
Entre lições de piano e de alemão: o romance *Amar, verbo intransitivo* e a adaptação cinematográfica *Lição de amor*

Claudia Barbieri*

Resumo: Em 1975, Eduardo Escorel estreava como diretor de cinema com *Lição de amor*, longa-metragem adaptado do romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, publicado em 1927. O artigo recupera parte da recepção crítica do livro no ano de seu lançamento e traz reflexões do próprio Mário de Andrade acerca do romance que considerava cinematográfico. A partir desta base é realizada a leitura do filme, entendido como uma obra detentora de linguagem e estética próprias. Em *Lição de amor*, Escorel trabalha o romance no entendimento próximo do roteiro fílmico, utilizando os diálogos, as referências musicais, as cores, os focos narrativos para formar o constructo da película. Duas obras distintas, interligadas também, pela admiração artística de Escorel por Mário de Andrade.

Palavras-chave: *Amar, verbo intransitivo*; Mário de Andrade; *Lição de Amor*; Eduardo Escorel; adaptação cinematográfica.

Between piano and German lessons: the novel *Amar, verbo intransitivo* and the film adaptation *Lição de amor*

Abstract: In 1975, Eduardo Escorel debuted as a film director with *Lição de amor*, a feature film adapted from the novel *Amar, verbo intransitivo*, by Mário de Andrade, published in 1927. The article recovers part of the critical reception of the book in the year of its release and brings reflections from Mário de Andrade himself about the novel that he considered cinematographic. Based on this basis, the film is read, understood as a work with its own language and aesthetics. In *Lição de amor*, Escorel works on the novel in a close understanding of the film script, using dialogue, musical references, colors, and narrative focuses to form the construction of the film. Two distinct works, also interconnected, by Escorel's artistic admiration for Mário de Andrade.

Keywords: *Amar, verbo intransitivo*; Mário de Andrade; *Lição de Amor*; Eduardo Escorel; film adaptation.

Mário de Andrade e *Amar, verbo intransitivo*

Mário Raul de Moraes Andrade, nasceu em São Paulo, em 1893, ficando conhecido na história, simplesmente, como Mário de Andrade. Pessoa de múltiplas funções, sua formação inicial foi direcionada para as letras e para a música. Diplomou-se em Canto e Piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde seria professor por toda a vida. Jovem, iniciou-se na poesia e ingressou como docente no Conservatório. Embrenhou-se sozinho pelas artes, pela apreciação e pela crítica. Aprendeu, refletiu, escreveu. Impactou-se com a exposição de Anita Malfatti, em 1917, e anteviu o potencial expressivo da arte moderna.

Em 1919, viajava até Minas Gerais, pelas velhas cidades esquecidas do barroco, que o comoveu e o incitou aos estudos das artes no Brasil. Desde cedo, e instigado pela crítica da época, pelos brados entusiasmados de Monteiro Lobato, de clamor nacionalista, introjetou forte pendor brasileirista. Afiançado pelo convívio da elite culta paulistana, pelos amigos artistas e intelectuais, promoveu, com seu grupo, a Semana de Arte Moderna de 1922, e daí em diante, se investiu de combatente pela renovação das bases artísticas nacionais.

Publicou seus poemas e sua literatura. Escreveu *Macunaíma* durante as férias de 1926, na chácara do Tio Pio, em Araraquara, seu refúgio. Viajou, pelo Nordeste brasileiro e pela Amazônia. Descobriu as manifestações artísticas populares e anteviu a essencialidade brasileira. Fez-se intelectual rigoroso e crítico ponderado, pleno de lucidez que o conduzia à reflexões abrangentes sobre os problemas das artes no Brasil. Por poucos anos, foi diretor do Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo, criado para ele, onde desenvolveu um trabalho social de grande competência. Projetou um órgão para a preservação do patrimônio nacional, realizado no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, criado em 1936, do qual se tornou Assistente Técnico, até seu falecimento, em 1945. Foi mestre para muitos artistas e dedicou sua vida à cultura nacional.

Remonta ao ano de 1923, o processo de escrita do seu primeiro romance, *Amar, Verbo Intransitivo*. Mário de Andrade escreveu sobre a gênese da obra, em carta para o seu grande interlocutor Sérgio Milliet:

Atualmente escrevo *Fräulein* [só depois veio o nome definitivo], romance. Cinematográfico. Mando-te do prefácio as duas ideias que contém. Por outra: a ideia e a razão. Ideia: creio pois que o artista deve tirar suas personagens do pensamento e dar-lhes vida e não tirar suas personagens da vida e dar-lhes pensamento. A crítica terá de julgar da vida das minhas personagens... Razão: pretendi escrever um livro calmo, que me conciliasse um pouco com os homens, nessa árdua estrada de insultos e maldades que tenho que percorrer (ANDRADE *apud* DUARTE, 1971, p. 217).

O romance levaria ainda alguns anos para gestar-se. O próprio Mário comentou sobre certas dificuldades de edição, em carta para Carlos Drummond de Andrade, datada de 1926: “Até hoje só achei editores pra *Paulicéia* (por causa do escândalo que envolveria o livro) e pro *Primeiro Andar*. Todo o resto e agora o *Amar, Verbo Intransitivo*, apesar de romance, tudo sou eu mesmo que edito e só eu mesmo sei com que sacrifício” (ANDRADE *apud* DUARTE, 1971, p. 252).

É interessante frisarmos o uso do vocábulo “cinematográfico”, destacado e isolado, como caracterização descritiva do romance. O livro não possui capítulos, ou numerações das sequências. Toda a narrativa é construída em fragmentos, separados graficamente no papel por um espaçamento dilatado. Cada fragmento compõe uma cena, muitas delas apresentadas como digressões do narrador, ou melhor seria dizer as interpretações que conscientemente o narrador faz das situações e das personagens. Assim, todo o livro é construído em episódios que se fecham hermeticamente em espaços ou períodos de tempo. O narrador compõe a cena com o que ela tem de essencial e muitas vezes nos descreve os enquadramentos, como se olhasse uma personagem por trás ou limitasse a discorrer sobre o ângulo de visão das personagens. Um romance cinematográfico em sua composição, em sua estrutura, em sua armação textual.

A esse respeito escreveram Marília C. P. de Oliveira e Arnaldo Franco Júnior:

O narrador deste romance oscila entre uma narração objetiva, que remete a uma representação cinematográfica, ou seja, “a câmera que segue os passos, foco isento, olhando por detrás, ou foco comprometido que faz as vezes dos olhos da personagem”, e um modo intruso de narrar, aos moldes machadianos, valendo-se do foco narrativo “autor” onisciente intruso, que emite suas impressões sobre as personagens, interpondo-se e dizendo por elas o que elas poderiam dizer, por meio de digressões e reflexões metalinguísticas. Isso significa que embora haja, por um lado, um predomínio da cena sobre o sumário narrativo neste romance, ou seja, dos eventos que predominam sobre a interferência do narrador, “a ‘tendência’ no “autor” onisciente intruso está distante da cena, pois é a voz do autor que domina o material, falando frequentemente por meio de um ‘eu’ ou ‘nós’, e configurando um hibridismo do narrador intruso deste romance com a tentativa de narrar como

uma câmara (OLIVEIRA; FRANCO JÚNIOR, 2021, p. 112-113).

Para os autores, “o que de fato aparece como essencial não está naquilo que o narrador-autor entrega ao leitor, mas naquilo que fica no espaço intervalar entre os fragmentos” (p. 124). No processo de montagem das cenas narradas, nas digressões, o leitor seria “convocado a preencher os espaços em branco, como cortes, entre as ações, e a interpretá-los”, uma vez que a concepção da escrita modernista não aceitaria mais um narrador complacente, que explicasse as miudezas, os pensamentos, os sentimentos, entregando ao leitor uma obra fechada de sentido, repleta de explicações. Tais inovações compositivas promoveram ressalvas.

Amar, verbo intransitivo foi publicado em fevereiro de 1927, pela casa editorial Antonio Tisi. A recepção inicial do romance foi de acolhida pouco calorosa, quicã desconfiada, sem análises profundas. Três autores publicaram suas observações literárias em O Jornal, periódico do Rio de Janeiro, fato que será recuperado por Mário de Andrade (1927, p. 9) ao escrever para o *Diário Nacional*, de São Paulo: “agora que as melhores penas da crítica literária já falaram sobre amar, verbo intransitivo, e, todos pelo “Jornal”, peço acolhida para certas explicações pessoais”. Da lavra de Rodrigo Melo Franco de Andrade, Prudente de Moraes Neto e Tristão de Athayde (pseudônimo de Alceu Amoroso Lima), os artigos mantêm a coesão de julgar o romance como sendo a primeira obra, no gênero, em prosa efetivamente modernista e brasileira. Ressaltam a qualidade da linguagem lírica, “que já absorveu por tal forma a brasilidade da língua portuguesa tropicalizada, que não é tanto dialeto paulista como em certos pontos, o próprio sabor de uma língua renovada e, portanto, de uma alma nova” (ATHAYDE, 1927, p. 4). Entretanto, os críticos coevos foram unânimes em julgar que o romance possuía muita matéria freudiana e enxergavam no excesso do tema, uma falha importante:

Diga-se, contudo, que *Amar, verbo intransitivo* poderia ser um idílio admirável, se não fossem dois erros graves em que incorreu o sr. Mário de Andrade. O primeiro foi o empenho excessivo de fazer modernismo, que o induziu a estar a todo instante interrompendo o caso do apostolado da Fraulein no meio dos Souza Costa, para contar histórias e fazer digressões frequentemente forçadas e ociosas. O segundo foi ter se preocupado um pouco demais com a teoria de Freud, a ponto de deixar no leitor a impressão aborrecida de que o romancista corria o olho nas lições do professor de Viena antes de mover em qualquer sentido com as suas personagens (ANDRADE, 1927, p. 4).

Para Amoroso Lima (1927, p. 4), o romance era falho pela “obsessão de um

freudismo delirante”, mas era, ainda, “uma obra inquietante, poderosa, original”. Tais leituras suscitaram resposta do próprio Mário de Andrade, como mencionado anteriormente, apresentada em uma carta publicada em 4 de dezembro de 1927, no jornal *Diário Nacional*. Vejamos algumas passagens importantes da missiva:

Não posso me queixar de incompreendido não, porém, é certo que fui transcompreendido, se posso falar assim.

O livro está gordo de freudismo, não tem dúvida. E é uma lástima os críticos terem acentuado isso, quando era uma cousa já estigmatizada por mim dentro do próprio livro. Agora o interessante seria estudar a maneira com que transformei em lirismo dramático a máquina fria de um racionalismo científico.

Mas isso inda não é nada. O que eu lastimo de deveras é que pelo menos de igual importância ao freudismo do livro são as doutrinas de neo-vitalismo que estão nele. Pois isso ninguém não viu. [...].

E ainda estava nas minhas intenções fazer uma sátira, dolorosa para mim e para todos os filhos do tempo, a essa profundidade e agudeza de observação psicológica dos dias de agora (ANDRADE, 1927, p. 9).

Por esta perspectiva, Carlos, personagem central do romance, seria o produto da sua fisiologia, da sua educação, da sociedade que o cerca, da tradição conservadora dos tempos. A sua personalidade, moral, conduta resultariam tanto fatores externos, quanto internos, sendo que estes últimos não seriam controláveis tão facilmente.

Lição de Amor, de Eduardo Escorel

No trigésimo aniversário da morte de Mário de Andrade (1893-1945), seu romance *Amar, Verbo Intransitivo* (1927), começou a ser adaptado para o cinema, por um diretor então estreante em longa-metragem, Eduardo Escorel. O livro que havia permanecido esgotado há décadas, tinha sido reeditado em 1972, por ocasião da comemoração dos 50 anos da Semana de Arte Moderna. Com o título *Lição de Amor*¹, tendo um orçamento final de 1 milhão de cruzeiros, o filme recebeu três prêmios Kikitos no Festival de Gramado (melhor atriz, melhor trilha musical e melhor direção), cinco Corujas de Ouro da Embrafilme, a Margarida de Prata da CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil) e

¹ O filme estreou no final de 1975, com direção de Eduardo Escorel, tendo circulação nacional em 1976. O roteiro, adaptado do romance de Mário de Andrade, tem a assinatura de Escorel e de Eduardo Coutinho. Foi produzido por Luís Carlos Barreto e distribuído pela Embrafilme. A fotografia é de Murillo Sales, o figurino de Anísio Medeiros, a trilha foi composta especialmente por Francis Hime. Duração: 85 min. No elenco principal: Lilian Lemmertz (Fräulein), Rogério Fróes (Felisberto Sousa Costa), Irene Ravache (Laura Costa) e Marcos Taquechel (Carlos).

um prêmio de produção pela MEC-Embrafilme.

Faltavam, porém, na opinião do diretor, as provas mais importantes da consagração, fornecidas pelo juízo da crítica e do público. A primeira recebeu muito bem o trabalho de Escorel; o segundo manteve o filme em cartaz semanas a fio nas principais capitais, como São Paulo, Rio de Janeiro e Curitiba.

Quando falamos em adaptação é oportuno recuperarmos a reflexão de Linda Hutcheon:

Em primeiro lugar, vista como *uma entidade ou produto formal*, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Em segundo, como *um processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. Em terceiro, vista a partir da perspectiva do seu *processo de recepção*, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação (HUTCHEON, 2011, p. 29-30).

Ainda segundo a autora, a adaptação é uma obra recriada, inspirada no original, mas sem qualquer obrigação de se manter fidedigna a ela: “[...] não se trata de uma cópia num modo de reprodução qualquer. É uma repetição, porém sem replicação, unindo o conforto do ritual e do reconhecimento com o prazer da surpresa e da novidade” (Hutcheon, 2011, p. 229). Ao longo do processo de adaptação do livro para o cinema, Escorel explicou um pouco sobre as escolhas feitas por ele e por Eduardo Coutinho no roteiro:

Não procuramos reproduzir a estrutura fragmentada do romance, optando por uma narrativa mais linear, concentrada na evolução das relações entre os personagens. Na fixação de determinadas formas de comportamento e dos valores que as determinam é que o filme buscou a matéria para sua construção (ESCOREL apud ALENCAR, 1976, p. 4).

Ely Azevedo, em reportagem para o *Jornal do Brasil*, de 21 de junho de 1976, elogia a concepção seguida por Escorel, ao não privilegiar a composição cinematográfica do romance. Para o crítico:

A influência do cinema estava à raiz do movimento modernista, e o escritor a utilizou, sobretudo para questionar o romance, polemizar em cima dos personagens, dos leitores, das raízes culturais destes e daqueles – enfim, para o que constituiu sua intervenção mais fecunda na cultura brasileira, o desafio polêmico, ensaístico. Em um de seus depoimentos, o cineasta lembra “recursos típicamente cinematográficos” e que, na adaptação, lucidamente, não aproveitou: “o narrador comenta a ação, ironiza, lança mão do *flash-back* para esclarecer as relações entre os personagens, nos dá um falso fim, etc”. Tais

recursos, quando usados literariamente, são os que passam com maior risco ao roteiro cinematográfico. Eduardo Coutinho e Escorel tinham opção fácil, que seguiram: adaptar o relato deixando de lado todas as interrupções de Mário de Andrade, bem delimitadas no texto. Sem dúvida, “em termos de filme”, hoje, é muito maior “o interesse pela história de Carlos e Fräulein que pela técnica cinematográfica do romance” (AZEVEDO, 1976, p. 8).

Lição de Amor mostra São Paulo nos anos 20, quando um chefe de família abastada contrata os serviços de uma governanta alemã para iniciar seu filho adolescente nos segredos do amor. Com medo das experiências que seu filho poderia ter fora de casa, na cidade invadida por “aventureiras, exploradoras e viciadas”, recorre aos serviços de Elza (Lilian Lemmertz), ou simplesmente Fräulein, por oito contos de réis. Durante um ano, a pretexto de ensinar alemão, Fräulein convive com a família e o adolescente Carlos, que se interessa mais em ficar na rua jogando futebol do que em aprender a língua germânica. Discretamente a situação evolui.

Para o enredo, Mário de Andrade se utiliza de outro vocábulo, também muito sugestivo. O escritor apresenta, ainda na capa, o seu romance como “idílio”, fato esse muito bem comentado por Telê Porto Ancona Lopez, em 1981, em um prefácio-estudo para o livro: “O núcleo da narrativa é o idílio, a história de amor: a descoberta do amor, sua prática pelo jovem aluno e Fräulein revisitando sua pedagogia e seu sonho, afeiçoando-se, mais do que desejava, a Carlos, sem esquecer, entretanto, a intransitividade do verbo amar [...]” (LOPEZ, 2008, p. 5).

O comportamento de Carlos muda, ao mesmo tempo em que Fräulein só encontra uma pessoa com que pode se abrir, o copeiro japonês, Tanaka, a quem revela toda sua mágoa pela incompreensão que os brasileiros sempre demonstraram por sua tarefa. À medida em que Carlos e Fräulein se aproximam, o pai, hesitante, e influenciado pela esposa, se questiona se aquilo tudo não seria imprudente, uma enorme loucura. Essa atitude atinge diretamente Fräulein, que, missão cumprida, parte em busca de outro serviço. O paradoxo da história subsiste no próprio modo como a Fräulein entende o seu ofício. Ela não era uma vendida, que iniciava sexualmente os jovens, os aprendizados que ela passava eram muito superiores:

E o amor não é só o que o senhor Sousa Costa pensa. Vim ensinar o amor como deve ser. Isso é que eu pretendo, pretendia ensinar pra Carlos. O amor sincero, elevado, cheio de senso prático, sem loucuras. [...] Amor puro, sincero, união inteligente de duas pessoas, compreensão mútua. E um futuro de paz conseguido pela coragem de aceitar o presente (ANDRADE, 2008, p. 58).

O eterno conflito entre a emoção e a razão, entre o pertencimento e a exclusão. O romance causaria certo assombro pela linguagem inusitada, repleta de “brasileirismos”, mas que ainda não havia sido explorada em toda a sua plenitude, como seria em *Macunaíma*. O assunto, a iniciação sexual ou amorosa de um adolescente, orquestrada e paga pelo próprio pai do rapaz, também levantaria uma série de discussões. Curiosamente, o tema não influenciou a decisão do júri da CNBB, ao contrário. Para a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, que galardoou o filme em 1976, o longa recuperava importantes valores familiares. É oportuno recordar que desde 1967, a CNBB era responsável pelo importante prêmio que elegia os melhores filmes brasileiros. Dom Nivaldo Monte, responsável pela entrega da Margarida de Prata, frisou em sua fala que *Lição de Amor* era premiado por “sua qualidade temática” ao contribuir “para o progresso e desenvolvimento dos valores humanos”. *Lição de Amor*, afirma a Conferência dos Bispos, “põe em evidência o valor sempre atual da família” (*Diário de Natal*, ed. 10087, 26/05/1976, p. 8).

A escolha da atriz Lilian Lemmertz para desempenhar o papel não foi fortuita. Além de ser considerada uma atriz excepcional à época, Lilian agregava ainda duas qualidades que a diferenciavam: falava alemão fluentemente, pois era filha de alemães e possuía o tipo físico germânico.

Como mencionado anteriormente, este foi o primeiro longa-metragem de Escorel, que tinha apenas 31 anos, mas que já contava com grandes títulos em sua atividade como montador, junto dos grandes cineastas do Cinema Novo brasileiro, Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade. Glauber inclusive chegou a leva-lo para a Europa só para montar *O Leão de Sete Cabeças*, depois de ter montado no Brasil os antológicos *Terra em Transe* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Curiosamente, o diretor não foi o responsável pela montagem de *Lição de Amor*.

Para o cineasta, o processo de montagem é um prolongamento do próprio roteiro: “Quando você decupa (divide em planos) um roteiro, você está começando a montar o filme. A primeira etapa de montagem do filme é a decupagem. Dependendo de como você determina as cenas (*close*, *travelling*, plano geral etc.) está praticamente com o filme montado” (ESCOREL *apud* SANTOS, 1976, p. 5).

Eduardo Escorel trocou as Ciências Políticas e Sociais pelo cinema, começando como assistente de direção de Joaquim Pedro de Andrade em *O padre e a moça*. A montagem

o atraiu, e apenas em 1975 voltou-se para a direção de um longa:

Embora sempre tenha tido projetos de direção, fiquei muito envolvido com o trabalho de montagem. Precisava de um certo tempo para poder enfrentar a realização de um filme com uma certa independência, livre da influência dos vários diretores com os quais trabalhei. Como o trabalho de montagem lida muito intimamente com a criação de um filme, tenho a impressão de que é muito difícil para um montador passar à realização com personalidade própria. Por isso demorei a fazer um filme meu (ESCOREL *apud* SANTOS, 1976, p. 5).

Escorel explica a escolha da obra adaptada e diz que “não foi propriamente por ser Mário de Andrade, mas sim pelo interesse que a leitura do romance despertou, com as possibilidades de tratar um tema que nos pareceu ainda ter um interesse amplo nos dias de hoje”. O trabalho de adaptação do livro de Mário foi algo semelhante ao trabalho de montagem no cinema. Há sequências aproveitadas quase exatamente como estão no livro, outras foram eliminadas, reduzidas, trocaram de lugar. Os diálogos, quase que em sua totalidade, são transposições fieis do texto original. Exemplo significativo é o idêntico início abrupto do filme que reproduz em sua totalidade a primeira página do romance.

A casa burguesa, chamada de Vila Laura, localizada no elegante bairro de Higienópolis, em São Paulo, no livro encontra-se inserida em pleno contexto urbano. Logo após a sua instalação no novo quarto, Fräulein observa as janelas:

Pelas duas janelas escancaradas entrava a serenidade rica dos jardins. O olhar torcendo para a esquerda seguia a disciplinada carreira das árvores na avenida. Em Higienópolis os bondes passam com bulha quase grave soberbosa, macaqueando o bem-estar dos autos particulares. É o mimetismo arisco e irônico das coisas ditas inanimadas. São bondes que nem badalam (ANDRADE, 2008, p. 36).

Na adaptação de Escorel, Vila Laura transforma-se em uma bucólica mansão de retiro, cercada por jardins, em Petrópolis. Apesar de não ser mencionada a localização da casa no filme, pois nos diálogos mantém-se as referências verbais de que a cidade seria São Paulo, espaço que se mantém extra diegético, todas as passagens que dialogavam literariamente com o espaço citadino se transmutam na adaptação cinematográfica e a casa cresce em sua imponência, marcando o poderio econômico da família Sousa Costa.

A escolha pela mansão de Petrópolis deveu-se à arquitetura preservada da residência, bem como à decoração de seus ambientes internos, também aproveitados nas filmagens. A casa coadunava com a estética da década de 20 do livro em muitos aspectos. Foram escolhas feitas pela direção que somaram significados à história de Mário de Andrade, como por

exemplo, o frequente transbordamento do romantismo promovido pelos movimentos lentos, quase acariciantes das câmeras pelos jardins e pelo exterior da casa (que se pretendeu ver sempre como cenário de repressão – dos filhos pelo sistema de educação, da mulher pelo marido, do homem pela coisificação do dinheiro) e na bela, mas quase monocórdica música de Francis Hime, em substituição das referências wagnerianas no romance.

Filmada do plano da rua, a casa *art déco*, localizada em um terreno acidentado, com caída para o logradouro, aparenta ser muito maior no enquadramento feito de baixo para cima. Fräulein sente-se impactada pelo aspecto venerando da casa, símbolo perfeito de uma família com nome, posses e que podia dispor dos caros e diferenciados serviços dela.

Imagem 1: Residência da família Sousa Costa



FONTE: Fotograma do filme (4:27).

As cenas interiores, muito abundantes no filme, criam uma interessante coreografia que expressa a rotina familiar, valorizada sobretudo, pelo trabalho magnífico de Anísio Medeiros.

A imobilidade da família da Higienópolis é denunciada no longa, por movimentos lentos de câmera, pela profusão de planos fixos, com personagens, às vezes, imóveis como

num retrato. A música é repetitiva; primorosa, mas repetitiva. Tanto a música em *off*, quanto os ensaios de Maria Luísa. A rotineira hipocrisia do grupo é indicada por constantes entradas e saídas de Sousa Costa, que antes de ir ao "clube" e após descer as escadas, para diante do espelho e escova o paletó. Da mesma forma, no retorno, detém-se frente ao espelho, corre a escova pelo paletó eliminando os indícios das proezas extramuros. Depois, sobe as escadas e dirige-se para o quarto.

Mas a família permanece imóvel naquela mansão. Frequentes *plongées* e *contreplongées* acentuados fixam a escada da mansão e denotam a rotina da família. As personagens descem e sobem, eternamente, as escadas. Entram e saem dos espaços íntimos da casa. Imobilismo e rotina. Nessa rotina, Carlos tortura, incansavelmente, a irmã que sempre reclama: “Mamãe! Mamãe! Olhe o Carlos!”. Tomadas em *close* descrevem delicadamente os pormenores de Fräulein e denunciam o olhar fixo de Carlos nos detalhes da moça: “O que mais atrai nela são os beijos, curtos, bastante largos, sempre encarnados. [...] Olhos castanhos, pouco fundos. [...] O menino aluado como sempre. Fixava com insistência um pouco de viés... Seria a orelha dela? (ANDRADE, 2008, p. 58).

Imagem 2: A beleza de Fräulein





Início da sequência referida e os primeiríssimos planos que enquadram partes do rosto da Fräulein.
 FONTE: Fotogramas do filme (20:36).

O filme também faz associações importantes na parte cromática dos ambientes. Assim, as áreas comuns, as salas, os quartos do casal e das meninas são todos em variações de amarelo, tal qual a fachada da residência, simbolizando aqui o teor tradicional da família. As áreas de circulação, onde fica a escada, possuem um tom de rosa antigo. Os quartos de Fräulein e de Carlos, bem como a biblioteca onde parte do processo de sedução se efetiva, são todos em tons de azul acinzentado. Assim, os tons dos ambientes conversam e criam a atmosfera ou de conservadorismo ou de liberdade de expansão.

Certas passagens do livro, por sua vez, ao invés de serem transcritas diretamente, sugeriram algumas imagens. Há um exemplo preciso, tirado do trecho em que Mário descreve fisicamente a personagem Elza:

Se não fosse a luz excessiva, diríamos a Betsabê, de Rembrandt. Não a do banho que traz bracelete e colar, a outra, a da Toilette, mais magrinha, traços mais regulares.

Não é clássico nem perfeito o corpo da minha Fräulein. Pouco maior que a média dos corpos de mulher. E cheio nas suas partes. Isso o torna pesado e bastante sensual. Longe porém daquele peso divino dos nus renascentes italianos ou daquela sensualidade das figuras de Scopas e Leucipo. Isso: Rembrandt quase Cranach. Nenhuma espiritualidade. Indiferente burguesice.

Casasse com ela mais cedo, o marido veria no fim da vida a terra e os cobres repartidos entre 21 geraizinhos infelizes. Disse 21 porque me lembrei agora da filharada de João Sebastião Bach. Geraizinhos porque me lembrei do fim de Alexandre Magno. E infelizes! Ora porque qualifiquei os 21 geraizinhos de infelizes!... pessimismo! amargura! ah... (ANDRADE, 2008, p. 42)

É possível constatar que este trecho do romance sugeriu concretamente um plano, Fräulein sentada de busto nu diante do espelho, tirado diretamente do quadro de Rembrandt. E a referência à história de Betsabê sugeriu toda a sequência em que se encontra esta imagem.

Conta o Velho Testamento que o Rei Davi se apaixonou por Betsabê depois de surpreendê-la durante um banho. A ideia de que Davi viu Betsabê no banho é transposta para o filme com muita delicadeza, uma vez que o interesse de Carlos por sua preceptora apenas se instaura após essa apresentação da nudez de Fräulein para os espectadores do filme, um plano estático que se sustenta no filme por oito segundos.

Antes desta imagem, a mãe, interpretada no filme pela atriz Irene Ravache, afirma comodamente instalada em uma mesa de chá, por meio de um monólogo supostamente dirigido para as amigas (que os espectadores não veem), que “não há meios de Carlos se interessar”, mesmo após um mês de lições diárias com Fräulein. E olhando diretamente para a câmera, promovendo a quebra da quarta parede, finaliza: “Alemão que é bom, nada”.

Depois, as sequências em primeiríssimo plano, mostram detalhes do rosto de Elza, para finalmente construir a reprodução do quadro de Rembrandt. Na próxima cena, Carlos, observa cativo a Fräulein escrever de costas no quadro. A mágica estava feita, mas quando observado pela professora, se mostra incapaz de se manter firme e acaba por desviar timidamente o olhar. Toda esta linda sequência tem pouco menos de dois minutos.

Imagens 3 e 4: Fräulein e Betsabê



Cena que recria parcialmente no filme o quadro da *Toilette de Betsabê*, de Rembrandt. Observar a semelhança entre os formatos dos seios e o tecido próximo aos quadris.

FONTE: FONTE: Fotograma do filme (20:47);
<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437393>>

Próximo do final, Fräulein deve ir embora. E a vida entre as paredes amarelas da mansão assobradada, recobrará sua normalidade. No filme, numa sequência em planos médios, câmera fixa, a família posa para fotografias. As personagens se arrancam frente à câmera fotográfica. Recompõem-se a ordem e a disciplina na família de Felisberto:

Depois a mesma coisa recomeça, o polvo readquire o tentáculo que faltava. Com a mesma naturalidade quotidiana, pratica o destino dele: prover e vogar. Sobe à tona da vida ou desce porta adentro, na profundidade marinha. Profundeza eminentemente respeitável e secreta. Quanto à tona da vida, já se conhece bem a fotografia: A mãe está sentada com a família menorzinha no colo. O pai de pé descansa protetoramente no ombro dela a mão honrada. Em torno se arrancam os barrigudinhos. A disposição pode variar, mas o conceito continua o mesmo. Vária disposição demonstra unicamente o progresso que nestes tempos de agora fizeram os fotógrafos norte-americanos (ANDRADE, 2008, p. 38).

Imagem 5: Retrato oficial da família Sousa Costa



A família Sousa Costa reunida, posando para o retrato. Observar que tal como as cores dos ambientes, toda a família se veste com variações pastéis entre o branco, o bege, o amarelo claro e o rosa. Apenas Maria Luísa destoa usando um vestido azul. Pela lógica cromática estabelecida no filme, ela será a próxima a vivenciar o despertar sexual.

FONTE: Fotograma do filme (1:10:40).

No filme, a menos de dez minutos do final, ao som da *Marcha Turca*, do Mozart, a

triumfante família de Sousa Costa cumpre o seu destino feliz. Nenhum abalo emocional seria capaz de desestruturar a ordem social reinante. A escolha de Escorel ao transferir para o desfecho do filme, a cena da família posando para uma foto no jardim, mencionada ainda no início do romance, coroa a intenção crítica do cineasta. Aqui, a adaptação promove outros questionamentos que ampliam as possibilidades interpretativas do romance de Mário de Andrade. Escreveu Claudio Cledson de Novaes:

O romance *Amar, verbo intransitivo* e sua adaptação no filme *Lição de Amor* resumem as contradições da sociedade em suas respectivas épocas como uma composição de poética sincrônica que capta totalidades dos fenômenos diacrônicos da história social e cultural do país por fragmentos de imagens. Os personagens cinematográficos representam ambientes históricos reconstituídos do tempo do romance, mas a reconstituição de época traz o romance para o presente do espectador fílmico, assim como o leitor de Mário de Andrade experimenta a fusão de tempos e de memórias passadas e presentes, por meio dos personagens do livro. O jogo entre diacronia e sincronia nas escrituras literárias e cinematográficas no romance e no filme representa os mesmos ambientes políticos e culturais em diferença, expressando ao leitor/espectador a forma de montagem singular de cada narrativa, ao agenciar os elementos típicos em narrativas neorrealistas que acionam as singularidades do estereótipo na escrita fragmentária de Mário de Andrade sobre o papel, e na escrita com as luzes, os sons e os movimentos fragmentados sobre a película na montagem do filme de Eduardo Escorel (NOVAES, 2015, p. 58-59).

Novaes sintetiza a justaposição de tempos e de linguagens distintas. No livro *Amar, verbo intransitivo*, Mário de Andrade perfaz a sátira contundente da sociedade e da cidade de São Paulo na década de 20. Como escreveu na carta publicada no *Diário Nacional* (1927, p. 9): “Carlos não passa de um burguês chatíssimo do século passado. Ele é tradicional dentro da única coisa a que se resume até agora a cultura brasileira – educação e modos. Em parte enorme – má educação e maus modos”. O filme se ocupa menos da sátira e promove mais o retrato de um comportamento, tratado de forma crítica, mas poética, desmascarando as motivações aparentes das personagens para os espectadores. Outras famílias darão continuidade ao que se passou com o núcleo Souza Costa e esta sensação de ciclos repetitivos que irão perdurar por muito tempo, com a qual o filme se encerra, sobrepõe ao romance novas camadas de leitura. Apesar do longa ser de época, é bastante significativo que Escorel tenha dado vazão à transposição fílmica do livro de Mário, sobretudo em um momento histórico no qual as bases conservadoras se recrudesciam com a vigência da ditadura no país.

Referências

- ALENCAR, Miriam. Lições de amor à moda germano-brasileira (segundo Mário de Andrade e Eduardo Escorel) in **Jornal do Brasil**, ed. 70, p. 4, Caderno B, de 17/06/1976.
- ANDRADE, Mário de. A propósito de Amar, verbo intransitivo. In: **Diário Nacional** (SP), ed. 124, p. 9, de 4/12/1927.
- _____. **Amar, verbo intransitivo**: idílio. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco. Dois livros de Mário de Andrade. In: **O Jornal** (RJ), ed. 2582, p. 4, de 8/5/1927.
- ATHAYDE, Tristão de. Vida literária: os novos em 1927. In: **O Jornal** (RJ), ed. 2786, p. 6, de 1/1/1928.
- AZEVEDO, Ely. Lições de amor e oportunidade in **Jornal do Brasil**, ed. 74, p. 8, Caderno B, de 21/06/1976.
- DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo, EDART, 1971.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 1ed. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- LIÇÃO de Amor**. Direção de Eduardo Escorel. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1975. 1 DVD (85 min).
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. Uma difícil conjugação. In ANDRADE, Mário de. **Amar, verbo intransitivo**: idílio. Rio de Janeiro: Agir, 2008, pp. 5-34.
- OLIVEIRA, Marília Corrêa Parecis de; FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. A escrita cinematográfica de Mário de Andrade em Amar, verbo intransitivo. **Esferas**, ano 11, vol. 2, nº 21, maio-agosto de 2021, p. 108-126.
- NETO, Prudente de Moraes. Uma questão de gramática: Amar, verbo intransitivo. In: **O Jornal** (RJ), ed. 2632, p. 4, de 6/7/1927.
- NOVAES, Claudio Cledson. A Escrita Cinematográfica de Mário de Andrade. Amar, Verbo Intransitivo, uma Lição de Amor à Literatura Brasileira. **FronteiraZ**, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária (PUC-SP), n. 15, dez. 2015, p. 56-67.
- SANTOS, Francisco Alves dos. O cinema de Eduardo Escorel. In: **Diário do Paraná**, ed. 06589, p. 5, Anexo, de 14/05/1977.

***Claudia Barbieri** é Professora adjunta de Literatura Portuguesa no Instituto de Ciências Humanas e Sociais (ICHS) da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Doutora (2012) e Mestre (2008) em Estudos Literários na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr) da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP). Arquiteta e urbanista graduada pela Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC, Bauru, UNESP, 2005). E-mail: barbiericlaudia.cb@gmail.com.