

MÁRIO DE ANDRADE E A DÉCIMA MUSA

Latuf Isaias Mucci¹

UFF

RESUMO: Pontuando, embora brevemente, no universo da Arte, relações intersemióticas, o presente ensaio circunscrive como *corpora* o romance *Amar, verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade (1893-1945), e o filme *Lição de amor* (1975), de Eduardo Escorel, onde se opera uma leitura semiológica, que busca desvendar significações da intersemioticidade seminal dos discursos estéticos.

PALAVRAS-CHAVE: Semiologia. Mário de Andrade. *Amar, verbo intransitivo*. Eduardo Escorel. *Lição de amor*.

1 Poeta, ensaísta e tradutor. Pós-doutor em Letras Clássicas e Vernáculas/USP; doutor em Poética/UFRJ; mestre em Teoria Literária/UFRJ; mestre em Ciências Sociais/Université Catholique de Louvain (Bélgica). Professor associado da UFF; professor dos Programas de Pós-Graduação de Letras e de Ciência da Arte, da UFF; assessor de projetos da Universidad Nacional de Salta/UNSA (Argentina). Co-autor do Dicionário Eletrônico de Termos Literários, da Universidade Nova de Lisboa (www.fcsh.unl.pt/edt); livros publicados: *Palavras & silêncios* (poemas); *Águas de Saquarema* (poemas); *Ruína & simulacro decadentista: uma leitura de Il piacere*, de D'Annunzio; *Palavra fatal, ao pórtico da Semiologia*; *Interlúdios: Arte, Ciência & Tecnologia*; *Fulgurações, parcerias textuais* (com Luiz Edmundo Bouças Coutinho); *Dândis, estetas & sibaritas* (com Luiz Edmundo Bouças Coutinho). Ensaios publicados em revistas nacionais e estrangeiras, como *Revista Acadêmica* (da Academia Brasileira de Letras), *Colóquio/Letras* (Lisboa), *Contracampo* (Pós-Graduação em Comunicação, da UFF). proflatuf@saquarema.com.br e www.professorlatuf.blogspot.com.

RÉSUMÉ: En marquant, quoique de façon brève, dans l'univers de l'Art, des relations intersémiotiques, cet essai circonscript comme ses corpora le roman *Amar*, verbo intransitivo (1927), de Mário de Andrade (1893-1945), et le film *Lição de amor* (1975), de Eduardo Escorel, où l'on opère une lecture sémiologique, qui cherche à dévoiler des significations de l'intersémioticité séminale des discours esthétiques.

MOTS-CLÉ: Sémiologie. Mário de Andrade. *Amar*, verbo intransitivo. Eduardo Escorel. *Lição de amor*.

“Vejo as dez musas (sim: há uma décima, nascida neste século, a Musa Cinemática) fugirem espantadas com o possível renascimento de todos os poetas”.

(Mário de Andrade)

“Cette muse que je surnommais Cinéma, dixième muse”²

(Jean Cocteau)

“Amar se aprende amando”.

(Carlos Drummond de Andrade)

AMORES INTERSEMIÓTICOS

Linguagem artística polivalente, o cinema mantém uma intrincada relação com a literatura, até porque todo meio de expressão participa, de algum modo, da escritura, e a imagem cinematográfica interpenetra-se, inevitavelmente, com o texto literário. Sendo uma série de imagens em movimento, o filme aproxima-se, com

certeza, da narrativa romanesca; embora meios distintos de expressão, linguagens autônomas, artes que têm uma natureza inconfundível, o cinema e a literatura fundam-se num mesmo imaginário de representação, apontam a necessidade humana de ficção, estruturam a narrativa especular e agenciam o efeito de totalidade e acabamento, ligado à narrativa. Além do mais, o cinema tem adaptado à sua linguagem inúmeros romances e novelas, e quiçá os melhores filmes saiam de romances, nem sempre os melhores; também alguns romances foram engendrados a partir de filmes. Em seu auto-retrato – “JLG por JLG” –, Jean-Luc Godard, o mais famoso diretor francês, anuncia que a literatura teve sobre ele mais influências do que os filmes (GODARD, 1997, p. 4-6). Na vertiginosa roda dos séculos, tem a literatura encontrado amores definitivos, como a pintura e a música. Nessa gama de emoções estéticas, foi a poesia comparada por Horácio à pintura – *ut pictura poesis* –, verso tornado celeberrimo e, logo, glosado para se falar da afinidade intrínseca entre a literatura e a música – *ut musica poesis* (MUCCI, 1992).

Falando em analogias entre linguagens estéticas, recorro ao significante “intersemioticidade”, que vejo traduzido pelo polêmico poeta curitibano Paulo Leminski (1944-1989): “aqui muitos / vários códigos interpenetram-se produzindo híbridos que são os mutantes da qualidade nova” (LEMINSKI, 1997, p. 18); através da intersemiose, cruzam-se “outras linguagens, outros códigos, outros recursos, outros meios” (p. 18). Trata-se, portanto, da fissão da linguagem, que constitui o ser humano, em sua essência, conforme postulam a filosofia e os saberes estruturalistas. Se, conforme o postulado instaurador de Peirce – “o significado de um signo é um outro signo” –, a proliferação incalculável dos signos, com a segunda revolução industrial – a automação –, promoveu uma circularidade sgnica jamais vista, crescente com a tecnologia

2 “Esta musa que nomeei Cinema, décima musa” (Trad. nossa).

avassaladora, considerada como linguagem (e, também, como poética), a Arte torna-se o campo privilegiado da multiplicação e da multiplicidade de códigos, operando um milagre semiótico.

Dessarte, cria-se uma nova consciência de linguagem, que obriga a contínuos cotejos entre os códigos, o que constitui constantes operações intersemióticas. No ato criativo, a visada metalingüística conduz a processos de metalinguagem analógica; os processos internos ao ato criador conduzem à natureza do signo (“Signo”, segundo Peirce, é algo que substitui algo, para alguém, em certa medida e para certos efeitos, em certo lugar).

Em certa cena do belo “falso documentário”, com forte dicção surrealista, *E la nave va...* (1983), filme do genial Federico Fellini (1920-1993) – que encena um funeral marítimo para dispersar, em torno da ilha de Erimo, as cinzas da maior cantora lírica de todos os tempos, Edmea Tetua –, a princesa cega Lherimia, protagonizada pela célebre alemã Pina Bausch (1940-2009), descreve as cores das vozes; naquele navio fúnebre – alegoria arquetípica da vida e de suas misteriosas vicissitudes – está morta a cantora de ópera, mas viva continua a Arte; estruturando a superposição das percepções, o cineasta italiano aponta a inexistência de fronteiras entre as linguagens artísticas, aquilo que, já no século XIX, Arthur Rimbaud (1854-1891), gênio adolescente da Arte, denominara de “a alquimia dos sentidos”. Nasce daí a instigante noção de sinestesia que resulta, segundo Gilberto Mendonça Telles, da “idéia de uma identidade superior entre as diferentes linguagens artísticas” (TELLES, 1983, p. 42), na medida em que há uma transmutação de impressões entre os sentidos. Outra base da sinestesia pode ser buscada no delírio ou *revêrie*, proposto por Charles Verlaine (1844-1896), que proporciona uma evasão do mesquinho mundo real para mundos do sonho e da beleza e, nesse sentido, dirá, belamente, Fernando Pessoa (1888-1935): “de eterno e

belo há apenas o sonho” (1986, p. 616). Aqui radica uma fidedigna fonte da poética do Surrealismo, descendente direto do Decadentismo (MUCCI, 1994, p. 65) do *Ottocento*, estética fundada, igualmente, no famosíssimo poema de Charles Baudelaire (1821-1867) – *Correspondances*:

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles:
L’homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l’observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

*Il est des parfums frais comme des chairs d’enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
– Et d’autres, corrompus, riches et triomphants,*

*Ayant l’expansion des choses infinies,
Comme l’ambre, le musc, le benjoin et l’encens,
Qui chantent les transports de l’esprit et des sens.”³*

(BAUDELAIRE, 1986, p. 8)

3 “Correspondências. A Natureza é um templo vivo em que os pilares / Deixam filtrar não raro insólitos enredos; / O homem o cruza em meio a um bosque de segredos / Que ali o espreitam com seus olhos familiares. // Como ecos lentos que a distância se matizam / Numa vertiginosa e lúgubre unidade, / Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade, / Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam. // Há aromas frescos como a carne dos infantes, / Doces como o oboé-, verdes como a campina, / E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes, // Com a fluidez daquilo que jamais termina, / Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente, / Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.” (BAUDELAIRE, 1985, p. 115).

Para Ivan Junqueira, poeta e tradutor, Baudelaire realiza, nesse célebre soneto, uma representação alegórica do mundo, oferecendo um refúgio contra a realidade da existência separada e fornecendo as armas para o combate, que se trava no plano humano ou, se se prefere, no plano poético.

A leitura alegórica da poesia baudelairiana, fundadora da modernidade literária, propicia, de maneira instigante, uma compreensão da intersemiose, que confirma o enunciado do laureado escritor português José Saramago, segundo o qual se estabelecem, na linguagem, nexos, relações, associações entre tudo e tudo (1988, p. 4). Será, portanto, infinito o processo da produção de sentido.

Por seu turno, André Bazin estrutura uma bela alegoria: uma pirâmide artística, cujas três faces – o romance, a peça teatral e o filme – constituem uma mesma obra de arte (apud GOMES, 1982, p. 117). Mais do que uma “pilhagem cinematográfica” de temas e personagens literários, o cinema realiza uma tradução semiótica; mais do que mero plágio, a linguagem do cinema recodifica, para o seu próprio código, a linguagem literária. Portanto, ao invés de se procurar saber qual é o melhor – se o romance, se o filme a partir do romance –, mister se faz ler cada objeto estético segundo seus signos específicos, o que não impede, todavia, a preferência por uma ou outra arte, como ocorre dentro de um mesmo campo artístico, quando o receptor opta por determinada obra ou artista. Torna-se, pois, inócua, a pergunta muitas vezes formulada por jornalistas ao escritor, cuja obra foi filmada: “Você reconhece seu livro no filme?”.

Sem dúvida, a literatura influencia o cinema, que se confessa tributário não só das técnicas romanescas (a *mise en abyme*, por exemplo) como também da linguagem poética, propriamente dita, haja vista a questão das

figuras de retórica, amplamente empregadas nos filmes. Da literatura, o cinema herda, ainda, as técnicas narrativas: as vozes da narração, ora em primeira pessoa, ora em terceira pessoa, sendo o narrador onisciente ou não, conforme a categorização classicamente estabelecida por Todorov (1970, p. 62). Evidentemente que a narração obedece, no filme, a outro código; no entanto, a narração figura como uma categoria literária que, na transposição fílmica, sofre de contingências análogas às impressas no texto literário. Entre a literatura e o cinema ocorre uma evidente intertextualidade, que leva a uma transtextualidade, provocadora, no leitor e no espectador, de um processo de significações *ad infinitum*. Conjugando-se numa sedutora semiose, o discurso literário e o discurso fílmico não promovem uma competição entre si, como se fossem “dois galãs competindo pela mesma bela leitora no campo de batalha intelectual” (MANGUEL, 2000, p. 82).

Coetâneo da filosofia de Henri Bergson (1859-1941), o cinema deve ao filósofo francês sua concepção de tempo, que distingue “tempo” (*temps*) e “duração” (*durée*), ou “tempo real”, que só pode ser apreendida intuitivamente e não como sucessão temporal. Como os cineastas, escritores da estirpe de Marcel Proust (1871-1922), Franz Kafka (1883-1924), James Joyce (1882-1941), Virginia Woolf (1882-1941) e os nossos Mário de Andrade (1892-1945) e Clarice Lispector (1920-1977) – para apenas citar um seleto grupo – estruturam seus romances segundo a concepção bergsoniana do tempo-duração. A par da categoria do tempo que, com a categoria de espaço, constitui, de acordo com a filosofia fundadora de Kant (1724-1804), “categoria *a priori*” da condição humana, o cinema subverte essas categorias, na medida em que combina as formas temporais e as formas espaciais. Nesse sentido alquímico, pondera Hauser que “a diferença mais fundamental entre o cinema e as

outras artes é que, em sua representação de mundo, as fronteiras de espaço e tempo são fluidas – o espaço tem um caráter quase temporal, o tempo, em certa medida, um caráter espacial” (1995, p. 970-971).

Toda a magia do cinema encantará a literatura, que procura, a partir da estética do filme, transtornar a narrativa clássica dos romances do século XIX, com autores paradigmáticos, como Stendhal (aliás, Henri-Marie Beyle: 1783-1842), Balzac (1799-1850), Tolstoi (1828-1910), Dostoiévski (1821-1881), Eça de Queirós (1845-1900) e o carioca Machado de Assis (1839-1908). Muitos dos romances modernos e contemporâneos espelham-se na mimese fílmica, operando, desse modo, aquele traço indefectível da metalinguagem e da intertextualidade modernas. Por conseguinte, não apenas a literatura fornece elementos ao cinema, como a influência flui vice-versa, numa dialética intersemiótica. Da mesma forma que, com a invenção da fotografia, a arte da pintura sofreu um abalo sísmico, abalo esse que engendrou nada menos do que, por exemplo, o impressionismo, a espacialização do tempo, criada pelo cinema, contaminará todos os gêneros e tendências da arte contemporânea – do futurismo ao expressionismo, passando pelo cubismo e pelo surrealismo. Referindo-se ao “selo da modernidade”, timbrado na face do cinema, o escritor mineiro Otto Lara Resende (1922-1992) forjou interessante paranomásia ao afirmar que é mais forte, na cultura universal, a marca de Eisenstein do que a presença de Einstein (1996, p. 6). Arte moderna par excellence, o cinema orquestra, soberbamente, a intersemiotidade⁴ do processo artístico, onde a literatura assume, muitas vezes, o lugar de prima-donna. Jamais a literatura desejou manter compromissos exclu-

4 Cf. MUCCI, Latuf Isaias. “Intersemiotidade”. E-Dicionário de Termos Literários. Coord. de Carlos Ceia. Disponível em <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>. Acesso em 16/02/2009.

sivos, seja com a realidade, ou o real, melhor dizendo, seja consigo mesma, seja, ainda, com outros discursos artísticos. Como sistema artístico privilegiado, as Letras dialogam com as Letras e com outros sistemas de arte: metonimicamente, a mimesis não mais reflete, como postula a Poética, de Aristóteles (384 a.C-322 a.C), a realidade; no lugar do reflexo, ilumina-se o próprio discurso estético, em polifonia com outros discursos da arte. Entre os namoros firmes que a literatura mantém, através dos séculos, com outras artes, como a pintura e a música, um outro romance firmou a literatura, no século XX, com o cinema, encarnando a inconstância amorosa da personagem da ópera: em seus amores, a literatura, tal qual *la donna*, de *Rigoletto* (1851), de Verdi (1813-1901), è mobile.

AMOR, SIGNO PROMÍSCUO

Polígrafo estupendo, Mário de Andrade (1893-1945) namorou, não só com a medicina (ANDRADE, 1939), como com várias das expressões de arte, entre as quais o cinema, tão moderno quanto o corte de seus escritos. Tupi tangendo um vário alaúde, o poeta de *Paulicéia desvairada* (1922) executou também a forma romanesca, que ele, rebelde quanto às formas fixas e pesquisador inquieto de formas possíveis, denominou “idílio” e “rapsódia”, subtítulos, respectivamente, de seus romances: *Amar, verbo intransitivo* (1927) e *Macunaíma* (1928); seu terceiro romance seria *Café*, concepção melodramática, de 1933-1942 – um ensandecido *bric-à-brac* literário –, que não chega a concluir e de que deixa fascinantes fragmentos (ANDRADE, 1987, p. 399-449). Ao fim e ao cabo, trata-se, na produção romanesca do Poeta de 300 e 350 faces, de três rapsódias, na medida em que também

o primeiro romance de nosso modernista-mor amalgama pedaços culturais, mistura fragmentos artísticos, modula cacos literários.

Traço, aqui, um resumo parafrásico da diegese do primeiro romance de Mário de Andrade: classificada como idílio (no sentido de história de amor leve e poética), versa (e conversa) sobre a iniciação sexual do protagonista, Carlos Alberto, cujo pai, Sousa Costa, rico industrial e fazendeiro paulistano, residente no bairro burguês de Higienópolis, preocupado em prepará-lo para a vida, contrata, por oito contos de réis ao final do “trabalho” e 400 mil réis mensais, Elza, ou melhor, *Fräulein*⁵, uma professora alemã, de 35 anos, que tem, por missão aparente, ensinar ao adolescente, com quinze anos, alemão e piano; na realidade (latente), a tarefa da “professora alemã” consistia em iniciar Carlos sexualmente, livrando-o das prostitutas e das drogas, na medida em que seu zeloso pai temia que ele tivesse sua iniciação sexual num prostíbulo, podendo ser explorado pelas prostitutas ou até se tornar toxicômano por influência delas. Oficialmente, ela, Elza/*Fräulein*, entra no lar burguês de Higienópolis para ser governanta e ensinar alemão e piano aos quatro filhos do casal Sousa Costa-D. Laura. Um traço de biografema⁶ marca-se na tarefa da governanta: Mário, que era pianista, fora também professor de piano.

5 “Fraulein”, substantivo alemão, traduz-se, no vernáculo, por “senhorita” ou “senhorinha”, podendo conotar, na língua original, “professora”, com todo o valor e peso da relação. Notemos, igualmente, que, em países de fala espanhola, “señorita” é o termo com que se designa a professora de crianças, equivalendo, no Brasil, à nomeação de “tia”. De notar, também, que o título da tradução, em inglês, deste romance de Mário de Andrade, é *Fräulein*.

6 Cf. MUCCI, Latuf Isaias. “Biografema”. E-Dicionário de Termos Literários. Coord. de Carlos Ceia. Disponível em <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>. Acesso em 26/07/2009.

Amar, verbo intransitivo marca-se por inúmeros processos de significação, premissas seminais do nosso Modernismo, capitaneado por Mário de Andrade: o primeiro é a sua linguagem, considerada “errada”, segundo a norma culta, na época, pois se afasta do português castiço ao imitar o padrão coloquial brasileiro. É como se o texto escrito reproduzisse a maneira de falar do nosso povo. É uma narrativa para se fazer de conta que se está ouvindo e não lendo; o narrar, o ouvir um conto-de-fadas moderno, em que o lobo mau transveste-se de professora. Antes de *Macunaíma*, esse romance inaugura, polemicamente, a narrativa moderna brasileira.

Outro aspecto inovador reside no constante emprego das digressões, em sua maioria metalingüísticas – já o título, sintagma que transgride escancaradamente a gramática, mudando o regime de um verbo transitivo –, mas também sociológicas, que fazem lembrar a arte paradigmática, até para modernistas, de Machado de Assis (1839-1908), bem como o romance *O jovem Törless (Die Verwirrungen des Zöglings Törleß)*, 1906), do austríaco Robert Musil (1880-1942). Mais uma vez, a obra apresenta elementos formais e tensamente intertextuais, que a colocam, no cenário brasileiro, à frente de seu tempo, caracterizando-a, portanto, como moderna. A metalinguagem reforça-se pelo subtítulo – “Idílio” –, que caracteriza, de acordo com o autor, a narrativa; conforme Carlos Ceia, “idílio” é:

Termo de origem grega para uma pequena composição poética de inspiração pastoril, geralmente tratando de assuntos amorosos, religiosos ou utópicos. O lirismo destas composições é marcado pela forte afectação do discurso, repleto de confidências e pensamentos íntimos. O cenário de um idílio obri-

ga à idealização da vida campestre e ao elogio permanente dos seus atributos. O ideal de vida campestre assegura uma paz de espírito e uma serenidade de comportamento que muitos poetas não resistem a cantar, criando cenários mágicos e recorrendo a uma retórica recheada de figuras de pensamento e de linguagem (CEIA, acesso em 26/07/2009).

Sob o aspecto sociológico – e nosso Modernismo, mesmo sob o signo do formalismo, não descartará, jamais, as condições sócio-econômicas da produção da obra num país carente –, descortina-se uma posição meio ambígua de Mário de Andrade, como se ele mostrasse uma “paixão crítica” por seu povo, principalmente o paulistano. Note-se que critica valores brasileiros, ao mesmo tempo em que diz que é nossa forma de comportamento um certo ar de “não tem jeito”, “somos assim mesmo”, um dar-de-ombros. Além disso, elogia o estrangeiro, principalmente a força dos alemães e, quase como paradoxo, desmerece-os ao mostrá-los como extremamente metódicos, ineptos para o calor latino, a afetividade tropical, o que caracterizaria certa xenofobia, traço questionável do modernismo nacional (mas não nacionalista, no sentido excludente), que valorizava “o *quid*” da brasilidade. O outro romance mariodeandradiano, *Macunaíma*, também terá certa marca xenófoba. Entretanto, nosso autor reconhece, sempre, talvez o almeje, que o imigrante seja absorvido por nossa cultura. Eis, quem sabe, uma xenofobia mal resolvida, quiçá inconsciente de si mesma. Como contraponto ao nacionalismo, vemos em Elza, de origem alemã, severa crítica aos modos latinos (barulho, briga entre irmãos); ela se sentia superior e lia incessantemente os clássicos alemães – Goethe, Schiller – que retratam o homem-do-sonho e o homem-da-vida, pois Fraulein ti-

nha o sonho de voltar ao seu país de origem, casar-se e levar uma vida normal. Na criadagem da família de Higienópolis, há, inclusive, lugar para Tanaka, mordomo japonês, ciente da situação difícil de seu país, em tempos de guerra, e bem adaptado a uma outra cultura. No contexto histórico, o romance mariodeandradiano retrata a emigração alemã daquele século em virtude da unificação alemã; no Brasil, era a era do crescimento industrial, da burguesia paulistana, das desigualdades sociais, do déficit escolar, pois até o final do século XX quase não existiam, aqui, escolas públicas, sendo o ensino formal dado em aulas avulsas, sem métodos pedagógicos, sem programas; as crianças eram alfabetizadas em sua grande maioria através de preceptores contratados, em domicílios burgueses, para este fim.

Deve-se notar o comportamento de Sousa Costa, cuja iniciativa de contratar uma profissional do amor (uma “aventureira”) para prestar serviços debaixo do seu próprio teto revela determinados valores da burguesia da época. Ele se comporta como um *nouveau riche* que acha que o dinheiro pode tomar posse de tudo, até da iniciação sexual. Nesse aspecto, o discurso narrativo mostra-se bastante cruel, ficando manifestas as críticas do narrador onisciente à burguesia paulistana e à sua mania de tentar ser o que não é ou esconder o que no fundo é, como nos casos da descrição de Sousa Costa usando brilhantina até no bigode, do mesmo modo que sua esposa, usuária de produto para alisar o cabelo. Com essa atitude, querem ambos esconder que são tão mestiços quanto toda a população brasileira.

Outra crítica sutil dirigida à burguesia paulistana localiza-se no espaço onde *Fraulein* dá lições a Carlos: a biblioteca, cujos livros são comprados por questão de *status*, muitos nem sequer sendo abertos, chegando alguns até a estarem com as páginas coladas; um pouco como

nas fotos dos políticos e em suas aparições na televisão, quando a biblioteca funciona como pano de fundo, conotando (falsa) erudição. Como pode uma biblioteca ser tão arrumada, com lombadas todas iguais, com livros todos do mesmíssimo tamanho? Definitivamente, os políticos brasileiros (e os burgueses, segundo Mário) não frequentam a Biblioteca de Babel.

Outro traço marcante e inovador, pelo menos em termos da história da narrativa brasileira, consiste no recurso à psicanálise de Sigmund Freud (1857-1939) – pela qual nosso autor nutre grande paixão –, como embasamento teórico da trama. O jogo sexual, a dialética do aparente e do latente, as armadilhas do inconsciente, as articulações da sedução são tópicos freudianos, que *Amar, verbo intransitivo* traz à tona do texto. Sendo o tema completamente inédito em nossa literatura, a fortuna crítica da época da publicação do romance registra um certo escândalo, coisa de que o autor certamente gostou, inscrevendo ressonâncias do enunciado-manifesto do decadentismo francês: “*épater les bourgeois*”⁷, proferido e inscrito por, por exemplo, Charles Baudelaire (1821-1867), Arthur Rimbaud (1854-1891) e Joris-Karl Huysmans (1848-1907).

Além do mais, a iniciação sexual tranqüila e segura, tema-tabu até então, é apresentada como garantia para uma vida madura e até para o estabelecimento de um lar sagrado, que segue os preceitos freudianos, transgressores dos preconceitos, por exemplo, no que concerne à linguagem do erotismo, tornada corriqueira, na era pós-Freud.

Pode-se afirmar que a intenção do chefe da família burguesa é fadada ao fracasso – o que conota um aspecto irônico da narrativa mariodeandradiana –, porque Carlos já não era virgem, pois, bem antes de iniciada

a história com a preceptora alemã e seu “aprendizado”, ele havia tido sua experiência sexual com “mulheres da vida”, no Ipiranga, em meio à farra de seus amigos; mas, sob uma ótica nitidamente machista, fora um ato mecânico, higiênico (o bairro burguês da capital paulista, onde mora a família, chama-se “Higienópolis”), pressionado que foi pelos amigos, não configurando, portanto, uma real experiência sexual. *Fräulein* realiza seu trabalho com dignidade hipócrita, não enxergando relação com a prostituição, vulgar, banal, às claras na rua, visto que considera, intimamente, que está cumprindo uma missão: a de civilizar o “bom”, ou belo, “selvagem”. Trata-se de um ponto-de-vista que destoa do olhar de Sousa Costa, de Laura, mãe do discente, e até do próprio narrador, ressoando uma estranha polifonia. Note-se, ainda, que esse disfarce, máscara de *Fräulein*, que é, na aparência, governanta e, na verdade, docente do amor, revela toda a complexidade em que a sexualidade humana, de acordo com o freudismo, se constitui. Há aqui todo um jogo de querer e esconder, negar e afirmar, que vai perpassar a relação que Elza estabelecerá com todos os membros daquela casa e não apenas com seu pupilo.

O fato é que Carlos realmente precisava ser educado conforme a moral burguesa, esposada pelo rico industrial e fazendeiro paulistano. Constantemente, ao brincar com suas três irmãs mais novas, acabava, sem querer, machucando-as, manifestando-se, então, uma conotação freudiana, mas o que mais importa é entender que o protagonista, porque desajeitado, “bruto”, fere porque não sabe controlar sua força vital, sua força bruta, seus instintos em ebulição. Sua iniciação será, portanto, importante, pois servirá para domar seus impulsos, sua energia, sua afetividade. Culta e até erudita, *Fräulein*, uma espécie de cortesã francesa, tem plena consciência desse objetivo e quer ensinar “a filosofia do amor”, o amor em

7 “Chocar os burgueses” (Trad. nossa).

sua forma tranqüila, sem descontroles, sem paixões, mais apolineamente que dionisiacamente. O problema é que, como todo adolescente de qualquer classe social, Carlos é distraído e, por mais que Elza se apresente sedutora nos momentos em que os dois ficam sozinhos na biblioteca estudando alemão, não percebe as intenções dela, o que a deixa em alguns momentos completamente irritada. No entanto, o que chega a reforçar a tese da professora, com a convivência brota o interesse do menino pela mestra. É algo que não se quer revelar claro subitamente. Começa com o interesse que o garoto tem repentinamente por tudo o que se refere à Alemanha, acelerando até o conhecimento da língua. Se antes tinha um desempenho sofrível, agora aprende o vocabulário de forma acelerada. Aprender a língua alemã significa aprender, ao mesmo tempo, a língua do amor. Revelando muito bem as características da sexualidade humana, no diapasão de Freud, a atração mostra-se mergulhada num jogo de avanços e recuos, de desejos e de medos. Os toques, discretos e insinuantes, de *Fräulein* tornam-se cada vez mais constantes. A tensão torna-se máxima quando o menino, pensando na professora, se masturba; trata-se de uma cena figurada de forma extremamente indireta, tangencial, dificultando, em muito, sua percepção gestáltica e reafirmando o caráter hipócrita da burguesia, que tudo escamoteia. Talvez o narrador deseje, além de evitar o escândalo desnecessário em uma questão tão delicada (várias vezes ele declara que não quer produzir obra naturalista), mostrar como a sexualidade é problemática, tanto na cabeça de Carlos como na de qualquer ser humano, inclusive na do próprio Mário de Andrade, que escondeu a vida toda sua homossexualidade, latente, às vezes sutilmente manifestada em seus livros, e patente em seu comportamento de católico, congregado mariano (MUCCI, 2008, p. 99-109). É tão grave a cena masturbatória que, pouco após o

episódio do “ato solitário”, há a menção a anjos lavando com esponja santa o pecado que acabara de ser cometido pelo conturbado adolescente. O *mea culpa* realça a noção de prazer e pecado, como dois lados da mesma moeda do comportamento humano, quando o instinto deseja algo, mas a educação e a formação religiosa proíbem, condenam, castigam. Tomando, então, consciência de seu desejo sexual pulsante, antes inconsciente (Freud é o fantasma que ronda a narrativa), Carlos penitencia-se.

Mais uma máscara haverá de rasgar-se, quando D. Laura começa a desconfiar do apego de seu filho à governanta, mulher madura e sábia; a genitora dialoga com a preceptora e o complexo de Édipo surge em toda a sua trágica potência: parece que Mário de Andrade elegeu Freud como o analista da família de Higienópolis e da sociedade burguesa brasileira, como um todo.

Não mais virgem, quando *Fräulein* aportara à sua mansão, Carlos cede ao desejo e lança-se, amorosamente, na cama de sua professora de alemão, tornando-se um homem, que, por sua vez, sabe seduzir a mulher mais velha do que ele. D. Laura será uma sombra face à luminosidade da estrangeira, dividida entre Apolo e Dioniso, mas pendendo para o impulso apolíneo; com sua força juvenil e viril, Carlos, revertendo o jogo da sedução, arrasta a alemã para o seu lado dionisiaco, que ela sufocava. O feitiço vira-se, então, contra a feiticeira, que não pôde resistir aos encantos de um efebo, encarnação de Dioniso. Em dezembro de 1937, Mário de Andrade compôs lapidar soneto, pleonástica e metalingüisticamente intitulado “Soneto”, em torno do alumbramento causado por um “corpo nu de adolescente”:

Aceitarás o amor como eu o encaro?...
... Azul bem leve, em nimbo, suavemente
Guarda-te a imagem, como um anteparo

Contra estes móveis de banal presente.

Tudo o que há de melhor e de mais raro
Vive em teu corpo nu de adolescente,
A perna assim jogada e o braço, o claro
Olhar preso no meu, perdidamente.

Não exijas mais nada. Não desejo
Também mais nada, só te olhar, enquanto
A realidade é simples, e isto apenas.

Que grandeza... A evasão total do pejo
Que nasce das imperfeições. O encanto
Que nasce das adorações serenas.
(ANDRADE, 1987, p. 320-321)

Talvez a fantasia erótica de *Fräulein* pudesse ter cantado, ao som de uma *lied*, a Carlos esse soneto de *A costela do grã cão*, de 1933. A “Marcha turca” de Mozart (1756-1791), insistente na narrativa das lições de piano, cederia, então, lugar a uma canção lírica, a um idílio.

Cúmplices na educação sexual de Carlos, Sousa Costa e *Fräulein* tramam um flagrante a fim de que a relação amorosa entre a professora e o adolescente termine dramaticamente: eles, Romeu e Julieta modernos de Higienópolis, são flagrados, no quarto da governanta, em pleno ato amoroso, o que vai acarretar o fim do contrato de Elza e seu pagamento pelo mercado do sexo. Lendo Freud, o narrador aprendeu que traumas podem levar ao amadurecimento.

Ao final da narrativa, flagra-se *Fräulein* ensinando um outro garoto da burguesia de Higienópolis, Luís. Não sente prazer nesse serviço agora, talvez por ter em sua mente Carlos, mas o está também seduzindo, abrindo-lhe o caminho para o amor. É sua profissão. Precisa ser prá-

tica para juntar dinheiro e voltar para a Alemanha, pátria de Apolo, o deus da racionalidade.

Mas é carnaval, reino de Dioniso. Quando Elza vislumbra, por acaso, Carlos, atira-lhe uma serpentina, metáfora da sedução; o jovem, no entanto, ignora-a, porque lhe faz companhia uma garota burguesa. No primeiro romance de Mário de Andrade, Karl Marx (1818-1883) junta-se a Freud, pois o amor e o sexo são, também, uma questão de luta de classes... A professora, que dá lição de amor, dá-se, então, conta de que o amor é um verbo intransitivo, não transita, não passa a outrem, vale dizer, é questão de Narciso, perdidamente amoroso de si mesmo no reflexo das águas do texto.

Em palestra, intitulada *Culture, Cultures*, apresentada em Congresso de Professores de Francês, realizado na UFMG, pude ponderar, comparando Mário e Barthes (1915-1980):

Mário de Andrade [...] et Barthes aimaient le cinéma: Barthes était cinéophile et Mário a fait de la critique cinématographique, principalement du cinéma brésilien aux prémices de sa propre production. Le premier roman de Mário de Andrade – Amar, verbo intransitivo (Aimer, verbe intransitif), de 1927 - est devenu, d'ailleurs, en 1974, un très beau film expressionniste d' Eduardo Escorel: Lição de amor (Leçon d'amour), où, entre autres choses, la musique de Wagner joue un rôle spectaculaire. À propos du titre de ce premier roman, rappelons-nous que Barthes ennoncera, en 1970: “écrire, verbe intransitif” (BARTHES, 2002, p. 126). Selon le code du plus grand moderniste brésilien, donc, “aimer” est un verbe don't l'action ne va pas vers l'autre;

pour Barthes, le verbe “écrire” se suffit à lui-même et n’établit pas de médiation. L’art et la vie seraient, donc, absolues⁸.

AMOR EM TRADUÇÃO E TRANSIÇÃO SÍGNICAS

Em “Uma difícil conjugação”, prefácio a *Amar*, verbo intransitivo, Telê Porto Ancona Lopez (in ANDRADE, 1988, p. 9-44), que tive a oportunidade de entrevistar, por, ao menos, duas vezes, durante meu pós-doutorado, na USP⁹, sobre Mário de Andrade, ressalta o giro cinematográfico, estruturado nesse romance:

O Narrador que capta a cena no que ela tem de essencial, freqüentemente nos faz lembrar a representação cinematográfica: a câmara que segue os passos, foco isento, olhando por detrás, ou foco comprometido que faz as vezes dos olhos da personagem [...]. O Narrador – câmara de cinema – já registrara, aliás, em uma das cenas de abertura da narrativa, acompanhando os olhos de Elza (...), as duas direções de seu caminho (LOPEZ, 1988, p. 15-16).

Também José Carlos Avellar, em um “estudo comparado da literatura e do cinema” (1994, p. 4), destaca em um enunciado do romance de Mário de Andrade,

8 Cf. MUCCI, Latuf Isaias. Culture, cultures. Disponível em http://www.fbpf.org.br/cd2/liste_des_auteurs/m/latuf_isaias_mucci.pdf. Acesso em 24/07/2009.

9 No IEB (Instituto de Estudos Brasileiros), da USP, onde a famosa pesquisadora trabalha, encontra-se, zelosamente guardado, todo o acervo literário e artístico de Mário de Andrade.

“Mamãe, olhe Carlos!”, o caráter cinematográfico da narrativa:

A frase aparece assim, solta no meio da página – espaço vazio por cima, espaço vazio por baixo – sem ligação imediata com o texto que vem antes, sem ligação também com o texto que vem depois. Está ali uma idéia completa, imagem acabada, capítulo independente de *Amar, verbo intransitivo* de Mário de Andrade (AVELLAR, 1994, p. 4).

O livro de Mário de Andrade já contém, portanto, elementos de composição cinematográfica, dado que ocorre uma estruturação por cenas, sem capítulos, como era o código dos romances clássicos; essas cenas vão sendo cortadas de uma para outra, sem uma marca indicativa no texto, como em um filme, com colagens cubistas. Sem dúvida que a paixão confessa de Mário pelo cinema, na época um signo de modernidade, uma arte identificada com a contemporaneidade e os artistas de vanguarda, influenciou esse aspecto da composição do livro.

Oriundo do cinema novo e tendo trabalhado como técnico de som, assistente e, sobretudo, montador com Glauber Rocha (1939-1981), no filme-símbolo do movimento, *Terra em transe*, de 1967, com Joaquim Pedro de Andrade (em *Macunaíma*, de 1969) e com Leon Hirzsmann (1937-1987), em *São Bernardo*, de 1971, Eduardo Scorel de Moraes dirigiu, em 1975, o filme *Lição de amor*, adaptado do romance *Amar, verbo intransitivo*; esse filme obteve, no festival de Gramado, de 1976, os prêmios de melhor diretor, melhor atriz (Lílian Lemmertzt) e melhor trilha sonora (Francis Hime), tendo sido indicado na categoria de melhor filme. Em entrevista, em 5 de abril de 2005, a José Geraldo Couto, no jornal *A Folha*

de São Paulo, intitulada “Escorel faz cinema em livro e literatura na tela”, o cineasta paulistano comenta sobre essa sua ligação com a literatura:

Naquele momento [de meados dos anos 60 a meados dos 70], o cinema novo pôs o cinema em dia com a literatura modernista brasileira. Até a década de 60, o cinema tinha ignorado essa literatura. E o cinema novo representava, em sua área, algo equivalente a ela. Passados 30 anos, seria legítimo voltar a essas fontes (SCOREL, 05.abr. 2005).

Já em outra entrevista – onde Escorel reforça sua paixão pela literatura, inscrita em seu livro *Os adivinhadores de água*, dedicado a Joaquim Pedro de Almeida – “Água e ouro no cinema brasileiro”, concedida a Sérgio Augusto, em 2 de abril de 2005, no jornal *O Estado de São Paulo*, o jornalista tece estas significativas considerações:

Em dois artigos, Escorel aproxima-se de outro mestre, com o qual, de certo modo, trabalhou. Postumamente. É de Mário de Andrade o romance (*Amar, Verbo Intransitivo*, 1927) que serviu de base para o seu primeiro longa de ficção, *Lição de Amor*, filmado em 1974. Leitor devoto e minucioso da obra andradina, levou a capricho uma pesquisa que as pressões do jornalismo diário não me permitiram executar com a devida profundidade quando das comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna. Chegamos à mesma conclusão (a “décima musa” ficou de fora do Modernismo porque os filmes brasileiros daquela época nada tinham de modernistas,

eram acadêmicos, melosos e patrioteiros), mas Escorel foi bem mais além dos artigos sobre cinema que Mário publicou na revista *Klaxon*, a partir de maio de 1922. O autor de Macunaíma ia muito ao cinema, adorava especialmente Chaplin e Clyde Cook, estabeleceu um Fla-Flu entre a estrela dos seriados mudos americanos Pearl White (epítome da modernidade) e a grande diva Sarah Bernhardt (paradigma do cinema velho), no entanto não deu bola sequer para a adaptação que Francisco de Almeida Fleming fez, em 1924, do romance de Bernardin de Saint-Pierre, *Paulo e Virginia*, cuja trama inspiraria a de *Amar, Verbo Intransitivo*.

A sombra de Mário projeta-se sobre o último artigo da coletânea, *O Canto da Sedução*, cujo protagonista, o legendário cantador nordestino Francisco Antônio Moreira, vulgo Chico Antônio, foi uma descoberta do genial teórico modernista. Os dois se encontraram pela primeira vez em 1929, no engenho Bom Jardim. O comprido mestre erudito, vindo do Sul, curvou-se às artes do comprido mestre popular, vindo do Norte. Está tudo contado em *O Turista Aprendiz*. Em 1972, o designer Aloísio Magalhães e Carlos Augusto Calil convenceram Escorel a procurar Chico Antônio no Rio Grande do Norte, para eternizá-lo em som e imagem, antes que fosse tarde e ele ou morresse ou sumisse no mapa, como um adivinhador de água. Chico Antônio só morreria em 1993. Onze anos antes, Escorel o eternizou no documentário, justa e andradinamente intitulado *Chico Antônio, o Herói*

com caráter (AUGUSTO, 02.04.2005). [ver esse modo de fazer referência está adequado]

A época de *Lição de amor* eram os tempos da Embrafilme, estatal criada para cuidar dos interesses do cinema nacional nos setores de distribuição e produção, de acordo com a vertente dos preceitos que o “milagre econômico”, patrocinado pela ditadura militar, pregava. *Lição de Amor* é um filme de encenação contida, de cunho psicológico-realista, segundo o código da narrativa clássica, talvez diferente do “cinema moderno”, na concepção de André Bazin.

O roteiro de Eduardo Escorel e Eduardo Coutinho, este agora famoso por seus excelentes documentários, desloca o foco do livro de Mário, na medida em que, em 1975, os tabus eram outros e soaria clichê a crítica ao moralismo de uma família brasileira bem burguesa. Reforça-se, então, o drama de natureza psicológica, mostrando as transformações na vida da família Souza Campos após a chegada da governanta-aventureira, principalmente na do filho Carlos, em sua relação com Elza. No filme, muda-se o nome da governanta, cuja fonética, contudo, permanece: Elza/Helga, certamente porque “Helga” soe mais germânico e, quiçá, um pouco mais grave, como a atuação genial de Lílian Lemmertz, que parece uma esfinge. Em *Teorema* (1968), Pier Paolo Pasolini (1922-1975) expõe, igualmente, a situação grotesca da vida burguesa, vida humana inautêntica, imersa no vazio existencial de uma ordem familiar que se desestrutura em si e para si, a partir da chegada de um “intruso”, espécie de anjo mau, que corrompe o rígido esquema familiar. Pasolini e Mário de Andrade não de ter muitos laços de família em comum, laços certamente engendrados pelo amor que, em tempos vitorianos, “não ousava

dizer o seu nome”. Como o *Teorema* pasoliniano, o filme de Escorel possui um componente sexual muito explícito; a sexualidade transbordante do adolescente é, na estética de Escorel, mais arrebatadora do que no livro tutelar, que, tangido pela chave de Freud, a contém *in nuce*.

Mais uma cena, que retrata, reiteradamente, no filme, a hipocrisia de Felisberto Sousa Costa, é sua “escapada” de casa, quando tem o álibi da ida ao clube; o índice da traição serão os fios de cabelo em seu ombro, que o marido de Dona Laura escova sempre, ao chegar, tarde da noite, à sua mansão de Higienópolis. O espelho em que o personagem se mira a cada noite, antes de “pular a cerca”, figura o jogo de falsidade dos valores burgueses.

Note-se, ainda, que, entre as influências na estética de Mário de Andrade, conta-se, fortemente, até porque nosso modernista-mor era fervoroso e competente crítico de artes plásticas, o expressionismo alemão, que, no filme, foi rasurado em prol de um realismo mais adequado a propósitos de comercialização e alheio à estética daquela fulcral vanguarda. Como sistema de representação, o expressionismo abole o realismo e vice-versa. Não há verdade, mas versões da verdade, como postula Nietzsche (1844-1900), filósofo das marteladas na sociedade ocidental.

AMOR CONSUMADO NA TELA DO SIGNO

Na escritura labiríntica de Mário de Andrade, Narciso debruçado sobre as águas do Tietê, o texto literário remete, o tempo todo, não só a outros textos literários como a outras linguagens da arte; no caso do romance em pauta, não apenas as matrizes literárias se fazem presentes: como é o caso explicitado pelo narrador: “Ahn...

ia me esquecendo de avisar que este idílio é imitado do francês de Bernardin de Saint-Pierre (ANDRADE, 1988, p. 90), o Shakespeare de *Romeu e Julieta* (ANDRADE, 1988, p. 99), Dante, Camões, Dirceu (ANDRADE, 1988, p. 90), mas, ainda, matrizes plásticas, como Rembrandt, Ruggendas (ANDRADE, 1988, p. 90), Munch (ANDRADE, 1988, p. 121, por exemplo), matrizes filosóficas, como o Platão dos diálogos (ANDRADE, 1988, p. 79, 102), a óbvia matriz freudiana (ANDRADE, 1988, p. 79, 153), matrizes musicais – Wagner, presentíssimo, Guiomar Novais – (ANDRADE, 1988, p. 117), bem como o cinema, apontado muitas vezes: “beijos de cinema”, “momentos fílmicos” (ANDRADE, 1988, p. 90), “tal qual na fita de Gloria Swanson” (ANDRADE, 1988, p. 136), “[...] o cinema Avenida cerra aos poucos os olhos elétricos [...]” (ANDRADE, 1988, p. 140)...

Epistológrafo contumaz, endereça Mário de Andrade carta, em 2 de agosto de 1923, a Sérgio Milliet, onde afirma: “Atualmente escrevo *Fräulein* – romance. É possível que fique no meio, como todas as grandes empreitadas que tomo. Cinematográfico” (ANDRADE, 1971, p. 293). Já em outra carta, dessa feita a Manuel Bandeira (1886-1968), “seu mais categorizado amigo no plano literário e talvez no plano pessoal”, de acordo com outro amigo-correspondente, Carlos Drummond de Andrade (ANDRADE, 1982, p. IX), considera o nosso autor:

[...] o livro é uma mistura incrível. Tem tudo lá dentro. Crítica, teoria, psicologia e até romance: sou eu. E eu pesquisador. Pronomes oblíquos começando a frase, “mandei ela” e coisas assim, não na boca dos personagens, mas na minha direta pena. Fugí do sistema português. Que me importa que o livro seja falho? Meu destino não é ficar. Meu destino é

lembrar que existem mais coisas que as vistas e ouvidas por todos. Se conseguir que se escreva brasileiro sem por isso ser caipira, mas sistematizando erros diários de conversação, idiotismos brasileiros e sobretudo psicologia brasileira, já cumpri o meu destino. Que me importa ser louvado em 1985? O que eu quero é viver a minha vida e ser louvado por mim nas noites antes de dormir. Daí: *Fräulein*. Confesso-te que sou feliz” (ANDRADE, 1958, p. 54).

Desse longo fragmento, ou “lexia”, como diria Roland Barthes, depreende-se, em termos de biografe-ma, não só que *Fräulein* é Mário, uma espécie de Elza/Helga no conservadorismo ético e estético da sociedade brasileira de antes de 1922, com o seu projeto de constituição de uma língua brasileira, projeto exacerbado no romance-rapsódia seguinte, *Macunaíma*, que recria uma mitologia moderna nacional, gerada na *selva selvaggia* da Amazônia; fica também clara como gota de água ao sol do meio-dia a marca experimental e eclética do romance inaugural, que trata da iniciação sexual de um menino burguês (também a alemã será iniciada na cultura brasileira, exuberante e sensualíssima, como na fulgurante cena do passeio à Floresta da Tijuca, no Rio de Janeiro, ANDRADE, 1988, 117-121).

Em entrevista que concedeu ao *Correio do Pará*, em 24.05.1927, diz o criador de *Fräulein* que este é “o meu livro mais representativo” (apud BASSALO e COELHO, 2001, p. 49). Como tudo o que Mário de Andrade criou, em sua breve, porém intensíssima vida, também o idílio *Amar*, verbo *intransitivo* tornou-se, à época de seu lançamento, em 1944, alvo de acerba crítica. Contraditório ao extremo, Mário tinha aguda consciência do caráter

polêmico de sua produção, caráter que ele, diabolicamente, atizava e, ao mesmo tempo, fazia de conta mitigar, compondo posfácios, enviando cartas aos redatores (ANDRADE, 1988, p. 151-155), procedimento que Luiz Edmundo Bouças Coutinho denominaria de “a vigília da crítica”. No fundo, no fundo, o que ele queria mesmo era botar mais lenha na fogueira e ficar, sempre, em evidência, não fosse ele um Narciso de 300, 350 lagos e rios. Afirma Afrânio Coutinho: “Talvez o que mais caracterize Mário de Andrade como escritor seja o seu permanente espírito crítico, que se manifesta não só na análise de obras alheias, mas também na sua própria obra artística, numa constante autocrítica e experimentação de processos [...]” (COUTINHO, 1986, p. 289).

A obsessão pela forma comprova-se pelas quatro redações diferentes que sofreu o primeiro romance, assim justificada: “Mas eu desafio quem quer que seja a me mostrar um só período construtivo de arte em que a preocupação da forma não fosse elemento principal”. Confessa a Manuel Bandeira: “Ando discutindo dentro de mim” (ANDRADE, 1958, p. 65).

A partir de sua adaptação para o cinema, o primeiro romance mariodeandradiano caiu no gosto do povo, carreando sucessivas edições. Por seu caráter cinematográfico, *Amar, verbo intransitivo* terá atraído sua versão em filme: captando a cena no que tem de essencial, o narrador faz uma representação definitivamente cinematográfica, onde a “câmera segue os passos, com foco isento, olhando por detrás, ou com foco comprometido, que faz as vezes dos olhos do personagem”. No romance-idílio, o narrador transveste-se de câmera de cinema.

Como na narrativa romanesca, o filme de Escorel corre linearmente, narrando a ação dramática, porém desconsiderando as digressões ensaísticas, de vários traços, sobretudo do viés sociológico, assinalado por Massaud

Moisés (2001, p. 57-60), e as interpolações do narrador-autor do romance, que configurariam um romance-tese. Como, em entrevista a mim concedida, especula Laura Beatriz Fonseca de Almeida, professora-pesquisadora da obra de Mário de Andrade, as digressões caprichosas da voz narrativa traduzem um sintoma da crise de representação experimentada pela arte do século XX. Sem o caráter fragmentário, experimental e vanguardista do romance mariodeandradiano, o filme de Escorel revela-se, portanto, clássico, no tratamento dado ao espaço e ao tempo da trama e menos inovador ao estruturar o discurso narrativo, evitando reescrever as artimanhas de um narrador caprichoso que, em tom irônico e crítico, questiona os rumos da história amorosa ensaiada como uma lição de amor, em sintonia com outros questionamentos que está a fazer, inclusive, sobre o próprio ato de narrar.

No poema, da lavra do poeta paulistano, “Luar do Rio”, de 1938, há uma incoercível explosão sensual, que o eu lírico experimenta diante da Baía de Guanabara, explosão muito semelhante à de *Fräulein*, que resgata sua “alma vegetal”, seu lado dionisíaco, seu traço carnavalesco, na relação profissional, tornada intempestivamente amorosa, com seu pupilo adolescente:

[...] E o vento alcoolizado
E as carícias das ilhas

[...] E um desejo de falar besteira,
De dançar por aí feito maluco,
Esquecido de amar?
(ANDRADE, 1987, p. 323)

Citando as estrofes *supra*, Moacir Werneck de Castro pergunta-se: “esquecido de amar, por quê? ‘É o luar, é o luar’... ‘Amar, verbo intransitivo’ – não foi por

acaso que intitulou assim um dos seus livros, indicando a exclusão de um objeto determinado do amor” (1989, p. 94).

Mesmo sem o caráter fundamentalmente metalingüístico do romance-idílio, apontado no próprio título, que reclassifica o verbo “amar” como verbo neutro, o filme de Eduardo Scorel, que rebatizou, cinematograficamente, a narrativa literária, faz jus, pela beleza das cenas e pelo narrar linear e contundente, ao expressionismo do texto literário, composto por um amante do cinema, crítico de cinema, expectador atento a todas as formas de arte moderna e da cultura moderna, cujo amor transita por um coração que “estala”, mesmo sendo “o amor, lugar-comum” à literatura, às artes plásticas, à música, ao cinema.

Conclui Eduardo Scorel, em seu ensaio “A décima musa – Mário de Andrade e o cinema”: “Parece claro [...] que Mário de Andrade deveria estar sob a inspiração da ‘musa cinemática’ quando começou a escrever, em 23, seu primeiro romance, inicialmente chamado de *Fräulein* (SCOREL, 1997, p. 279). Pode-se concordar com José Carlos Avellar que, em “Letra e imagem”, assevera: “Mário, em *Amar verbo intransitivo*, e logo em *Macunaíma*, fez cinema no papel. Filmou melhor do que as pessoas que entre nós neste mesmo instante faziam cinema” (AVELLAR, 1994, p. 9).

Na entrevista, *supra* citada, ao “Estado de São Paulo”, decodifica-se o nome do livro de Eduardo Scorel:

O que vem a ser um adivinhador de água? Como água é ouro no Nordeste brasileiro, os adivinhadores que por lá aparecem limitam sua diligência à prospecção de lençóis freáticos. Andarilhos, assim que executam o ser-

viço e embolsam sua paga, seguem caminho e desaparecem no horizonte. Scorel ouviu falar das proezas de um deles na região semi-árida de Alagoas [...]” (AUGUSTO, 2005)

O título de seu livro, escolheu-o Scorel como alegoria dos cineastas brasileiros, que, no deserto da produção cinematográfica nacional, descobrem veios de água. *Adivinhador de água*, Eduardo Scorel traduziu, com excelência, e fez, brilhantemente, transitar a inspiração da musa cinematográfica de Mário de Andrade, escritor antigramático de *Amar, verbo intransitivo*.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário. *Amar, verbo intransitivo*: idílio. 15. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

ANDRADE, Mário. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo*: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Edart, 1971.

ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Simões, 1958.

ANDRADE, Mário de. *Namoros com a medicina*. Porto Alegre: Globo, 1939.

AUGUSTO, Sérgio. “Água e ouro no cinema brasileiro”. In: *O Estado de São Paulo*, 02.04.2005.

AVELLAR, José Carlos. Letra e imagem. In: RODRIGUES FILHO, Nelson et alii. *Letra & imagem*. Rio de Janeiro: UERJ, 1994, p. 3-10.

BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes IV*. Paris: Seuil, 2002.

BASSALO, Célia e COELHO, Joaquim-Francisco. Mário de Andrade no Pará. In: *Asas da palavra*. Revista do Curso de Letras, v. 5, n. 12., julho 2001.

BAUDELAIRE, Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*. Paris: Robert Laffont, 1986. BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

CEIA, Carlos. “Idílio”. E-Dicionário de Termos Literários. Coord. de Carlos Ceia. Disponível em <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>. Acesso em 24/07/2009.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. v. 5. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

SCOREL, Eduardo. A décima musa – Mário de Andrade e o cinema. In: AYALA, Maria Ignez Novais e DUARTE, Eduardo de Assis. *Múltiplo Mário: ensaios*. João Pessoa:

Editora Universitária, 1997.

SCOREL, Eduardo. Scorel faz cinema em livro e literatura na tela”. In *Folha de São Paulo*, 05.04.2005.

SCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FELLINI, Federico. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/E_la_nave_va. Acesso em 24/07/2009.

GODARD, Jean-Luc. O instante. In: *Folha de São Paulo*. *Mais!* São Paulo, 27.07.97, p. 4-6.

GOMES, Paulo Emílio. In: CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LEMINSKI, Paulo. *Anseios e ensaios crípticos*. Curitiba: Criar, 1997.

LOPES, Telê Porto Ancona. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*: idílio. 15. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988, p. 9-44.

MANGUEL, Alberto. *No bosque do espelho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. Modernismo. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2001, v. III

MUCCI, Latuf Isaias. “Biografema”, “Intersemióti-

dade". *E-Dicionário de Termos Literários*. Coord. de Carlos Ceia. Disponível em <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>. Acessos em 16/02/2009 e 26/07/2009.

MUCCI, Latuf Isaias. *Culture, cultures*. Disponível em http://www.fbpf.org.br/cd2/liste_des_auteurs/m/latuf_isaias_mucci.pdf. Acesso em 24/07/2009.

MUCCI, Latuf Isaias. O erotismo segundo o evangelho apócrifo de Mário de Andrade. In: *Moara: Estudos literários*. Belém: Universidade Federal do Pará, 2008.

MUCCI, Latuf Isaias. *Ruína & simulacro decadentista: uma leitura de Il piacere, de D'Annunzio*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

MUCCI, Latuf Isaias. *A poética do esteticismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

RESENDE, Otto Lara. Luz e sombras, In: *O Globo*. Rio de Janeiro, 10.08.1986.

SARAMAGO, José. *34 LETRAS*. Rio de Janeiro: 34 Letras, 1988.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1983.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

Recebido em 18/03/2010

Aprovado em 29/04/2010