



## **O clichê em *Como desaparecer completamente*, de André de Leones**

Gustavo Ramos de Souza\*

Em artigo publicado na *Folha de S. Paulo* de 17 de março de 2007, foi anunciado um projeto idealizado pelo produtor cultural Rodrigo Teixeira e pelo escritor João Paulo Cuenca, cuja finalidade era levar dezessete escritores, entre eles André de Leones, a diversas cidades mundo afora para que escrevessem histórias de amor, sendo que os custos – cerca de R\$ 1,2 milhão – seriam financiados pela Lei Rouanet de incentivo à cultura. O projeto chamava-se Amores Expressos.

Em sua dissertação de mestrado, *Amores Expressos: narrativas do não pertencimento* (2010), Rosana Corrêa Lobo destaca que o projeto foi duramente criticado devido ao fato de fazer uso de dinheiro público, reunir amigos dos organizadores e basear-se numa temática batida, o amor. Contudo, segundo a autora, não há nenhuma determinação da Lei Rouanet que impeça a escolha de amigos e parentes, por isso a polêmica não faria sentido. Quanto à escolha do tema, Lobo afirma que, “apesar de essa temática ser uma cláusula do contrato de Amores Expressos com os autores, nenhum deles parece ter sido obrigado a abordar o amor heterossexual, idealizado e com final feliz” (Lobo: 2010, 39).

Passados mais de oito anos do anúncio do projeto, onze romances foram publicados, sendo que dois foram recusados por

\* Doutorando em Estudos Literários na Universidade Estadual de Londrina (UEL).

sua editora “oficial”, a Companhia das Letras: *Desde que te amo tanto*, de Cecília Gianetti, e *Como desaparecer completamente*, de André de Leones. O autor noticiou em seu blog, em janeiro de 2009, que a Companhia das Letras havia recusado o romance que escrevera para o projeto e que preferia não entrar em detalhes sobre a recusa, destacando apenas que a editora tinha esse direito por contrato e fez uso dele.

Em 2010, quando o livro saiu, com o título *Como desaparecer completamente*, pela editora Rocco, algumas resenhas demonstraram que valeu a pena o autor insistir no material escrito. Em “André de Leones narra encontros e desencontros em São Paulo”, publicado em 5 de outubro daquele ano no *Correio Braziliense*, Nahima Maciel afirma:

É muito fácil olhar para São Paulo como uma cidade feita de camadas, abrigos de faunas e paisagens particulares. O difícil é conseguir tratar as camadas em um único romance sem estereotipá-las. Encontrar nela personagens, histórias e mundos diferentes, independentes, que raramente se tocariam, e transformar o conjunto em narrativa coesa marcada por interconexões improváveis, mas verossímeis. *Como desaparecer completamente* se aventura por esse caminho e faz um percurso bastante convincente graças à habilidade narrativa de André de Leones. São Paulo é o cenário e, ao mesmo tempo, personagem das histórias fragmentadas desenvolvidas no livro.

A resenhista destaca a capacidade do autor de dar coesão à pluralidade de personagens e histórias, o que faz com que o romance consiga exprimir, pela sua forma, o mesmo caos que caracteriza as

grandes metrópoles, em especial a cidade de São Paulo. No entanto, como veremos mais adiante, ainda que Maciel diga que o romance foge de estereótipos, o pouco aprofundamento psicológico das personagens – descrevendo mais suas ações do que suas motivações –, aliado à rápida fluidez dos acontecimentos, cria um universo que não vai além da superfície, em que as situações e os diálogos primam pela gratuidade.

É preciso ressaltar que, no caso de *Como desaparecer completamente*, isso não constitui propriamente um defeito, porquanto o assunto do livro é justamente o vazio das relações interpessoais e a incomunicabilidade. Mais adiante, Maciel compara o romance a uma ciranda – ressoando o poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade: “Mariana, que se apaixona por Augusta, deixa Marcelo, neto de Angélica, envolvida com o septuagenário João Bosco, que troca a senhora por uma moça de 20 e poucos”.

Já na resenha publicada na revista *Veja* em janeiro de 2011, sob o título “A reinvenção formal de *Como desaparecer completamente*”, ressalta-se o ritmo “ágil, líquido”, que cruza histórias “como a malha do metrô de uma grande cidade”. O texto, porém, aponta a passagem em que Augusta encontra Mariana caída em uma esquina como uma “cena surreal em que alguma inverossimilhança se mistura com um certo espanto diante da metrópole”.

Como aspectos positivos do livro, a resenha destaca que “é no cruzamento de personagens e na dissolução e reinvenção formal que reside a força de *Como desaparecer completamente*”, tendo em vista que há mudanças de foco narrativo e alternância formal a cada capítulo. Os aspectos negativos, por sua vez, estão presentes “na descrição das personagens que por ele [o romance] transitam e no olhar sobre a capital por vezes como que lançado do interior”,

o que faz o romance perder substância. É preciso salientar que se trata de uma imposição estrutural: uma vez que forma e conteúdo estão interligados, o vazio e a superficialidade das relações interpessoais exigem uma planificação psicológica das personagens, evitando qualquer adensamento – mesmo porque o ritmo veloz não permite que o fluxo da narrativa se detenha demoradamente sobre suas nuances.

Apesar das ressalvas ao romance, não se pode deixar de destacar a extrema habilidade do autor em cruzar diversas histórias. Na resenha de Marcos Vinicius Almeida para a edição 2010/2011 da *Copa de Literatura Brasileira*, enfatiza-se o entrelaçamento entre forma e conteúdo:

É aqui que está, ao mesmo tempo, o maior vício e a maior virtude do livro, a grande sacada de André de Leones: emular de maneira original os clichês da falta de tempo, das relações rasas, impingidos pelas necessidades concretas do cotidiano, através de uma experimentação formal que subverte o humanismo das personagens. As personagens são vazias porque não têm tempo, não encontram espaço para ser outra coisa. Estão subjugadas às necessidades formais tal como os habitantes das metrópoles estão subjugados às necessidades “formais da vida”, ou seja, precariedade do tempo, valores ancorados no imediatismo e uma suposta felicidade fundamentada na satisfação de egos. Relacionamentos são cortados de forma abrupta como são cortadas as frases, os diálogos, os capítulos. Sujeitos desaparecem da vida uns dos outros, porque só importam na dimensão do efêmero do estar aqui, na medida imediata em que são úteis ao egoísmo uns dos outros. No mínimo, aterrador.

Embora seja um lugar-comum atribuir à época em que vivemos o rótulo de pós-modernidade, caracterizando-a a partir de categorias como crise da identidade, descentralização do sujeito, perda de referências, fragmentação, falência das relações interpessoais, imediatismo etc., trata-se de um assunto da ordem do dia que a literatura tem absorvido e mimetizado.

Em *Amor líquido*, o sociólogo polonês Zygmunt Bauman discorre acerca da fragilidade das relações humanas na dita pós-modernidade, que traz à baila a gratuidade do amor, a dificuldade de amar o próximo, a incomunicabilidade, o amor como mercadoria. Em suas palavras, isso se dá “numa cultura consumista como a nossa, que favorece o produto pronto para uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, resultados que não exijam esforços prolongados, receitas testadas, garantias de seguro total e devolução do dinheiro” (2004, 21). Quando o amor se torna uma mercadoria a ser consumida, passa a ser visto pelo prisma da economia, levando em conta o investimento emocional e a oferta amorosa.

Numa grande metrópole, em que a oferta de parceiros é gigantesca, selecionamos aqueles com quem vamos nos relacionar e investimos na relação de acordo com o “lucro” que acreditamos poder obter a médio e longo prazo. Assim, “consideradas defeituosas ou não ‘plenamente satisfatórias’, as mercadorias podem ser trocadas por outras, as quais se espera que agradem mais, mesmo que não haja um serviço de atendimento ao cliente e que a transação não inclua a garantia de devolução do dinheiro” (Bauman: 2004, 28). As relações são bruscamente interrompidas; parte-se em busca de outra que possa satisfazer e assim por diante.

De uma relação fracassada, dois indivíduos encontram outros que também possuem sua bagagem de relações fracassadas. É como

se todos se mantivessem conectados de alguma forma (teoria dos seis graus de separação), apesar de seguirem trajetórias individuais. A principal qualidade de *Como desaparecer completamente* é expressar, em sua estrutura, a instabilidade das relações por meio de sua forma descontínua, afinal trata-se de relações interrompidas e efêmeras, heterogêneas (as particularidades de cada indivíduo) e múltiplas (destinos individuais), ainda que se entrelacem em algum momento. Paradoxalmente, o único fio temático que parece unir a todos é a solidão.

### **Um clichê é um clichê é um clichê é um clichê**

“Eu jamais escreveria:  
A marquesa saiu às cinco horas”.  
Paul Valéry

Na segunda metade do livro, revela-se o *modus operandi* de todo o romance: no início do cabeçalho do roteiro – forma sob a qual está tal capítulo –, o narrador afirma que se trata de “uma estrutura limpa para um conteúdo desgraçadamente sujo”, de um filme sem sentido “porque comporta coisas que normalmente um filme não comportaria” (Leones: 2010, 117-8). Não podemos considerar essa explicação gratuita, pois ela denuncia que o romance explora uma tensão entre forma e conteúdo. Interessa-nos demonstrar como ocorre o descompasso entre essas duas instâncias, na medida em que o conteúdo se apresenta como uma sucessão de clichês e a forma os dissolve antes que ganhem vigor.

Vladimir Safatle, no artigo “David Lynch ou a arte de construir estradas com ruínas” (2004), comentando a maneira como Lynch recicla uma história gasta ao estruturá-la sob uma forma extremamente elaborada no filme *A estrada perdida* (1997), afirma que

o material narrativo é banal, mas a composição não. Toda a peculiaridade de *A estrada perdida* está nesta tensão entre elementos apodrecidos da linguagem cinematográfica e processos de composição capazes de provocar estranhamento diante daquilo que era muito visto.

De fato, em *A estrada perdida* temos a sensação de que aquelas personagens foram extraídas de um filme que já conhecemos: um homem misterioso caracterizado como um vilão de filme B, o amante da personagem principal se parece com um típico *latin lover*, os policiais são caricatos e ineptos. As histórias também habitam nosso imaginário cinematográfico: o marido acusado de matar a esposa adúltera e o jovem de passado obscuro que se deixa seduzir por uma *femme fatale* – justamente a amante de um gângster. Como se isso não bastasse, no início do filme o clima carregado que atravessa os diálogos entre as personagens cria a sensação de que algo já aconteceu. Acrescenta Safatle:

Os personagens são carregados demais e às vezes parecem apenas repetir falas e desempenhar papéis que todos sabem gastos. Tudo parece ter sido reaproveitado, como em uma liquidação de antigos clichês da história do cinema que já não funcionam direito. Dessa forma, Lynch filma com ruínas da gramática do imaginário cinematográfico.

Em razão disso, o procedimento de Lynch, segundo Safatle, consiste em tornar estranho aquilo que nos é excessivamente familiar. Logo, o diretor mistura a história do marido assassino com a do gângster, fazendo com que uma recomece onde a outra se deteve e

que se espelhem mutuamente. Para Safatle, “a forma da estrutura narrativa nega o conteúdo da história que ela deveria suportar”, fazendo com que o eixo de desenvolvimento esteja “exatamente em forçar suas margens ao introduzir instabilidade naquilo que, de tão visto, parecia não poder significar mais nada”. De certa forma, André de Leones realiza algo semelhante em *Como desaparecer completamente*, afinal não faz mais sentido escrever histórias de amor: todos os filmes e todos os livros sobre o assunto já foram escritos.

Embora não possamos reconhecer as ações das personagens em suas motivações psicológicas, seus gestos não causam indignação ao leitor, tampouco estranhamento. A exemplo do filme de Lynch, a impressão que temos é que já conhecemos essas personagens, já as vimos ou lemos em algum lugar. Esse reconhecimento se deve ao fato de encenarem situações enraizadas em nosso imaginário.

Após o término do namoro, Marcelo se isola num quarto de hotel – onde, inclusive, quebra o espelho do banheiro num momento de fúria –, embriaga-se e procura prostitutas; Mariana precisou fazer um aborto na adolescência e tinha dúvidas sobre quem era o pai, viveu a primeira experiência homossexual no banheiro da escola, perdeu a virgindade com um tio, mantém uma relação difícil com a mãe e conhece Augusta por causa de um acidente em que esta a socorreu; Augusta namorou e se casou com a vizinha com quem cresceu junto, perdeu a virgindade com um primo do interior, seu pai desapareceu na época da ditadura militar, e passou-se por namorada de um amigo drag queen; Angélica traía o marido nos tempos de casada, educou o neto por causa da mãe ausente, envia e-mails raivosos ao ex-namorado e faz sexo com um rapaz muito mais jovem; João Bosco recorre ao uso do viagra em suas relações sexuais, se faz passar por um magistrado erudito conhecedor de literatura, encarna

o playboy jovial que se casa com uma mulher mais jovem e morre durante o sexo; Maria Paula estuda Direito apenas porque a mãe é advogada, casa-se com um homem mais velho e participa de uma despedida de solteira com um garoto de programa.

Ora, já vimos essas personagens e essas histórias um sem-número de vezes, portanto seria um romance banal se o lêssemos de maneira linear, convencional, com começo, meio e fim. Mas André de Leones tem consciência de que essas histórias não podem ser mais contadas – pois estão demasiadamente gastas, tornaram-se clichês –, por isso opera os seguintes procedimentos: espelhamento, saturação, consciência do clichê e dissolução da forma.

O espelhamento ocorre por meio de coincidências improváveis ou pela repetição de situações e temas do universo diegético. Algumas passagens merecem destaque: Angélica, que censurava João Bosco por transar com uma “putinha de vinte e três anos” (p. 10), transa com um rapaz em Goiânia que tem praticamente a mesma idade. O livro fictício *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. A cor azul na lembrança do aborto de Mariana, que “jamais se esqueceria daquele azul” (p. 10), também é um *leitmotiv* de João Bosco, visto que é a cor da pílula de viagra a que ele recorre todas as vezes em que faz sexo: “ostensiva e pétrea felicidade azul” (p. 51).

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” (p. 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” (p. 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.

Outra forma de conexão entre as personagens se dá por meio do 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 (p. 173).

O paralelo entre os pais ausentes que delegam aos avôs a educação dos netos é percebido tanto em Marcelo quanto em Silvéria, pois, enquanto ele é criado por Angélica, ela é criada por João Bosco. Por fim, quando Angélica conta por e-mail a João Bosco sobre a impulsividade da ex-namorada do neto, especula se isso não teria também ocorrido com ele:

Não é civilizado agir assim, com tamanha impulsividade. Dois impulsos aí. O primeiro, quando ela, também gratuitamente, chamou Marcelo para viverem sob o mesmo teto. O segundo, quando o expulsou. Alguma coerência nisso, ou um padrão de

comportamento. Não sei ao certo. Como disse (escrevi), mal a conheci. Mas não é civilizado. Foi assim com você? Um impulso, dois impulsos? Eu não quero saber, quero? (p. 115).

A despeito de soar gratuita a menção que Angélica faz de Mariana, enfatizando desconhecê-la, como se fosse apenas um pretexto para criar conexão entre essas personagens, essa passagem revela como Mariana é vista pelas outras personagens e também como seu caráter impulsivo faz com que repita suas decisões: “Foi Mariana quem, àquela mesma mesa, disse para Augusta: ‘Se muda logo pra cá’. Algo natural, dito naturalmente, Mariana pensou, descomplicada, e Augusta: ‘Por que não?’, não disse, mas pensou, e também pensou: ‘Mas quem é essa mulher?’” (pp. 178-9). O fato de essa conversa com Augusta estar localizada na última aparição das personagens reforça um aspecto cíclico do romance, como se Mariana estivesse condenada a impulsivamente convidar para morar e expulsar os namorados de sua casa.

No tocante à saturação, isso significa que, devido ao excesso de clichês, eles são obrigatoriamente confrontados, criando um esvaziamento de sua significação fetichizada. Produz-se, portanto, um simulacro em que se abre espaço para uma experiência autêntica, mais próxima do real. É nesse sentido que devemos compreender a epígrafe do romance, retirada de *Avalovara*, de Osman Lins, em que se explora a inapreensibilidade do real e a falência da representação, tal como acontece no conto “Do rigor na ciência”, de Jorge Luis Borges, publicado pela primeira vez em 1935. Eis a epígrafe:

Não haveria cidades sonhadas se não se construíssem cidades verdadeiras. Elas dão consistência à imaginação humana, às que só

existem no nome e no desenho. Mas às cidades vistas nos mapas inventados, ligadas a um espaço irreal, com limites fictícios e uma topografia ilusória, faltam paredes e ar. Elas não têm a consistência da prancheta, do transferidor ou do nanquim com que trabalha o cartógrafo: nascem com o desenho e assumem realidade sobre a folha em branco. Aonde chegaria o inadvertido viajante que ignorasse esse princípio? (Lins: 1974, 14-5).

Se a epígrafe serve para antecipar ou ilustrar o assunto do romance, poderíamos afirmar que o autor, que não é paulistano de nascimento, assume a posição de “inadvertido viajante”, de turista na cidade de São Paulo, e ignora deliberadamente o princípio postulado por Lins, invertendo-o e fazendo com que a cidade sonhada tenha mais consistência do que a verdadeira, que a São Paulo que habita seu imaginário seja o pano de fundo em que as histórias acontecem. O modo como enxerga a cidade pode ser resumido na definição que Augusta faz de Mariana:

[Mariana] permanecia para Augusta como algo indecifrável, tantas pessoas quantas eram as suas histórias, tantas pessoas quantas eram as suas frases, e a cada história, a cada frase, a cada comentário, por mais banais, por mais gratuitos que fossem, uma nova Mariana, não inteira, nunca completa, mas sempre aos estilhaços, e, de tão indecifrável e inclassificável, acabava sendo artificial, algo como uma personagem desenvolvida a inúmeras mãos, um roteirista diferente para cada passagem de sua vida, para cada fala isolada, para cada mínimo gesto, porque não havia nada que a definisse, nada, Mariana não fazia nada duas vezes de um mesmo jeito, fosse pegar um copo e enchê-lo de água, fosse se despir, se

deitar na cama e abrir as pernas para Augusta. Fosse o que fosse, Mariana era sempre tão contraditória quanto a própria cidade em que viviam (p. 179).

Basta substituírmos “Mariana” por “São Paulo” para desvelarmos como a cidade é vista dentro do romance. Ou seja, trata-se de uma cidade construída pelo imaginário coletivo, composta por meio de inúmeros discursos. Não à toa os cineastas paulistanos Roberto Santos e Luís Sérgio Person – diretores de *O grande momento* (1958) e *São Paulo, sociedade anônima* (1965), respectivamente – são mencionados no último capítulo. Além do cinema, essa São Paulo-Mariana constitui-se por meio do modernismo literário de Oswald de Andrade e Mário de Andrade e do modernismo pictórico de Tarsila do Amaral, pelo registro documental de Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig em *São Paulo, sinfonia de uma metrópole* (1929), pelas canções cantadas por Adoniran Barbosa e Caetano Veloso sobre a cidade, pelas notícias nos jornais, no rádio e na televisão, pelo discurso de sociólogos e urbanistas, entre outros.

Sendo assim, afora os clichês que atravessam as diversas histórias do romance, o discurso sobre a cidade é também erigido sobre a saturação de clichês. Talvez por isso o narrador pontue, com certa gratuidade, os cartões-postais da cidade e dê às personagens os nomes de ruas e bairros da cidade: Augusta = Rua Augusta; Angélica = Avenida Angélica; Maria Paula = Rua Maria Paula; Mariana = Vila Mariana; Marcelo = Vila Marcelo; Cecília = bairro de Santa Cecília; Liberdade = bairro da Liberdade; João Bosco = Igreja São João Bosco.

Com esse expediente, Leones faz com que esses espaços, devido à sua importância histórica e cultural para a cidade, sejam

personificados, ganhem existência autônoma e existam independente de sua realidade física. É justamente pela força da repetição que os clichês ganham existência própria, desvinculando-se de seu contexto original. Ademais, dar nome às personagens de lugares da cidade é por si só um recurso que visa enfatizar a redundante relação entre indivíduo e meio, e o fato de todas as personagens principais antropomorfizarem a cidade revela essa artificialidade.

Em razão disso, ocorre a tomada de consciência do clichê, que passa a ser visto como tal, assumindo que sua essência é meramente simbólica. E se o clichê nada mais é que o empréstimo de um discurso anterior, afirmá-lo é resgatar esse discurso, é banalizá-lo ao repeti-lo fora de seu contexto de origem. No segundo capítulo da primeira parte, há uma referência gritante a *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf: “Ela disse à colega que não se preocupasse: ‘Vou eu mesma buscar os livros’” (p. 23). A fala da personagem Augusta cita sub-repticiamente a fala de Clarissa Dalloway, que abre o romance de Woolf: “Mrs. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores” (Woolf: 1980, 7). Além de ser uma paródia do original, a passagem sinaliza que essa realidade está nos livros, isto é, a experiência “real” da diegese busca imitar a experiência puramente literária. Assim, a realidade diegética do romance torna-se clichê na medida em que parodia situações de nosso imaginário (quer sejam livros, filmes etc.), como, por exemplo, quando é narrado o pesadelo da prisão do pai de Augusta:

Majestoso, balofo, repleto de cicatrizes, ele como que surgiu do nada, materializando-se no topo da escada em seu roupão escuro, negro. Carregava uma tigela com leite e cereais na qual repousava uma colher. O roupão, desamarrado, flutuava atrás dele no ar frio

que entrava por uma janela lateral. Tal e qual aquele Mulligan (muito depois eu saberia), ergueu a tigela e entoou: “Introibo ad altare Dei” (p. 139).

Trata-se de uma paródia da abertura de *Ulisses* (1922), de James Joyce:

Majestoso, o gorducho Buck Mulligan apareceu no topo da escada, trazendo na mão uma tigela com espuma sobre a qual repousavam, cruzados, um espelho e uma navalha de barba. Um penhoar amarelo, desamarrado, flutuando suavemente atrás dele no ar fresco da manhã. Ele ergueu a tigela e entoou: – *Introibo ad altare Dei* (Joyce: 2005, 4).

Mais interessante do que a própria referência, é o fato de no pesadelo de Augusta o pai repetir deliberadamente a frase de Buck Mulligan. E se no texto joyciano o *Introibo ad altare Dei* já representa um deslocamento herético – porquanto são as palavras que o padre diz ao subir ao altar, antes de rezar a missa, enquanto Mulligan diz isso ao entrar no banheiro –, Leones faz uma paródia da paródia, pois seu modelo direto é Joyce, sendo que, em vez da tigela com espuma para fazer a barba, a personagem tem em mãos uma tigela com leite e cereais.

Assim, segundo temos sustentado, o clichê nada mais é que a repetição descontextualizada do que já foi feito ou dito antes, banalizando, portanto, o discurso anterior. O que Marcelo faz no terceiro capítulo da primeira parte é justamente banalizar e dessacralizar o texto bíblico, ao ler em voz alta uma passagem do Livro das Lamentações: “Como jaz solitária a cidade” (Lamentações: 1; 1). Enquanto

o profeta Jeremias refere-se à cidade sagrada de Jerusalém, Marcelo tem em vista a profana cidade de São Paulo.

Essa apropriação indevida que assume sua própria artificialidade também pode ser percebida quando Mariana tenta convencer Augusta a “viajar” por São Paulo, dizendo que “um maluco aí já fez isso e depois até escreveu um livro sobre o assunto” (p. 176). O que ela propõe, mais do que mostrar que a ideia não é ruim, é repetir um gesto já solidificado, que já se tornou senso comum. Isso também pode ser verificado no relato de Marcelo a Liberdade, no final do livro, em que ele narra: “*Feito um* índio de filme americano, eu me abaixei e coleí o ouvido no chão” (p. 185; grifo nosso). Ao dizer “feito um”, Marcelo denuncia que seu gesto já foi realizado antes – mais exatamente, nos faroestes americanos –, logo, tem consciência de que sua performance é um clichê.

Há outros momentos no romance em que é possível notar como as personagens têm consciência dos clichês das situações que vivenciam, como, por exemplo, quando Angélica reclama da humilhação sofrida por ser trocada por uma mulher mais jovem: “‘O que me incomoda’, diz ao neto, ‘é o maldito clichê. Me deixa com a cabeça doendo’” (p. 43). A dor causada pelo ridículo e sua repetição manifesta-se, com Marcelo, quando mentalmente ele continua a ouvir a voz de Mariana ao expulsá-lo, soando como se fossem bordões de algum programa humorístico: “tudo o que ouvia eram as risadas gravadas, repetidas a cada vez que Mariana dizia e redizia, em sua cabeça, os malditos bordões” (pp. 41-2). Vendo o próprio reflexo na TV apagada, ele se imagina estrelando, contra a vontade, uma sitcom, pois as palavras de Mariana martelavam em sua cabeça, seguidas de risadas gravadas. A alusão a esse tipo de programa televisivo reforça a banalidade da situação que atra-

vessa, ainda mais porque ele se sente como se estivesse atuando num papel já previamente determinado, sendo que seu sofrimento é nivelado às risadas gravadas.

Além disso, quando Maria Paula transa pela primeira vez com João Bosco, “ela apoiada na mesa e ele arremetendo por trás, calças arriadas a alguma pressa”, ela diz: “Me fodeu como se eu fosse uma secretária” (p. 71). Mais adiante, ela revela que se sentiu como “uma secretariazinha de pornochanchada” (p. 83) e que gostou de ter se sentido assim. No quinto capítulo da segunda parte, quando Augusta revela já ter feito feleção num homem, mas não engolido sêmen, Mariana ironiza: “Que coisa clintoniana” (p. 141) – fazendo referência ao “Escândalo Lewinsky”, estampado pelos jornais do mundo inteiro devido ao fato de o então presidente dos Estados Unidos, Bill Clinton, ter sido acusado de manter relações sexuais com uma estagiária da Casa Branca de nome Monica Lewinsky.

No início do quarto capítulo da segunda parte, quando o narrador descreve as perambulações de Marcelo até entrar num bar, é dito: “o que ele encontra? Um balcão, exatamente o que ele esperava encontrar, sim, como nos melhores filmes, com os melhores atores, concebidos pelos melhores diretores” (p. 117). Ao afirmar “exatamente o que ele esperava encontrar”, o narrador indica que a vida não guarda surpresas, pois o mundo é programado de forma a criar rotina e repetição de padrões anteriores, os quais estão condenados a se perpetuar. Mais: essa repetição é sintoma de um simulacro, produzido nos filmes, e que invade nossa realidade. Nesse sentido, as situações vividas pelas personagens sempre encontram um correspondente anterior, fazendo com que seus gestos e ações sejam vistos tão somente como uma repetição, como um clichê que se reconhece enquanto tal.

Por fim, a consciência do clichê apresenta-se num nível metalinguístico. No capítulo “Marcelo”, da segunda parte, o qual se estrutura como um roteiro cinematográfico, o narrador diz a propósito do capítulo em si e, por extensão, do romance como um todo: “Mas este é um filme de papel e, enquanto tal, um filme de amor dentro de um filme de papel, que é também um livro de amor, na medida em que o amor é (são) todos esses lugares estranhos” (p. 118). Ao dizer aquilo que o leitor já sabe, o narrador está não apenas reduzindo o conteúdo a uma fórmula preestabelecida, como sendo redundante; ou melhor, recaindo num clichê.

Diante disso, em vez de dizer que o amor é um lugar estranho, o mais acertado seria dizer que é um lugar-comum. Logo após narrar as desventuras de Marcelo, o narrador conta uma anedota que espelha, em certa medida, a maneira como Augusta e Mariana se conheceram. Eis a premissa: após pular de um prédio, uma mulher tentando suicídio cai sobre um pedestre e isso salva sua vida. No hospital, os dois se dizem apaixonados um pelo outro. A história é tão banal e gratuita que o narrador conclui o capítulo do seguinte modo: “Filmes ruins sempre podem contar com esse tipo de coisa. Saltos no vazio, encontros insólitos. Filmes ruins sempre têm alguma coisa a ver com *amor*” (p. 131).

Se num primeiro momento é dito que se trata de um filme de amor dentro de um filme de papel e depois que filmes ruins têm a ver com amor, somos levados à seguinte conclusão: o romance nada mais é que um filme (de papel) ruim. Evidentemente, nossa análise desmente isso, visto que temos apontado exaustivamente as qualidades do romance. Ser um filme ruim significa valer-se de clichês. Todavia, em *Como desaparecer completamente*, o uso de clichês é manipulado com bastante destreza, visto que, além da

saturação e da consciência de clichêização, sua própria forma visa ressignificá-los.

Os clichês são constantemente esvaziados, porque não se permite que o romance siga um fluxo contínuo e linear. As histórias avançam dentro de cada capítulo, são interrompidas por outras histórias nos capítulos seguintes e depois retomadas novamente. Essa descontinuidade bastaria para promover a dissolução da forma. No entanto, na segunda parte, essa implosão formal é radicalizada: cada capítulo organiza-se de uma maneira: blog, e-mail, roteiro etc. Em decorrência disso, a estrutura narrativa impede que o conteúdo aflore plenamente, tornando-o fragmentário, elíptico e incompleto. Desse modo, o clichê é desestabilizado, forçado a abandonar a fixidez semântica, assumindo uma natureza proteiforme, a qual se refaz a cada momento. Aquilo que, de tão gasto, não significava mais nada passa a produzir sentido novamente.

Em *Como desaparecer completamente*, uma vez que não existe uma forma fixa, é a recorrência do clichê (quer seja sobre amor, incomunicabilidade ou solidão) que confere unidade à multiplicidade dispersiva. Inútil querer saber se é o conteúdo que determina a forma ou vice-versa, mesmo porque um se torna dependente do outro: se não fosse pelo excesso de clichês, as invenções formais recairiam no experimentalismo vazio; se não fosse pelas invenções formais, o romance naufragaria num oceano de clichês. Essa tensão entre forma e conteúdo é o que mantém a obra viva.

## Referências

- ALMEIDA, Marcos Vinicius. “Jogo 1: *Como desaparecer completamente X Olhos secos*”. *Copa de Literatura Brasileira*, 28 fev. 2011. Disponível em: <<http://copadeliteratura.com.br/index.php/clb2010/jogo-1-como-desaparecer-completamente-x-olhos-secos>>. Acesso em 10 de maio de 2014.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BORGES, Jorge Luis. “Do rigor na ciência”. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas, volume II (1952-1972)*. São Paulo: Globo, 1999.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Bernardina Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- LEONES, André de. *Como desaparecer completamente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- \_\_\_\_\_. “Notas sobre uma aventura”. Disponível em: <<http://vicentemiguel.wordpress.com/2012/11/15/notas-sobre-uma-aventura/>>. Acesso em 29 de maio de 2014.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1974.
- LOBO, Rosana Corrêa. *Amores Expressos: narrativas do não pertencimento*. Dissertação de mestrado defendida na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.
- MACIEL, Nahima. “André de Leones narra encontros e desencontros em São Paulo”. *Correio Braziliense*, Diversão e Arte, 5 de outubro de 2010.
- SAFATLE, Vladimir. “David Lynch ou a arte de construir estradas com ruínas”. *Trópico*, São Paulo, 1 de agosto de 2004.
- VEJA. “A reinvenção formal de ‘Como desaparecer completamente’”.

Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/livros-da-semana/como-desaparecer-completamente/>>.

Acesso em 29 de maio de 2014.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.