



## Da Literatura ao Cinema: Um Estudo de Caso do Romance *Amar, Verbo Intransitivo* ao Filme *Lição de Amor*

Alcides Freire Ramos<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo discute a adaptação do romance *Amar, Verbo Intransitivo*, de Mário de Andrade, para o cinema. Essa adaptação foi feita pelo cineasta Eduardo Escorel, dando origem ao filme *Lição de Amor*. O objetivo principal é estudar esse processo de adaptação à luz da noção de sensibilidade.

**Palavras-Chave:** História e Cinema, História e Literatura, Mário de Andrade, Eduardo Escorel.

### From Literature to Cine: A Case Study from Romance *Amar, Verbo Intransitivo* to Movie *Lição de Amor*

**Abstract:** This article discusses the adaptation of the romance *Amar, Verbo Intransitivo*, by Mário de Andrade, to the cine. This adaptation was made by the filmmaker Eduardo Escorel, giving rise to the movie *Lição de Amor*. The main objective is to study this process of adaptation in the light of the notion of sensitivity.

**Keywords:** History and Cine, History and Literature, Mário de Andrade, Eduardo Escorel.

Elaborar uma reflexão acerca da relação existente entre literatura e cinema, ainda que restrita à análise de um caso específico, é, sem dúvida alguma, colocar-se diante de uma empreitada bastante difícil, mas, ao mesmo tempo, muito estimulante, isto é, lidar com a noção de sensibilidades, que é uma das mais complexas da chamada História Cultural. Diante disso e levando em consideração nossa experiência de pesquisa, propomo-nos um recorte, ou verticalização do tema proposto, a saber: Da Literatura ao Cinema: Um Estudo de Caso do Romance *Amar, Verbo Intransitivo* ao Filme *Lição de Amor*. Num primeiro esforço de aproximação, ainda tateando o terreno, entramos em contato com as considerações de Sandra Pesavento que, de imediato, mostraram-se muito profícuas para uma delimitação teórica do problema formulado acima.

---

<sup>1</sup> Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Titular da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Bolsista Produtividade do CNPq (Nível 1D). Participa do Convênio Internacional entre a Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) e a Universidade de Coimbra. Integra o Comitê Científico do GT Nacional de História Cultural da Associação Nacional de História (ANPUH). Email: alcides.f.ramos@gmail.com



Com efeito, de acordo com a autora, as sensibilidades podem ser compreendidas como fazendo parte do “núcleo primário de percepção e tradução da experiência humana no mundo que brota não do racional ou das elocubrações mentais elaboradas, mas dos sentidos, que vêm do íntimo de cada indivíduo” (PESAVENTO, 2004, p. 1). Definida, inicialmente, no âmbito estritamente individual, a noção de sensibilidades carrega ainda uma segunda dimensão, mais coletiva: “é a partir da experiência histórica pessoal que se resgatam emoções, sentimentos, ideias, temores ou desejos, o que não implica abandonar a perspectiva de que essa tradução sensível da realidade seja historicizada e socializada para os homens de uma determinada época” (PESAVENTO, 2004, p. 1). Para a autora, portanto, as sensibilidades “são uma forma de ser no mundo e de estar no mundo, indo da percepção individual à sensibilidade partilhada. Os homens aprendem a sentir e a pensar, ou seja, a traduzir o mundo em razões e sentimentos” (PESAVENTO, 2004, p. 1).

Trata-se de uma definição rigorosa que, por si só, já deixa entrever muitas possibilidades de trabalho. Entretanto, para que elas possam de fato se abrir, é preciso, antes, levar em consideração algumas mediações. A principal delas pode ser enunciada a partir da seguinte pergunta: se as sensibilidades brotam do íntimo de cada indivíduo, como é possível pensá-las para além do plano puramente individual, isto é, como é possível postular a existência de sensibilidades socializadas ou partilhadas? Nesse caso, como se passa do individual ao coletivo? Fundamentalmente, essa passagem diz respeito à delimitação (aproximações ou afastamentos) dos campos abarcados pela razão e pelos sentimentos. Para dirimir algumas dúvidas ou dificuldades de entendimento, quanto a essa mediação, vale ressaltar, como afirma a autora, que sentimentos e razão “convivem e são indissociáveis, uma vez que tudo o que toca o sensível é, por sua vez, remetido e inserido à cultura e à esfera de conhecimento científico que cada um porta em si” (PESAVENTO, 2004, p. 1).

Essa advertência deve ser destacada, visto que ela torna inteligível o processo de comunicação entre indivíduos, um processo que é racional e emotivo ao mesmo tempo. Essa mescla de racionalidade e emotividade favorece o surgimento de sensibilidades socializadas ou partilhadas, num dado momento histórico.

A anteriormente aludida mescla de racionalidade e emotividade, por outro lado, favorece algo muito importante, particularmente quando se pensa no trabalho do historiador,



ou seja, facilita o surgimento de registros empíricos dessas sensibilidades socializadas ou partilhadas. Em outros termos: rancores, temores, ódios, desejos ou sonhos – enfim, os vários sentimentos – só poderão ser resgatados pelo historiador se forem expressos ou exteriorizados sob a forma de cartas, diários, memórias, romances, poemas, peças de teatro, pinturas, canções, filmes, etc. Em nosso entendimento, quando são postas em circulação e, paralelamente a isso, quando são apropriadas por diferentes receptores, essas evidências do sensível podem ser transformadas em forças mobilizadoras.

Seguindo essa trilha investigativa e, ao mesmo tempo, sem perder de vista nossa proposta de estudo, fomos levados a questionar as relações existentes entre o cinema e as sensibilidades. Neste contexto, entendemos que vale retomar as lúcidas e penetrantes considerações de Siegfried Kracauer. Trata-se de um pensador alemão, cuja principal obra, *De Caligari a Hitler* (KRACAUER, 1988), mostra-se útil e inspiradora para nossos propósitos.

Para o autor, com efeito: “os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta, de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico, por duas razões. Primeiro, os filmes nunca são produto de um indivíduo. Em segundo lugar, os filmes são destinados, e interessam, às multidões anônimas” (KRACAUER, 1988, p. 17). Deste ponto de vista, é possível afirmar que, conquanto as obras cinematográficas sejam comumente analisadas e interpretadas à luz das idéias e propostas de seus autores (roteiristas e diretores), elas dizem respeito ao modo de pensar e sentir de um número muito mais amplo de pessoas. E, mais adiante, o ensaísta alemão acrescenta: “o que os filmes refletem não são credos explícitos, mas dispositivos psicológicos – essas profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência” (KRACAUER, 1988, p. 18). Em nosso entendimento, esses dispositivos psicológicos podem ser compreendidos como sensibilidades partilhadas, resultantes da mescla de razão e emoções.

Portanto, inspirando-nos do ponto de vista teórico e metodológico nas propostas acima apresentadas, acreditamos que é possível enfrentar o problema proposto, isto é, *Da Literatura ao Cinema: Um Estudo de Caso do Romance Amar, Verbo Intransitivo ao Filme Lição de Amor*. Em outros termos: com base na noção segundo a qual o cinema pode se apresentar como um veículo privilegiado das sensibilidades partilhadas, torna-se viável tentar compreender, do



ponto de vista histórico, o tratamento dado pelo cineasta, a alguns temas fundamentais para a compreensão da sociedade brasileira.

Na verdade, pode-se afirmar que o filme critica o modo de vida das famílias brasileiras, tipicamente burguesas, alicerçadas no patriarcalismo, na dupla moral sexual e na mercantilização (reificação) das relações humanas e dos sentimentos, num momento histórico marcado pela modernização conservadora e pelo autoritarismo (ditadura militar). Em nosso entendimento, ao contrário do que alguns críticos especializados em cinema afirmaram, a obra de Eduardo Escorel não ‘dissolve’ ou ‘esfria’ a ironia marioandradiana<sup>2</sup>. Pelo contrário, confere a ela contornos inquietantes, pois é capaz de atualizá-la, fazendo-a rebater com elegância e sensibilidade sobre o presente (momento da exibição). Neste momento, porém, é preciso construir uma outra mediação necessária à compreensão do trabalho criativo de Eduardo Escorel, ou seja, analisar – ainda que em rápidas pinceladas – a obra literária que dá origem ao filme: *Amar, Verbo Intransitivo*, de Mário de Andrade<sup>3</sup>.

Publicado em 1927, já no título o romancista provoca um forte impacto. Em primeiro lugar, porque o verbo amar, como se sabe, ao invés de intransitivo, é transitivo. Acrescente-se: o autor agrega ao título a palavra idílio. E esta remete a uma forma simples e sincera de sentimento amoroso recíproco. Percebe-se, pois, que a intenção é, desde o início, produzir um choque sobre o leitor, levando-o a um posicionamento crítico. E uma análise interna da obra<sup>4</sup> – mesmo que feita de modo ligeiro – revela exatamente isso.

---

<sup>2</sup> Essa avaliação do filme de Escorel pode ser encontrada em uma obra de referência para a História do Cinema Brasileiro: “Filmando **Amar, Verbo Intransitivo** de Mário de Andrade, romance instigante de 1927, Escorel consegue um filme rigoroso, de cuidadosa concepção plástica, mas principalmente preocupado com uma narrativa correta, sem tensões. Ao penetrar no mundo familiar burguês, na preocupação com a ‘boa’ educação sexual imune à permissividade externa, o diretor está sem dúvida tentando ironizar a situação do próprio cinema e cultura da época, quando a comédia erótica com seus traços de barbárie fechava o cerco. Mas o filme se leva demasiadamente a sério, terminando por dissolver a pretendida ironia. Escorel conseguiu uma boa receptividade para seu filme, emergindo de um conjunto de obras pálidas com um competente trabalho de imagens e segurança narrativa. **No entanto, fica também como o paradigma de um tipo de cinema condicionado pela busca da competência artesanal, aliada à suavidade no tratamento de uma obra literária de cáusticos contornos, resultando num inevitável esfriamento artístico**” (RAMOS, 1987, p. 424, grifos nossos).

<sup>3</sup> Para isso, utilizamos, entre outras, as seguintes obras: (LOPEZ, 1982, p. 9-44; MOTA, 1985; BOSI, 1985; CHALHOUB; PEREIRA, 1998; FIGUEIREDO, 2001).

<sup>4</sup> Inspiramo-nos, aqui, nas considerações de Antonio Cândido, particularmente quando nos ensina: “Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o



Poder-se-ia dizer, inicialmente, que o romance de Mário de Andrade trata de um tempo histórico muito preciso: o período pós-proclamação da República e pós-abolição da escravatura, marcado pela chegada de grandes quantidades de imigrantes e inequívocas transformações na esfera econômica, particularmente pelo avanço das atividades industriais. Recortando essa realidade e iluminando aspectos socioculturais, ele focaliza uma família representativa dos segmentos mais abastados, cuja origem remete aos negócios ligados à terra – agricultura e pecuária –, mas que, tendo se transferido para o meio urbano (mais precisamente para o bairro de Higienópolis, na cidade de São Paulo), rapidamente colocou-se a tarefa de apagar suas origens rústicas, buscando a todo custo parecer moderna, graças à assimilação (superficial, enfatize-se) de valores europeus, tidos como superiores e requintados.

Esse assunto é organizado e apresentado ao leitor por uma instância narrativa que possui as características de um narrador onisciente intruso. Como afirma Ligia Chiappini Moaes Leite ele “pode narrar da periferia dos acontecimentos, ou do centro deles, ou ainda limitar-se e narrar como se estivesse de fora, ou de frente, podendo ainda, mudar e adotar sucessivamente várias posições” (LEITE, 1987, p. 27). Mas a principal característica é a sua presença na narrativa como um quase-personagem: “seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada” (LEITE, 1987, p. 27). É bem esse o caso do narrador construído em *Amar*, verbo intransitivo. Tanto isso é verdade que Tele Porto Ancona Lopez, respeitada estudiosa da obra de Mário, referindo-se a esse romance, afirma: “o narrador firma com autonomia sua voz”, exibindo uma feição “machadiana” (LOPEZ, 1982, p. 10). Depreende-se, pois, que o narrador marioandradiano assume um ponto de vista marcado pelo distanciamento irônico.

Com efeito, essa instância narrativa, em diversos momentos, expõe não só o funcionamento dessa família, sob a batuta da autoridade do patriarca, mas principalmente como essa elite de origem rural, ao “vestir” as “roupas” da modernidade, consegue apenas fixar-se nos aspectos mais exteriores dessa mesma modernidade – explicitando o referido ponto de vista distanciado e irônico –, tal como se pode ver na seguinte passagem:

---

externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 1973, p. 4).

---



Bem diferente dos quartinhos de pensão... Alegre, espaçoso. 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. Procedem como o rico-de-repente que no chá da senhora Tal, família campineira de sangue, adquire na epiderme do fraque a macieza dos tradicionais e cruza as mãos nas costas – que importância! – pra que a gente não repare na grossura dos dedos, no quadro das unhas chatas. Neto de Borbas me secunda desdenhoso que badalo e mãos ásperas nem por isso deixam de existir, ora! O badalo pode não tocar e mãos se enlulam (ANDRADE, 1982, p. 50).

Como se vê, o narrador, ao construir o seu retrato da família Souza Costa, pintando-o com os traços típicos dos burgueses-novos-ricos (rico-de-repente, nas palavras de Mário), assume um ponto de vista crítico marcado, sem dúvida, pelo distanciamento e por uma ironia corrosiva. Outro traço marcante dessa família burguesa, salientado ironicamente pelo narrador, refere-se à chamada dupla moral sexual por meio da qual se estabelece uma clara distinção entre a educação sexual de meninos e meninas. Na verdade, como estavam muito preocupados com a manutenção e com o crescimento das fortunas recentemente adquiridas, esses ricos-de-repente como que policiavam/reprimiam a iniciação sexual das meninas, garantindo a virgindade, e, ao mesmo tempo, procuravam adestrar os meninos inculcando-lhes valores que pudessem afastá-los das aventureiras. Vejamos o trecho do romance em que Souza Costa tenta se desculpar por não ter explicado à esposa aquela situação, ou seja, o papel desempenhado por Elza (Fräulein):

Souza Costa encafifou, desachocado por se ver colhido em falta. Riscou uma desculpa sem inteligência: Queria desculpar, Fräulein. Vivo tão atribulado com os meus negócios! Demais: isso é coisa de tão pouca importância! Laura, Fräulein tem o meu consentimento. Você sabe: hoje esses mocinhos... é tão perigoso! Podem cair nas mãos de alguma exploradora! A cidade...é uma invasão de aventureiras agora! Como nunca teve! COMO NUNCA TEVE, Laur... Depois disso de principiar... é tão perigoso! Você compreende: uma pessoa especial evita muitas coisas. E viciadas! Não é só bebida não! Hoje não tem mulher-da-vida que não seja eterômana, usam morfina... E os moços imitam! Depois as doenças! Você vive na sua casa, não sabe ... É um horror! Em pouco tempo Carlos estava sífilítico e outras coisas horríveis, um perdido! É o que eu te digo, Laura, um perdido! Você compreende... meu dever é salvar o nosso filho... Por isso! Fräulein prepara o rapaz. E evitamos quem sabe? até um desastre!... UM DESASTRE! Repetia o 'desastre' satisfeito por ter chegado ao fim da explicação. Passeava de canto a canto. Assim se fingem as cóleras, e os machos se impõem, enganando a própria vergonha. Dona Laura sentara numa poltrona, maravilhada. Compreendia! Porém não juro que compreendesse tudo não" (ANDRADE, 1982, p. 76).

O distanciamento do narrador e sua ironia corrosiva são bastante evidentes. Seja pela desconfiança que revela ter em relação à inteligência de Dona Laura e à do Senhor Souza Costa, seja pelo ridículo criado na descrição das atitudes do macho-falastrão-envergonhado.



Reaparecem, nesta cena, o olhar crítico em relação ao modo como esses ricos-de-repente se inserem na vida urbana moderna, isto é, desfrutam de bens e serviços que a sua situação de classe proporciona – já que o dinheiro tudo pode comprar – e, ao mesmo tempo, comportam-se segundo valores morais retrógrados (ou melhor: medievais). Para compreender um pouco melhor esses valores morais retrógrados-medievais, vale lembrar que:

As justificativas teológicas da prostituição triunfante fundaram-se a partir do século XIII. Quando a vitória da Igreja sobre os hereges e aqueles que praticavam o concubinato pareceu certa, os teólogos mais lúcidos compreenderam perfeitamente que o bem comum da *ordo conjugatorum* não se concebia sem uma prostituição ordenada. [...]. Esses homens distinguem entre a mulher luxuriosa em busca do prazer (serva do mal) e a **estrangeira pobre que trabalha com o seu corpo para sobreviver**, piedoso receptáculo do ardor inevitável dos solteiros ou das vítimas da concupiscência. Dedicam-se a separar da fornicação simples o ato cometido com prostitutas públicas. Longe de perturbar a ordem sócio-espiritual, este a reforça (ROSSIAUD, 1991, p. 139, grifos nossos).

Parece-nos significativa essa coincidência: na tradição teológica e no romance, temos a “estrangeira pobre (Fräulein Elza?), que trabalha com o seu corpo para sobreviver”. Nesse contexto, merece ser destacada a normatização, no período medieval, pelos teólogos, da relação entre marido e mulher, já que isso pode iluminar o modo como a obra de Mário retrata a vida sexual do casal Souza Costa:

O matrimônio fora sacralizado sem ser desencarnado, e os valores positivos atribuídos à conjugalidade foram pouco a pouco sendo atribuídos à relação conjugal. No final do século XIII observam-se as inflexões mais marcantes da moral eclesiástica. Richard Middleton transforma o prazer moderado em um fim aceitável do acasalamento. Para ele, bem como para São Tomás seguindo Aristóteles, o prazer sexual é bom quando os fins que se perseguem são bons. Além disso, o prazer pode contribuir para o equilíbrio individual e social; portanto, torna-se portador de um pouco de virtude conjugal. [...]. É verdade que essas concessões logo encontraram os seus limites: tanto os clérigos como os homens estabelecidos têm em vista a salvaguarda da ordem conjugal, incessantemente ameaçada pela concupiscência, pelas paixões ou pelas turbulências sociais. **Adúltero é o esposo que deseja muito ardentemente a sua mulher: ele conspurca a conjugalidade. Todos os moralistas o repetem: abandonar-se aos sentidos no casamento é mais grave do que fora dele**” (ROSSIAUD, 1991, p. 74, grifos nossos).

Entretanto, o que nos parece revelador é que o distanciamento e a ironia corrosiva do narrador estremece quando este se depara com a personagem Fräulein Elza. Sobre esse posicionamento, Tele Porto afirma: “tentando entender uma figura singular de mulher, dela se distancia, ou com ela se solidarizando, admitindo, todavia, que Fräulein lhe escapa” (LOPEZ, 1982, p. 10). É digno de nota que apenas o narrador utiliza o seu nome próprio, chamando-a de Elza. Todos os demais, quando se referem a ela, utilizam a palavra Fräulein, ou seja, “uma



forma de tratamento (senhorita) que, para o alemão, designa habitualmente professora” (LOPEZ, 1982, p. 10).

Haveria nisso alguma forma de identificação do narrador com a personagem? Para o narrador ela é uma pessoa, de personalidade complexa, cuja identidade opaca – como se fosse um enigma – precisa ser decifrada. Para os demais personagens, ela é Fräulein, uma representante de um ramo profissional, uma empregada da casa – mais uma mercadoria disponível no mercado, já que o dinheiro tudo pode comprar. Saída de uma Alemanha que fora devastada pela Primeira Grande Guerra, era mais uma “estrangeira pobre que trabalha com o seu corpo para sobreviver”.

Como era dotada de uma cultura valorizada por esse segmento abastado, podia apresentar-se socialmente como uma professora de língua alemã e de piano. Trata-se, portanto, de uma personagem que possui dotes intelectuais e, ao mesmo tempo, vende seu corpo. Associa-se, numa só pessoa, de maneira complexa, a professora e a prostituta. E ambas tornadas mercadorias. Talvez, aqui, possamos encontrar a chave para compreender o motivo mais profundo para a identificação existente entre o narrador e a personagem: a denúncia da mercantilização (reificação<sup>5</sup>) dos sentimentos e dos relacionamentos humanos na sociedade capitalista. E o mais importante tornar compreensível o modo como o “externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 1973, p. 4).

Neste momento de nossa reflexão, devemos dar um pequeno salto, passando, rapidamente, para o filme *Lição de Amor* (1976), de Eduardo Escorel. Quando nos colocamos diante da tarefa de interpretar o resultado dessa adaptação não podemos esquecer o contexto em que ela ocorreu. Em outros termos, devemos levar em consideração, como adverte Robert Stam (2005, p. 33-35), algumas interfaces específicas entre o romance e filme: 1) o tempo

---

<sup>5</sup> O conceito reificação pode ser assim definido: “é o ato (ou resultado do ato) de transformação das propriedades, relações e ações humanas em propriedades, relações e ações de coisas produzidas pelo homem, que se tornaram independentes (e que são imaginadas como originalmente independentes) do homem e governam sua vida. Significa igualmente a transformação dos seres humanos em seres semelhantes a coisas, que não se comportam de forma humana, mas de acordo com as leis do mundo das coisas. A reificação é um caso ‘especial’ de ALIENAÇÃO, sua forma mais radical e generalizada, característica da moderna sociedade capitalista” (BOTTMORE, 1983, p. 315).





transcorrido entre a escrita do texto literário e a adaptação fílmica; 2) contextos sociopolíticos retratados tanto na obra literária quanto no filme; 3) as possíveis atualizações do tema, em decorrência da censura, subversão ou releitura. O que o autor propõe é considerar, sobretudo, se, ao longo do processo de criação, o roteirista/diretor retirou, acrescentou, resumiu, expandiu, esqueceu, deixou de lado conscientemente, ou modificou explicitamente personagens, cenas ou capítulos. Dessa maneira, Eduardo Escorel foi capaz de ressignificar alegoricamente a trama criada por Mário de Andrade.

Aproveitando o aspecto central da narrativa entrevisto anteriormente, ou seja, a relação narrador/personagem Fräulein Elza, talvez fosse proveitoso citar um trecho de um comentário feito, no calor da hora:

E Fräulein? Num aspecto de Fräulein que o filme acentua, encontrei-me bastante. Fräulein, como professora de amor, assume uma posição profissional: exerce a profissão com a finalidade de obter rendimentos para se sustentar e executar projetos pessoais. Ao mesmo tempo, há um envolvimento emocional profundo, que independe do simples exercício da profissão e das relações financeiras. As atitudes de Fräulein são, ao mesmo tempo e contraditoriamente, as de uma amante e de uma profissional. Sinto nesta personagem muito do intelectual (de um certo tipo de intelectual), cujo trabalho é remunerado, mas também cujo trabalho é vivido como uma vontade/projeto cultural, sem comum medida com a remuneração. E todo o trabalho é constantemente marcado por estes dois aspectos vividos contraditoriamente. Esta situação vincula necessariamente Fräulein (e o dito intelectual) à classe que paga, da qual ela depende quanto à remuneração, que ela serve executando serviços contratados (a educação do filho), mas com a qual entra em contradição (parcial), pois as ideias e sentimentos que ela põe em prática na execução dos serviços contratados não são totalmente aceitáveis pela classe que paga. Assim, Fräulein é sempre usada e rejeitada, e sempre a serviço dessa classe. [...] Fräulein como projeção de um certo tipo de intelectual: um desses intelectuais impressados entre o projeto cultural e a remuneração é o diretor do filme. Como nos serviços prestados por Fräulein à família burguesa Souza Costa, a realização de *Lição de Amor* supõe contradição, ambiguidade e cumplicidade entre o projeto cultural e a prestação de serviços” (BERNARDET, 1982, p. 42)<sup>6</sup>.

De fato, Jean-Claude Bernardet, neste texto publicado à época do lançamento do filme, vai direto ao ponto que nos interessa: o filme *Lição de Amor* é uma espécie de veículo para “sensibilidades partilhadas”, particularmente por amplos segmentos intelectuais (o próprio crítico afirma: “num aspecto de Fräulein que o filme acentua, encontrei-me bastante”). Em nossa avaliação, essa película é, portanto, um dos mais significativos retratos da conjuntura brasileira nos anos 1970, pois ela traz consigo, de maneira inteligente e perspicaz, uma perspectiva crítica em relação ao curso dos acontecimentos naquela conjuntura, isto é, desnuda

---

<sup>6</sup> Este texto de Bernardet foi publicado originalmente à época do lançamento do filme, em 1976, no *Opinião*.



o processo por meio do qual são construídas as condições para a manutenção do poder ditatorial. De fato, o regime militar tinha de adotar, tanto medidas fortemente repressivas, quanto aquelas que se voltavam para a consolidação do controle político-ideológico.

Trata-se, na verdade, de aspectos fundamentais para a compreensão desse momento histórico. Nesta época, estavam em curso transformações profundas (referimo-nos à modernização das formas de produção artística), que afetaram diretamente o trabalho daqueles que se contrapunham ao poder vigente. Com efeito, não havia apenas censura. Havia também formas de fomento das artes que – tendo como centro irradiador o poder de estado –, foram recebidas por muitos como uma salvaguarda em relação aos ditames do mercado de bens simbólicos em plena expansão naquele momento.

Contradição, ambiguidade e cumplicidade, referidas por Jean-Claude Bernardet, podem ser assim traduzidas: é possível produzir obras artísticas de contestação a uma determinada classe social, ou a formas de poder que a representam, utilizando-se de mecanismos de financiamento propostos pelos representantes desta mesma classe social, ou por formas de poder que a representam? É antiga essa questão. Existe, pelo menos, desde a época na qual o poeta deixou cair na lama a sua auréola (Baudelaire), mas, queiramos ou não, continua atual.

### Referências

ANDRADE, Mário de. **Amar, verbo intransitivo (idílio)**. 10 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

BERNARDET, Jean-Claude. Uma estética bem comportada. In: BERNARDET, Jean-Claude. **Piranha no mar de rosas**. São Paulo: Nobel, 1982.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3 ed. São Paulo, Cultrix, 1985.

BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do pensamento marxista**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 3 ed. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso. **A História contada**. Rio de Janeiro: Nova Froneira, 1998.

FIGUEIREDO, Priscila. **Em busca do inespecífico: leitura de Amar Verbo Intransitivo de Mário de Andrade**. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.



- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 3 ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, Mário de. **Amar, Verbo Intransitivo (idílio)**. 10 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**. 5 ed. São Paulo: Ática, 1985.
- PESAVENTO, Sandra. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. **Nuevo Mundo, Mundos Nuevos**. Paris, n. 4, 2004. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/document229.html>>. Acesso em: 17/09/2006.
- RAMOS, José Mário Ortiz. O Cinema Brasileiro Contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão (Org). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.
- ROSSIAUD, Jacques. **A prostituição na idade média**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- STAM, Robert. Introduction: the theory and practice of adaptation. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (eds.). **Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation**. New York: Blackwell Publishers, 2005.