

CADERNO DE CRÍTICA

A COR DO SEU DESTINO



A DANÇA DOS BONECOS



LIÇÃO DE AMOR



FONTE DA SAUDADE



4

EMBRAFILME
Ministério da Cultura

Sumário

Caderno de Crítica. Uma publicação da Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), órgão do Ministério da Cultura. Diretores responsáveis: Fernando Eugenio Ghignone (Diretor-Geral), Ivan Negro Ísola (Diretor de Operações) e Affonso Beato (Diretor de Assuntos Culturais). Edição: Paulo Roberto Ferreira. Edição Gráfica: Cláudia Miranda Duarte. Colaboração: Maria Aparecida A. Braga (Cuca), Lygia Perlingeiro de Carvalho, Rosaly Romero Cardozo e Renato Theodoro de Oliveira. Revisão: Maria Elisa Nunes e Maria Lucila da Silva Telles. Composição: Linolivro S/C Composições Gráficas. Impressão e acabamento: Folha Carioca Editora. Redação: Diretoria de Assuntos Culturais - Rua Mayrink Veiga, 28 - 4º andar, CEP 20090, Rio de Janeiro (RJ). Tel. (021) 223-2171 r. 130. Telex: 2122896 EBFL BR. Impresso no Rio de Janeiro em setembro de 1987.

Capa: Júlia Lemmertz e Guilherme Fontes em *A Cor do Seu Destino*, de Jorge Durán; Cíntia Vieira em *A Dança dos Bonecos*, de Helvécio Raton; Lillian Lemmertz em *Lição de Amor*, de Eduardo Escorel; e Lucélia Santos em *Fonte da Saudade*, de Marco Altberg.

Quarta capa: Clarissa Abujamra em *Anjos do Arrabalde - As Professoras*, de Carlos Reichenbach; e Nicole Puzzi em *Eu*, de Walter Hugo Khouri.

- 3 *Imagens da Construção de uma Consciência*, Carlos A. de Mattos
- 6 *Hino à Bandeira*, João Carlos Pedroso
- 9 *Discurso Moderno Sobre o Exílio*, Sílvia Oroz
- 11 *O Cinema Brasileiro Descobre a Psicologia*, José Haroldo Pereira
- 14 *Imitação da Vida*, João Carlos Rodrigues
- 17 *Resgate dos Valores Estéticos do Cinema Novo*, David F. Mendes
- 20 *Oscilações Entre Autoria e Mercado*, José Mário Ortiz Ramos
- 23 *O Sol Põe na Lua o Seu Clarão*, Alcino Leite Neto
- 27 *Um Revigorante Banho de Bálsamo de Minerva*, Ricardo Cota
- 29 *O Vôo do Imóvel*, Antonio Fernando Borges
- 31 *Amar: Verbo Transitivo ou Intransitivo?*, José Tavares de Barros
- 35 *Filmologia Estóica do Malandro Consumista*, Rogério Sganzerla
- 39 *Esboço de Interpretação Psicanalítica*, Jean-Claude Bernardet
- 42 *Ausência e Desconstrução do Mito Marlene Dietrich*, Ivana Bentes
- 44 *O Tempo da Morte e do Renascimento*, Suzana Sereno
- 48 *George Fanto, Fotógrafo e Amigo de Orson Welles*, Sílvia Oroz
- 53 *O Porto dos Anos 20*, Robert Grelier
- 55 *A Luta da Razão Contra o Obscurantismo*, Braulio Tavares
- 57 *Uma Breve História do Cinema Angolano*, José Mena Abrantes
- 67 *Cinema e Entomologia ou Cinema e Fantasia*, Luiz Nazário

Amar: verbo transitivo ou intransitivo?

JOSÉ TAVARES DE BARROS

O título de uma obra, que Léo Hoeck chama de receptáculo natural de ideologia, tem interessado um significativo número de ensaístas contemporâneos, especialmente na França.¹ O espectro da discussão é bastante amplo, especialmente em razão da multiplicidade e da diversidade dos objetos aos quais se aplica a titulação: Livros, artigos, poesias, reportagens, peças de teatro, filmes e assim por diante são geralmente titulados, numa tradição universal que se perde nos tempos. Entende-se que toda obra resultante do labor humano, seja este técnico, científico ou artístico, é formada por dois tipos de tecidos ou textos, associados entre si: o corpo, geralmente muito mais longo, e o título, que se lhe antepõe. Ao corpo, que é a obra em si mesma, dá-se o nome de co-texto.

Examinando as relações entre os dois termos da questão, verifica-se de imediato que um título pode

Lição de Amor — Direção: Eduardo Escorel. Argumento: Mário de Andrade. Roteiro: Eduardo Escorel e Eduardo Coutinho, baseado no romance "Amar, Verbo Intransitivo", de Mário de Andrade. Fotografia: Murilo Salles. Direção de Produção: Marco Altberg. Cenografia e figurinos: Anísio Medeiros. Montagem: Gilberto Santeiro. Música: Francis Hime. Som: Vítor Raposeiro e Roberto Mello. Elenco: Lillian Lermertz (Fraülein), Rogério Frões (Felisberto Sousa Costa), Irene Ravache (Dona Laura), Marcos Taquechel (Carlos), Claudia Costa (Maria Luisa), Magali Lemoine (Laurita), Miriana Veloso (Aldinha), Marie Claude (Celeste), William Wu (Tanaka), Déia Pereira (Matilde). Produção: Produções Cinematográficas L. C. Barreto Ltda. Distribuição: Embrafilme. Duração: 1h20min. Brasil, 1975.

se harmonizar com o seu co-texto ou, ao contrário, entrar em discordância com ele. As duas alternativas raramente se apresentam em estado puro, sendo mais comum a convergência, no título, de elementos denotativos (a clareza) e conotativos (a ambigüidade, a polivalência de sentidos), num processo paradoxal que sobrepõe as funções de mostrar e de esconder. Nesses casos, o título simplesmente informa ou, ao contrário, sonega informações em função de variáveis e condicionantes que podem ser, por exemplo, as tendências de um determinado período histórico. Assim, o título romanesco tende a instalar o leitor na ambigüidade e na incerteza, enquanto certos títulos de vanguarda, como é o caso do *nouveau-roman*, subordinam-se mais facilmente ao co-texto.

A partir desta colocação inicial, abre-se o estudo do título e do respectivo co-texto a um grande número de possibilidades, da especulação teórica às mais diversas aplicações concretas, da sigmática à pragmática. Ao lado do mencionado Hoeck, Jean Ricardou é um dos autores que, com lucidez e inventividade, percorrem esses intrincados e aparentemente áridos caminhos.² Reconhecendo a amplitude desse percurso, a proposta do presente trabalho situa-se, no entanto, em campo bem delimitado. Trata-se de cotejar o romance *Amar, Verbo Intransitivo*, de Mário de Andrade, com o filme *Lição de Amor*, de Eduardo Escorel, nele inspirado, tendo como referência principal os títulos atribuídos pelo escritor e pelo cineasta às respectivas obras. Pretendo examinar, em síntese, se o título do

filme é um indicador adequado da leitura que Escorel fez do romance modernista.

Em depoimento a José Carlos Avellar, observa Eduardo Escorel que *Amar, Verbo Intransitivo* é considerado um romance cinematográfico: “o narrador intervém, comenta a ação, ironiza, lança mão de *flash-backs* para esclarecer as relações entre os personagens, nos dá um falso fim etc... — recursos tidos como tipicamente cinematográficos”. O movimento modernista aplicava à criação literária, nos anos 20, alguns dos princípios e dos usos estéticos que perpassavam os movimentos da vanguarda europeia, incluída a cinematográfica. Comenta Escorel que os ímpetus da experimentação foram amainando pouco a pouco e que “o cinema, voltando-se sobre si mesmo, parece ter recuperado a naturalidade em utilizar recursos um dia considerados como paradigma do academicismo: o campo e o contra-campo, a duração do plano reduzida ao necessário para veicular uma certa informação etc... A adaptação de *Amar, Verbo Intransitivo*, que resultou no filme *Lição de Amor*, foi feita nessa perspectiva”.³ É, no mínimo, surpreendente esta postura do cineasta, deixando de lado a estrutura fragmentada do romance e optando por um discurso narrativo quase linear, conduzido pelo fascínio que lhe transmitia o comportamento dos personagens de Mário de Andrade. O significado desse posicionamento fica mais evidenciado se nos lembrarmos da leitura que Joaquim Pedro de Andrade fizera do *Macunaíma*, à primeira vista mais condizente com a proposta de autonomia e de renovação de linguagem com que a geração do Cinema Novo retomava, no campo cinematográfico, alguns dos princípios que nortearam os criadores do modernismo literário, entre eles a idéia de descobrir e de inventar o país, de libertá-lo da condição colonizada face aos grandes centros industriais. O filme de Escorel, no qual está ausente a dimensão do cômico e da sátira corrosiva, revela-se clássico até mesmo na opção quase radical pela unidade de espaço, circunscrevendo os personagens nos cenários do jardim e da casa dos Souza Costa para se concentrar na análise de valores e de motivações em que o psicológico predomina sobre o social.

O título *Lição de Amor*, por seu lado, transmite a informação, a nível denotativo, de que a ação de

amar é transitiva no co-texto, ou seja, que existe alguém que ministra e alguém que aprende uma lição. Opõe-se, assim, ao título do romance que está marcando, antes de mais nada, uma curiosa dissociação entre o entendimento do autor e o da personagem Fraulein: “É coisa que se ensine o amor? Creio que não. Ela crê que sim”.⁴ E se o romancista discute e briga com seu personagem, num enfoque tipicamente modernista, é natural que prevaleça a opinião do primeiro, permanecendo vitoriosa, no final, sua visão intransitiva do amor. “Que diabo! não acha muito cedo pra ensinar o ciúme da mulher, Fraulein? Porém a professora não se vence mais. Curiosidade? Antes aflição. Por isso ela fala: Chegou o momento de ensinar o ciúme da mulher.”⁵ A uma certa altura Mário de Andrade faz uma digressão, dentre as muitas que pontuam o romance, sobre a conceito de felicidade para os alemães e para os latinos, passando depois a discorrer sobre “avatares indianas” e “teogonias transandinas”, coisas muito distantes das preocupações do adolescente excitado que bate à porta da professora, também ela alheia a esse tipo de elocubrações do espírito: “Fraulein é que não compreende esse divagar sublimado. Corrosivo, ela pensa. No dia seguinte principia matutando com o desfecho, vem vindo a hora de acabar. Cumpriu a missão dela, o que sabia ensinou”.⁶ No final, tendo feito Carlos sentir que o sedutor fora ele, Fraulein considerará a lição dada, e bem dada. Não era apenas a profissional que trabalhava para obter seus contos de réis e ir gozá-los na Alemanha, mas também a professora realizada que via com orgulho o desfile dos que ela iniciara no amor: “Estavam todos por ali amando. Felizes. Habilíssimos. Familiares. Ela era mãe de amor! Estava até bonita. Mãe de amor! Mãe...”.⁷ Mário, no entanto, não deixará de mostrar a inverdade e a fugacidade desse sentimento. Para o próprio Carlos a imagem da sua primeira paixão se esvairá muito depressa, dela pouco mais restando na memória do que uma lembrança fria e apagada: “Breve Fraulein irá pra esse sótão da vida, quartinho empoeirado onde a gente joga os trastes inúteis. Até desagradáveis. Mas por agora ela apenas fora viver num quarto andar. Sem elevador. Carlos já carecia de procurar a imagem dela muito alto”.⁸ Nada mais houvera além da simulação bem arquite-

tada pelo capitalista que, desligando-se um pouco dos seus cuidados de empresário do café, poupava ao filho o convívio perigoso com as prostitutas. Amor falso, quase desamor. Nada mais do que um descaramento naturalista, no dizer contundente de Mário.

Edson Santos, em depoimento que me deu por escrito, observa que a cartilha da língua alemã, na qual Carlos aprende, é uma metáfora de uma outra cartilha, o corpo de Fraulein. E que isso pode ser comprovado nas roupas usadas pela professora. Quando ela chega à mansão para assumir seu novo emprego, veste-se como uma senhora recatada, de preto, mangas compridas, gola fechada no pescoço. Essa formalidade social dá lugar a um despojamento progressivo das vestes, dentro das paredes domésticas. Aos poucos, Fraulein passa a usar roupas transparentes, blusa sem manga, decote acentuado, cabelo preso, até chegar à nudez na intimidade da alcova. Finda a lição de amor, termina também a lição de linguagem. Carlos já conhece a linguagem do sexo e também mostra-se capaz de dar os primeiros passos na tradução. Enquanto o desenlace é tramado pelos adultos, ao som da *Marcha Turca* que Maria Luisa toca no piano, ajudado de perto por Fraulein, Carlos traduz para o alemão os versos da *Canção do Exílio*.

Convém observar que os elementos apontados acima não existem no romance. Lá, ao contrário do filme, o ato de *ensinar/aprender* o amor fica implícito na narrativa, comenta Edson Santos: "Fraulein ama intransitivamente, profissionalmente, sem um *objeto* determinado. O título *Amar, Verbo Intransitivo* (observe o dinamismo do verbo *amar* e a palavra *verbo*) parece enfocar mais o *amor ativo*, liderado por Fraulein, intencional, burguês. Já no filme, parece haver maior diálogo entre quem ensina e quem aprende. A presença de *nomes* (lição — amor) parece ser mais apropriada (dentro da sintaxe cinematográfica) porque há o elemento nuclear (lição = Fraulein) e o elemento integrante (de amor = Carlos). A integração lingüística, portanto, se reflete na integração amorosa".⁹

Dentro deste raciocínio, poderíamos concluir que os dois títulos são plenamente adequados aos respectivos co-textos. O do romance, porque expressa a hipocrisia de um universo burguês, importado, que

não se ajusta ao processo de transformação radical e social que se deseja para o país.¹⁰ A intransitividade do *amar* é metáfora da ausência de um objeto sobre o qual possam convergir os direitos e as aspirações do homem brasileiro. Também o título do filme seria adequado enquanto indicador de um projeto concluído: uma lição de amor e uma lição de cinema, esta última como retomada da linguagem clássica que os movimentos cinematográficos da década de 60, no Brasil, pareciam ter definitivamente superado.

E, no entanto, as coisas não são bem assim. No depoimento citado, observa Escorel que, apesar de todas as aparências em contrário, o personagem central é o pai de Carlos, Felisberto Souza Costa: "Ele é o personagem central porque é o personagem esclarecedor. Isto é, ele esclarece as motivações e os valores por trás daquela situação de uma governanta contratada aparentemente para ensinar alemão e em realidade para cuidar da iniciação sexual do menino".¹¹ Na década de 20 e nos anos 70 Souza Costa é liberal apenas na aparência. De fato, ele é um repressor na medida em que lança mão de um mecanismo violento em nome da segurança (quase diria, nacional) do próprio filho. Visto sob esse ponto de vista, o filme passa de imediato a significar para além da mera história contada. A representação da história quebra a casca do seu formalismo, que seria meramente superficial, e ganha a dimensão do político enquanto denúncia social, enquanto reflexo de uma situação em que o governo exercia o seu poder para reprimir e afugentar os indivíduos da convivência democrática.¹² Todo o *bom comportamento* do filme revela-se ironia corrosiva e, nessa direção, o título *Lição de Amor* torna-se provocador por apontar apenas para um dos sentidos do co-texto, exatamente aquele que está na superfície.

O co-texto é provocador, o título acompanha essa leitura. A dificuldade em aceitá-la reside no fato de que a provocação do filme se esconde sob uma superfície, por assim dizer, discreta e doce. Por outro lado, a instigação provém de pequenas coisas que, à primeira vista, nascem e morrem dentro do círculo fechado da diegese fílmica. A verdade é que os gestos, os olhares, os cortes, a música, a lumino-

sidade dos exteriores podem ser assumidos como pistas que apontam para fora, para as coordenadas do momento histórico no qual o filme se insere, inclusive como produto típico da cinematografia brasileira. É o caso das chegadas noturnas de Souza Costa, seguro e firme ao subir as escadas internas da mansão, meticuloso quando escova o paletó diante do espelho a ver se desaparecem indícios que podem ameaçar o equilíbrio da paz conjugal. Pouco a pouco o filme induz o espectador a estabelecer elos com o romance de Mário de Andrade e essa é também uma forma de provocação. Não é sem motivos que o debate sobre *Lição de Amor* pode ser retomado com interesse ainda hoje, 12 anos depois.

¹ Hoeck, Léo — *La Marque du Titre*. La Haye, Mouton, 1981.

² Ricardou, Jean — “La population des miroirs — problèmes de la similitude à partir d’un texte d’Alain Robbe-Grillet”, in *Poétique*, n.º 22, 1975.

³ Avellar, José Carlos — *O Cinema Dilacerado*. Alhambra, Rio, 1986, p. 211.

⁴ Andrade, Mário — *Amar, Verbo Intransitivo*. Martins, SP, 5.ª ed., 1976.

⁵ Ob. cit., p. 101.

⁶ Ob. cit., p. 154.

⁷ Ob. cit., p. 182.

⁸ Ob. cit., p. 177.

⁹ Edson Santos é professor de Língua Portuguesa no Colégio Técnico da Universidade Federal de Minas Gerais.

¹⁰ O título como “ato de palavra” teria uma função provocatória, instigando o leitor a procurar no co-texto elementos explicativos do erro do juízo emitido. Ver Hoeck, ob. cit., p. 278.

¹¹ Ob. cit., p. 225.

¹² Tomando também como exemplo o filme *Tenda dos Milagres* (1977), observa Avellar que Nelson Pereira dos Santos e Eduardo Escorel utilizam os textos de Jorge Amado e de Mário de Andrade, respectivamente, buscando “elementos para representar (e ao mesmo tempo desmontar) a aparência liberal e protetora do mecanismo violento montado então na sociedade”. Ob. cit., p. 226.

