conta desse descompasso, pouco importam os seus pensamentos, mas sim os seus gestos; ou seja, tal como

9 la plus caractéristique associe la discontinuité à la multilinéarité: l’action est à la fois multipliée, puisque les unités narratives se présentent comme des segments pris à la lignes d’action très diverses (par les personnages, les lieux et parfois le temps) et divisée, car l’alignement des séquences opere en fait une imbrication des actions différentes et rompt sans cesse la continuité linéaire du récit unique

10 par alternance deux ou plusieurs séries événementielles de façon telle qu’à l’intérieur de chaque série les rapports temporels soient de consécution mais qu’entre les séries prises en bloc le rapport temporel soit de simultanéité

ocorre no cinema, o caráter das personagens revela-se muito mais por meio de suas ações do que pelo enfrentamento diante das circunstâncias. Temos, portanto, uma psicologia comportamental, que não ultrapassa a superfície das coisas.

Essa aproximação com o cinema se torna mais nítida no capítulo “Marcelo”, da segunda parte, que se estrutura conforme um roteiro, apesar de atravessado por um monólogo interior que evoca lembranças de quando Mariana expulsa Marcelo do seu apartamento. Um roteiro, vale lembrar, compõe-se basicamente de quatro elementos: cabeçalho, ação, diálogos e transições. Syd Field, em *Manual do Roteiro*, esboça como se organiza a forma de um roteiro: no cabeçalho são definidos o tempo e o espaço em que a cena acontece; as descrições sobre personagens e lugares devem ser objetivas; o nome da personagem que aparece em cena pela primeira vez ou que está falando ou agindo deve estar grafado em maiúsculas; os diálogos, quando há, são escritos no centro da página; efeitos sonoros e música também são grafados em maiúsculas; transições (cortes, fusões etc.) devem estar em maiúsculas e alinhadas à direita (Field 2001). Tomemos como exemplo a passagem abaixo:

INT. FLAT – AP. DE MARCELO – QUARTO – NOITE.

De pé, junto à cama, o HOMEM está se vestindo. MARCELO continua desmaiado na cama.

Quando termina de se vestir, o HOMEM se aproxima de MARCELO e o cobre *fm de caso* com o lençol.

CORTA PARA:

INT. FLAT – AP. DE MARCELO – QUARTO – NOITE.

O HOMEM deixa um bilhete no criado-mudo, ao lado do telefone.

CORTA PARA:

INT. FLAT – AP. DE MARCELO – QUARTO – NOITE.

O HOMEM SAI, fechando *percebe?* a porta com suavidade (Leones 2010: 128-129).

Exceção feita aos diálogos, os demais elementos são facilmente percebidos nesse capítulo: no cabeçalho, são indicados o tempo – noite – e o espaço – interior do apartamento de Marcelo; a ação descreve objetivamente os movimentos do homem; a transição de cena se dá por meio do “corta para”. Ressalta-se que o uso do presente do indicativo e a economia descritiva, traços característicos do roteiro, são frequen-

temente citados quando se fala em influência do cinema sobre a literatura. Desse modo, podemos ler essa passagem tanto como um roteiro ou como também se fosse um filme sendo projetado diante dos nossos olhos. É curioso o fato de os pensamentos desordenados de Marcelo, em itálico, interpenetrarem a forma rígida do roteiro, haja vista que o monólogo interior surge justamente para fazer com que a literatura reaja em face do impacto sofrido pelo cinema. Essa técnica, frequente na literatura de vanguarda do início do século XX, demonstra o valor do específico literário, na medida em que é vedado ao cinema mimetizá-la. O autor logra, portanto, conciliar algo típico da mídia cinematográfica com algo típico da literatura. Trata-se, em suma, de um romance cinematográfico, ou como o narrador melhor resume: “este é um filme de papel e, enquanto tal, um filme de amor dentro de um livro de papel, que é também um livro de amor, na medida em que o amor é (são) todos esses lugares estranhos” (Leones 2010: 118).

Em “Notas sobre uma aventura”, publicado em seu *blog* pessoal em novembro de 2012, André de Leones afirma que construiu o romance por um trajeto semelhante ao de Michelangelo Antonioni em *O Eclipse* (1962). Em suas palavras, esse movimento se dá “do rompimento ao alheamento e deste a uma reaproximação do mundo e do outro. O livro começa com um rompimento e termina com um encontro ou, antes, uma sensação provocada por um encontro” (Leones 2012: s.p). Depois de uma descida aos infernos, o final do romance aponta para uma redenção. Primeiro porque Marcelo encontra Liberdade; depois porque, à maneira de alguns filmes corais, insere um elemento fantástico, uma espécie de milagre. Se em *Short Cuts* ocorre um terremoto como solução *ex machina*, em *Magnólia* o céu é tomado por uma chuva de sapos e, em *Crash*, neva sobre a cálida Los Angeles, em *Como desaparecer completamente* acontece algo ainda mais insólito:

“Assim... sei que um dia eu passava pelo viaduto do Chá, era um domingo à tarde, eu voltava duma festa de aniversário ali perto, enfim, eu passava pelo viaduto, meio bêbado, o lugar todo vazio, e resolvi sentir a batida da cidade ou coisa que o valha. Ideia de bêbado.”

“O que você fez?”

“Feito um índio de filme americano, eu me abaixei e coleí o ouvido no chão.”

“E o que você ouviu?”, Liberdade perguntou, rindo muito.

“O mar”, Marcelo respondeu. “Acho que ouvi o mar” (Leones 2010: 185).

Como se observa na passagem acima, o “romance coral” de André de Leones aproxima-se do finais abertos do gênero supracitado ao fazer com que, na não litorânea cidade de São Paulo, uma personagem consiga ouvir o som do mar – ainda que possamos argumentar se tratar de um delírio de bêbado. Em todo caso, algo é insofismável: *Como desaparecer completamente* aproxima-se, em diversos aspectos, da estrutura do filme coral, podendo ser lido, conforme é sugerido a certa altura no romance, como um filme de papel – devido à sua tentativa de mimetizar a linguagem cinematográfica. É justamente isso que buscamos observar neste artigo.

OBRAS CITADAS

ANZUATEGUI, Sabina R. O multiplot cinematográfico da década de 90: funções dramáticas das cenas de morte. In: FABRIS, Mariarosaria et alii (Org.). *Estudos Socine de Cinema, ano III 2001*. Porto Alegre: Sulina, 2003. p. 430-437.

BOOKER, M. Keith. *Postmodern Hollywood: what's new in film and why it makes us feel so strange*. Westport: Praeger, 2007.

DUCHIRON, Suzanne (2006). Les films mosaïques: la plurination symptôme d'un monde en deconstruction. *Stardust memories: magazine culturel et cinématographique*. Disponível em: <<http://www.stardust-memories.com/filmsmosaiques.html>>. Acesso em: 01 jun. 2014.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FOGLIA, Rossana. Multiplotting: sentido entre histórias. In: FABRIS, Mariarosaria et alii (Org.). *Estudos Socine de Cinema, ano III 2001*. Porto Alegre: Sulina, 2003. p. 438-443.

LABRECQUE, Maxime. Le film choral: l'art des destins entrecroisés. *Séquences: la revue de cinema*, Québec, n. 275, p. 31-35, nov./dez. 2011.

LAROCHELLE, Renée. Le spectateur-dieu. *Le fil: le journal de la communauté universitaire*, Québec, vol. 46, n. 14, 9 dez. 2010. Disponível em <http://www.lefil.ulaval.ca/articles/spectateur-dieu-30371.html>.

LEONES, André de. *Como desaparecer completamente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

———. “Notas sobre uma aventura”. *André de Leones*. Disponível em: <<http://vicente-miguel.wordpress.com/2012/11/15/notas-sobre-uma-aventura/>>. Acesso em: 29 maio 2014.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MOREL, Jean-Pierre. Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente. In: BABLET, Denis (ed.). *Collage et montage au theater et dans les autres arts dans les années vingt*. Lausanne: La Cité – L'Age d'Homme, 1978. p. 38-73.

PISTERS, Patricia. “The mosaic film: nomadic style and politics in transnational media culture”. In: *Thamyris/Intersecting: place, sex and race*, Amsterdam/New York, n. 23, p. 175-190, 2011.

BETWEEN LITERATURE AND CINEMA: *COMO DESAPARECER COMPLETAMENTE*, BY ANDRÉ DE LEONES, A CHORAL NOVEL

ABSTRACT: Since his debut in literature, in 2006, the work of the writer André de Leones, born in Goiás, has been strongly marked by the presence of film language. Thus, in view of this intermediatic interaction between literature and film, this paper aims to demonstrate to what extent the novel *Como*

desaparecer completamente (2010) shows a similar structure to the filmic genre that distinguished itself with Robert Altman and Alejandro González Iñárritu: the choral movie. Therefore, our theoretical framework departs from Anzuategui (2003), Foglia (2003) and Labrecque (2010).

KEYWORDS: Contemporary literature; choral movie; André de Leones.

Recebido em 11 de julho de 2015; aprovado em 17 de novembro de 2015.