

A ESCRITA CINEMATOGRAFICA DE MÁRIO DE ANDRADE EM AMAR, VERBO INTRANSITIVO¹

Mário de Andrade's cinematographic writing in Amar, intransitive verb

Escritura cinematográfica de Mário de Andrade em Amar, verbo intransitivo

Marília Corrêa Parecis de Oliveira²
Arnaldo Franco Junior³

Resumo

No Brasil, a obra de Mário de Andrade ilustra a estreita relação de nossas vanguardas literárias com a estética cinematográfica, da qual se valeram os escritores modernistas com o intuito de reproduzir o efeito de simultaneidade na representação da vida moderna. Este artigo apresenta, portanto, uma análise de *Amar, verbo intransitivo* (1927), para discutir o que pode ser entendido como uma escrita cinematográfica no romance, com o intuito de compreender que efeitos estéticos e de sentido resultam dessa elaboração.

Palavras-chave: Cinema. Intermidialidade. Literatura. Modernismo. Mário de Andrade.

Abstract

Mário de Andrade's literary work in Brazil illustrates the close relationship between our literary avant-gardes and cinematographic aesthetics, which modernist writers used to reproduce the simultaneity effect at the representation of modern life. This article presents, therefore, an analysis of *Amar, verbo intransitivo* (1927), to discuss what can be understood as a cinematographic writing in the novel, in order to understand what aesthetic and meaning effects result from this elaboration.

Keywords: Cinema. Intermidiality. Literature. Modernism. Mário de Andrade.

Resumen

Com Brasil, la obra de Mário de Andrade ilustra la estrecha relación entre nuestras vanguardias 2ompreende y la estética cinematográfica, que los escritores modernistas utilizaron para reproducir el efecto de 2ompreender2de com la representación de la vida moderna. Este artículo presenta, por lo tanto, com análisis de *Amar, verbo intransitivo* (1927), para discutir lo que puede entenderse como escritura cinematográfica com la novela, com el objetivo de 2ompreender qué efectos estéticos y de significado resultan de esta elaboración.

Palabras clave: Cine. Intermidialidad. Literatura. Modernismo. Mario de Andrade.

¹ As reflexões tecidas neste artigo fazem parte de uma pesquisa de Doutorado em Teoria Literária em andamento, com bolsa FAPESP, processo n. 2018/23806-4.

² Doutoranda em Letras pelo Departamento de Estudos Linguísticos e Literários (DELL) da UNESP - São José do Rio Preto. SP, Brasil. <marilia.parecis@gmail.com> - Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-9841-058X>

³ Professor assistente doutor na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, campus de São José do Rio Preto (SP), Departamento de Estudos Linguísticos e Literários. <afjr@ibilce.unesp.br> - Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-6360-8502>

Introdução

Desde a invenção do cinematógrafo no final do século XIX – e possivelmente até mesmo antes dela⁴ – o diálogo entre literatura e cinema se revelava profícuo. Com o desenvolvimento da arte cinematográfica, cuja estética estava em perfeita sintonia com o advento da modernidade, entendida aqui, sobretudo, enquanto modernização técnica e industrial, estabeleceu-se, segundo o professor Ismail Xavier (1978), por parte dos outros campos artísticos, em especial o literário, uma espécie de elogio estético ao cinema, dada a sua sintonia com as transformações efervescentes da vida moderna, que poderiam ser sintetizadas pelo dinamismo de sua imagem.

É por isso que, no início do século XX, as vanguardas modernistas literárias aproximaram-se do cinema com um tom efusivo. Como identifica Ismail Xavier, o olhar otimista para o cinema estaria vinculado à sua “modernidade”, em uma lógica de pensamento que compreendia essa modernidade como ruptura e oposição à tradição e ao passado, pois “em nenhum outro lugar estaria melhor concretizado o ideal de um presente sem memória, que olha exclusivamente para o futuro” (XAVIER, 1978, p. 33). Com isso, a vanguarda literária entendia o cinema, de modo entusiasmado, como possibilidade e inovação estética e renovação para o campo literário, além de lançar um olhar apologista para o presente, que desejava abolir a tradição, uma vez que a oposição “tradição x modernidade” era, também, uma oposição entre o que era então considerado positivo e o que era então considerado negativo para o campo artístico.

Essas relações ficam evidentes ao resgataremos a publicação de uma obra como *Cinematographo*, livro de contos de João do Rio, publicado em 1909, como exemplo das transformações significativas nos procedimentos literários decorrentes da influência do cinema, sugerindo uma espécie de contaminação entre os dois campos artísticos. Convém destacar, ainda, *Pathé-Baby*, de Alcântara Machado, publicado em 1926, livro de crônicas e impressões de viagens em que o diálogo com o cinema é visível a partir do próprio

⁴ Italo Calvino, por exemplo, ao discutir sobre a importância da visualidade na criação literária, aponta que aquilo que ele chama de “cinema mental” sempre existiu para o escritor, “mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior” (CALVINO, 1990, p. 99).

título da obra, uma vez que Pathé Baby era o nome dado à máquina filmadora. Além disso, as páginas iniciais do livro aludem à abertura de um filme, com a apresentação de sua ficha técnica e, logo na capa, surge em destaque o nome do autor, como de um produtor, com os dizeres: "ANTÔNIO DE ALCÂNTARA MACHADO Apresenta: PATHÉ BABY". Com relação à forma romanesca, convém lembrar, por exemplo, *Memórias Sentimentais de João Miramar*, publicado em 1924, e *Serafim Ponte Grande*, em 1933, de Oswald de Andrade, como exemplos da incorporação de procedimentos da linguagem cinematográfica pelo texto literário.

A década de 1920 é um momento marcante para a produção literária brasileira porque é quando ocorreu, em 1922, a Semana de Arte Moderna. Mário de Andrade foi um dos responsáveis pela Semana, além de ter sido um estudioso apaixonado pela música, pelas artes plásticas, pelo cinema e pelo folclore brasileiro. Teve uma contribuição muito importante como crítico de arte, defensor da estética modernista, em publicações em revistas como as famosas *Klaxon*, *Estética*, *Terra Roxa* e *Outras Terras*⁵. Além disso, podemos dizer que a produção do escritor sintetiza a estreita relação de nossas vanguardas literárias modernistas com a linguagem cinematográfica. Aliás, Mário, na sua contribuição para a revista *Klaxon*, insistia na valorização do cinema como fundamental para se pensar a renovação da forma literária: “A cinematografia é a criação artística mais representativa de nossa época. É preciso observá-lhe a lição” (ANDRADE, 1922, apud CUNHA, 2011, p. 31).

Amar, verbo intransitivo foi publicado em 1927, um ano antes da publicação de *Macunaíma*, a obra mais famosa de Mário de Andrade. Conforme propõe João Manuel dos Santos Cunha (2011): “No Brasil, é a obra de Mário de Andrade que resume a estreita relação de nossas vanguardas literárias com a estética cinematográfica” (p. 110). Por isso, a crítica tem se debruçado na leitura de *Amar*, Verbo Intransitivo com o intuito de investigar sua ligação com a linguagem e a estética do cinema, seguindo a própria sugestão do autor, que o classificou um “romance cinematográfico” em uma carta enviada ao crítico Sérgio Milliet em 1923⁶. Por isso, não são raros os trabalhos acadêmicos que objetivam propor uma aproximação entre esse romance e o cinema. Contudo, Cunha faz uma ressalva de que, a despeito da insistente caracterização do romance, não se tem investido “em reflexão que busque aprofundar o alcance

⁵ Conforme aponta Alfredo Bosi (2006, p. 370).

⁶ Carta citada em *Lição de amor*, ensaio publicado no Caderno de Crítica da Embrafilme, p. 5 (apud SEORSI, 2005, p. 46).

dessa unânime assertiva, presente em quase setenta anos da crítica literária dedicada ao texto andradino” (CUNHA, 2011, p. 24). É partindo dessa premissa que o professor e pesquisador escreve *A lição aproveitada: modernismo e cinema em Mário de Andrade*, em que se debruça numa extensa e detalhada análise da obra e sua relação com o contexto moderno em que se insere, bem como demonstra os diálogos que a obra estabelece com a linguagem cinematográfica.

Alguns aspectos já observados por Cunha (2011) no romance de Mário de Andrade dizem respeito à analogia entre a construção narrativa e a decupagem fílmica, o que permitiria ler o romance “não um como um texto técnico (um roteiro) que está posto para ser filmado, mas como uma peça de ficção literária que está instalada para ser vista” (CUNHA, 2011, p. 250). Ou seja, o pesquisador procurou demonstrar a correspondência entre a organização textual e os planos e enquadramentos da linguagem cinematográfica. A partir disso, interessa-nos, aqui, demonstrar como os aspectos linguísticos do romance (como, p. ex., o uso dos verbos no presente do indicativo) e de estilo (como, p. ex., a utilização da analogia com a montagem cinematográfica para indicar a progressão espaçotemporal) produzem não só efeitos estéticos, mas também de sentido, afetando a interpretação do texto literário.

Ao recuperar as condições históricas em que se deu a experiência criadora de Mário de Andrade, é importante observar que na década de 1920 o cinema no Brasil dava apenas seus primeiros passos, e mesmo o mercado cinematográfico mundial não havia ainda incorporado o filme sonoro. Com isso, o traço cinematográfico de *Amar*, verbo intransitivo, comentado pelo próprio Mário em carta a Sérgio Milliet, parece mais dizer respeito à preocupação do escritor em refletir sobre o cinema e sua relação com a estética modernista e, também, como arte pertencente ao imaginário moderno do que, propriamente, como uma prática consolidada da arte cinematográfica no Brasil. Ainda assim, Cunha (2011) afirma que se pode dizer que

o olhar de Mário de Andrade sobre o mundo redefiniu-se inclusive pelas imagens em preto e branco que ele viu nas salas de cinema. Mas é um olhar criador, o desse Mário cinéfilo. A sua imensa capacidade de transmitir verbalmente o que vê de forma cinematográfica [...]. Referências a filmes a que assistiu, fixando-se como componentes de sua experiência estética, encontram-se não só em textos teóricos (como em *A escrava que não era Isaura*) ou de ficção em prosa (*Amar*, verbo intransitivo), mas também em sua produção em versos, desde *Paulicéia desvairada* (1922) até *Lira Paulistana* (1944-1945) (CUNHA, 2011, p. 112).

Nesse sentido, interessa-nos aqui refletir sobre quais são efeitos estéticos e de sentido que resultam dessa escrita cinematográfica utilizada no romance. Conforme pretendemos demonstrar ao longo de nossa reflexão, o romance de Mário de Andrade é construindo adotando em grande parte as convenções da linguagem do cinema, como planos, enquadramentos e, sobretudo, o procedimento da montagem, mas sem abrir mão de sua configuração enquanto literatura.

1. A escrita cinematográfica em *Amar, verbo intransitivo*

A romance conta-nos a história da família Costa, cujo patriarca, Sousa Costa, procura para o filho, Carlos, de 16 anos, uma professora de Alemão, Elza, de 35 anos, que é, na verdade, contratada para ensinar ao menino a “arte de amar”, ou seja, iniciar o rapaz na vida sexual, com segurança, dentro do seu próprio lar. Temos, portanto, tipicamente representado um cotidiano da burguesia paulista urbana industrial no Brasil da década de 1920.

Telê Porto Ancona Lopez, em sua famosa apresentação do romance, intitulada “Uma difícil conjugação”, que, em muitas edições, integra a fortuna crítica de *Amar, verbo intransitivo*, associa a composição da narrativa, feita a partir de cenas “soltas”, a um procedimento de composição derivado do expressionismo alemão, mas, sobretudo, ao recurso da montagem, que nos interessa analisar com afincos em nosso estudo.

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”

(LOPEZ, 1992, p. 15), e um modo intruso de narrar, aos moldes machadianos⁷, valendo-se do foco narrativo “autor” onisciente intruso⁸ (FRIEDMAN, 2002), 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 cena⁹ sobre o sumário narrativo¹⁰ 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’” (FRIEDMAN, 2002, p. 173), e configurando um hibridismo do narrador intruso deste romance com a tentativa de narrar como uma câmera.

O romance se inicia do seguinte modo:

A porta do quarto se abriu e eles saíram no corredor. Calçando as luvas Sousa Costa largou por despedida:

—Está muito frio.

Ela muito correta e simples:

—Estes fins de inverno são perigosos em São Paulo.

Lembrando mais uma coisa reteve a mão de adeus que o outro lhe estendia.

—E, senhor... sua esposa? Está avisada?

—Não! A senhorita compreende... ela é mãe. Esta nossa educação brasileira... Além do mais com três meninas em casa!...

— Peço-lhe que avise sua esposa, senhor. Não posso compreender tantos mistérios. Se é para o bem do rapaz (ANDRADE, 2016, p. 7).

⁷ A narração metalinguística do foco “*autor*” onisciente intruso do romance evidencia-se, p. ex., no seguinte trecho, em que podemos observar um diálogo intertextual com *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e seu famoso prólogo ao leitor: “Não vejo razão pra me chamarem vaidoso se imagino que o meu livro tem neste momento cinquenta leitores. Comigo 51. Ninguém duvide: esse um que lê com mais compreensão e entusiasmo um escrito é autor dele. Quem cria, vê sempre uma Lindoia na criatura, embora as índias sejam pançudas e ramelentas. Volto a afirmar que o meu livro tem 50 leitores. Comigo 51. Não é muito não. Cinquenta exemplares distribuí com dedicatórias gentilíssimas. Ora dentre cinquenta presenteados, não tem exagero algum supor que ao menos 5 hão de ler o livro. Cinco leitores. Tenho, salvo omissão, 45 inimigos. Esses lerão meu livro, juro. E a lotação do bonde se completa. Pois toquemos pra avenida Higienópolis!” (ANDRADE, 1976, p. 17).

⁸ “A marca característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão” (FRIEDMAN, 2002, p. 173).

⁹ “Cena é a narrativa dos fatos na sua sequência temporal imediata, podendo incluir diálogos ou não” (CARVALHO, 2012, p. 47).

¹⁰ “Sumário é a concentração em narrativa relativamente curta de fatos que ocorreram em períodos de tempos mais longos” (CARVALHO, 2012, p. 47).

Constatamos, logo no início, a presença de um narrador em terceira pessoa, que inicia a sua narração por “enquadrar” um elemento externo: a porta de um quarto que se abre, e, em seguida, as personagens que saem ao corredor. Conforme observa Cunha, a cena é construída por um plano fixo: “o corredor com a porta fechada (‘porta do quarto se abriu’; então é necessária, antes, a informação visual de que ela estava fechada); a porta sendo aberta e os personagens saindo do quarto; os dois parados frente à porta, onde se dá o diálogo” (CUNHA, 2011, p. 251). Ficamos por saber, com o passar da leitura, quem são esses personagens que se despedem nesse corredor. Esse início lembra-nos indicações de cena de um texto de teatro ou roteiro cinematográfico, isto é, rubricas¹¹, pontuando elementos mínimos que poderiam ser utilizados numa possível encenação.

O primeiro dos personagens apresentados no fragmento é Sousa Costa, pois o narrador o nomeia de antemão. Em seguida, entrega-nos apenas um “ela”, mantendo em suspense quem seria a misteriosa interlocutora. O conteúdo do diálogo sugere que ele, Sousa Costa, procura essa mulher para realizar alguma atividade com seu filho, “o rapaz” – o que, posteriormente saberemos, trata-se das “lições de amor” que a professora alemã, a qual já exerceu esse mesmo trabalho em outras famílias, dará a Carlos.

É em seguida que o narrador nos revela o nome da personagem:

Elza viu ele abrir a porta da pensão. Pâam... Entrou de novo no quatinho ainda agitado pela presença do estranho. Lhe deu um olhar de confiança. Tudo foi sossegando pouco a pouco. Penca de livros sobre a escrivaninha, um piano. O retrato de Wagner. O retrato de Bismarck (ANDRADE, 2016, p. 7).

Nesse trecho, o narrador lança mão de uma onomatopeia para reproduzir o som da porta da pensão batendo. A palavra “Pâam”, isolada entre sinais de pontuação, estabelece um corte entre as ações. Reproduz, portanto, recursos sonoros no texto literário

¹¹ Segundo o roteirista Doc Comparato, rubricas “são os estados de ânimo e as atitudes da personagem, sugeridos antes do diálogo propriamente dito como um modo de orientação para o ator. Nem todos os roteiristas dão indicações ou rubricas, aliás para muitos estudiosos em dramaturgia qualquer indicação (para personagens, imagem, cenografia, ação etc.) pode ser chamada de rubrica” (COMPARATO, 1995, p. 170).

– mas por meio da palavra escrita, que imprime no texto a valorização de seu caráter de cena narrativa. Importante observar como, neste trecho, a descrição predomina sobre a ação dramática – que é aqui quase inexistente. Como observa Cunha, trata-se de um quadro “cotidianamente fotografado” (2011, p. 273).

O “olhar” do narrador, no fragmento, se desloca da porta da pensão para o quarto; no quarto, detém-se nos móveis (escrivania, piano), e, como num close-up, concentra-se nos objetos postos sobre o piano: dois retratos. Com essa estratégia, o narrador pontua elementos mínimos que caracterizam a personagem. Frases nominais, justapostas, que funcionam como enquadramentos, isto é, close-ups que nos revelam traços de sua personalidade justamente a partir de uma aproximação com a narrativa cinematográfica: a “penca de livros sobre a escrivaninha” e o piano sugerem que possa ser uma professora; “o retrato de Wagner” e o “retrato de Bismarck” nos indicam sua nacionalidade alemã. Tal caracterização não é feita, contudo, com base em uma descrição subjetiva da personalidade de Elza, mas, sim, a partir de elementos externos, visuais. Ou seja, o narrador não conta sobre a personalidade de Elza, mas mostra elementos que funcionam como índices de sua personalidade. Isso significa que, em trechos assim, o narrador simula não interferir na caracterização da personagem, apresentando apenas detalhes exteriores, assumindo uma posição “neutra”, e deixando a cargo do leitor a interpretação. Cunha observa que esse procedimento, que ele chama de “planos descritivos” no romance, isto é, os “closes que o escritor submete aos nossos olhos pelo olhar de Elza [...]” (2011, p. 253), lembra os processos técnicos que o cinema silencioso utilizou para contar as suas histórias com economia e rapidez.

Desse modo, o narrador de *Amar*, verbo intransitivo, em muitos trechos do romance, limita-se a reproduzir o diálogo entre as personagens e descrever a cena, sem interpor-se naquilo que é narrado. Neste fragmento, há a predominância da cena sobre o sumário. Conforme a classificação de Norman Friedman (2002), enquanto no sumário narrativo predomina a função de contar (showing), isto é, narrar sumariamente os acontecimentos, resumindo-os, na cena – termo que tem sua origem na literatura dramática – o que prevalece é a função de mostrar (telling), ou seja, os acontecimentos são mostrados ao leitor/espectador sem a intervenção de um narrador, logo, a ênfase recai sobre as descrições e os diálogos. Nesse sentido, contar equivaleria a narrar, ao passo que mostrar equivaleria a

descrever. Assim, é fundamentalmente pela descrição, pelo mostrar, ou seja, pela caracterização do espaço, de objetos simultâneos e justapostos, que os recursos cinematográficos são mimetizados pelo texto literário neste romance.

Nos trechos do romance em que predomina a função de mostrar, identificamos a presença do foco narrativo “câmera”. Dentre os focos narrativos categorizados por Norman Friedman (2002), o foco câmera se caracteriza por um grau máximo de exclusão do narrador, pois o "objetivo é transmitir, sem seleção ou organização aparente, 'um pedaço de vida', da maneira como ele acontece diante do medium de registro' (FRIEDMAN, 2002, p. 179). No entanto, ainda que pensemos nos trechos da narrativa em que predomina um ponto de vista imparcial e não interferente a partir da adoção de uma forma de narrar equivalente à de uma câmera cinematográfica, o olhar através da câmera, embora se pretenda um olhar objetivo, nunca o é absolutamente, porque, como nos lembra Lúcia Chiappini M. Leite (1989), mesmo no cinema há sempre alguém por detrás da câmera que controla o que e como algo deve ser filmado¹².

Vejamos outro fragmento:

Terça-feira o táxi parou no portão da Vila Laura. Elza apeou ajeitando o casaco, toda de pardo, enquanto o motorista botava as duas malas, as caixas e embrulhos no chão.
[...]
Dia primeiro ou dois de setembro, não lembro mais. Porém é fácil de saber por causa da terça-feira (ANDRADE, 2016, p. 7-8).

Após a cena inicial do diálogo de Souza Costa com Elza, há um espaço em branco, indicando um deslocamento espaçotemporal, uma vez que, agora, Elza não se encontra mais em seu quarto de pensão, mas na mansão da família Costa. Essa mudança espaçotemporal não é feita a partir de palavras (embora o narrador nos diga que é terça-feira). É o espaço em branco,

¹² Para exemplificar o que Friedman (2002) chama de foco “câmera”, ele cita o romance *Adeus a Berlim*, de Christopher Isherwood, publicado em 1939, em que o narrador diz: “Sou uma câmera com o obturador aberto, bem passiva, que registra, não pensa” (ISHERWOOD, 1985, p. 9). No entanto, ainda que haja esse artifício de narrar imparcialmente ao longo do romance de Isherwood, como uma câmera cinematográfica, esse foco narrativo se verifica em momentos pontuais da narrativa, pois há um narrador que narra em primeira pessoa. Isso comprova que quando pensamos em foco narrativo, pensamos em uma questão de predominância, e não de exclusividade, pois é possível haver multiplicidade e variação de pontos de vista numa mesma narrativa.

caracterizando um corte no desenvolvimento da ação dramática, que indica que houve ali uma mudança no tempo e no espaço. Esse é justamente o princípio de funcionamento da montagem¹³ no cinema. Além disso, fica claro como o narrador, embora se posicione como um narrador em terceira pessoa, em muitos trechos, não interferente, aparece também, por vezes, simulando uma primeira pessoa e, por isso, afirma “não lembrar” com precisão dos acontecimentos, como se a sua memória para narrar a situação dramática também pudesse estar sujeita a falhas. Assim, ainda que, como foi dito, haja um predomínio da cena, em outros trechos, esse narrador também se valerá do sumário narrativo, revelando o seu recurso ao foco “autor” onisciente intruso.

Outro traço cinematográfico presente no romance diz respeito aos verbos no presente, que sugerem uma presentificação¹⁴ da ação. Em muitos trechos, o narrador opta por narrar valendo-se do presente do indicativo, como em: “O quartinho é escuro. Maria embala no bercinho pobre o filho recém-nascido (ANDRADE, 2016, p. 26, grifos nossos). De início, é necessário lembrar que o que alça o cinema como síntese da simultaneidade vincula-se ao que diz o crítico e teórico do cinema Marcel Martin (2003) a respeito de a imagem fílmica estar sempre no presente. Segundo o autor, por reproduzirem uma realidade exterior ao espectador, as imagens do cinema se inscrevem no presente de nossa percepção e de nossa consciência, de modo que a defasagem temporal, quando há, faz-se apenas por meio da intervenção do julgamento do espectador, que é o único capaz de situar os acontecimentos como passados ou presentes em relação a si mesmo. No entanto, não se pode reproduzir, literariamente, aquilo que é típico do cinema; mas se pode, isso sim, transpor seus efeitos: simular. Os verbos no presente empregados no romance, no qual, em muitos trechos, a ação dramática coincide com o tempo da narração, é uma das estratégias adotadas com o intuito de reproduzir a simultaneidade e a imediatez proporcionadas pela imagem visual cinematográfica.

¹³ Segundo Martin: “A montagem constitui, efetivamente, o fundamento mais específico da linguagem fílmica, e uma definição de cinema não poderia passar sem a palavra ‘montagem’. Digamos desde já que *a montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e duração*.” (MARTIN, 2003, p. 132). Contudo, o autor ressalva: “podemos afirmar que *a montagem é a condição necessária e suficiente da instauração estética do cinema. Deve-se observar, porém, que ela preexistiu ao cinema*” (MARTIN, 2003, p. 160).

¹⁴ O termo “presentificação” é utilizado por Schøllhammer (2009). Para ele, a *presentificação*, nos textos modernistas, ainda assumia a qualidade de novidade e inovação, o que se distinguirá do conceito de *presentificação* quando aplicado aos textos contemporâneos (após 1970).

Também podemos constatar, em alguns trechos, uma mudança nos tempos verbais, que se alternam entre o pretérito imperfeito e o presente, como em “Fräulein fazia Maria Luísa estudar no piano pequenos Lieder populares dum livro em quarto com figuras coloridas...” (ANDRADE, 2016, p. 27), e “Esconde as lágrimas, Fräulein. É verdade que são duas apenas. Os olhos vibram de veneração. É verdade que são duas apenas” (ANDRADE, 2016, p. 29). Essas mudanças marcam a oscilação da narração entre o sumário narrativo e a cena. Quando os verbos estão no passado, o narrador está sumarizando os acontecimentos; por sua vez, quando os verbos estão no presente, ainda que o narrador se porte de modo intruso, como quando usa a forma imperativa para se dirigir a Elsa – “esconde as lágrimas, Fräulein” (ANDRADE, 2016, p. 29 – grifo nosso) –, ela cria a sensação de que aquilo que acontece é mostrado no momento exato em que parece acontecer, portanto, ele presentifica a ação utilizando os verbos no tempo presente.

No trecho a seguir, podemos notar como o romance também adota, em sua composição, um procedimento análogo ao da montagem cinematográfica:

Fräulein para e volta pra costura. Carlos solitariamente macambúzio, sem pensar em nada, se afasta. Jardim. Passeia as mãos amputadas pelas folhagens e flores. Agora não estraga mais nada. Considera o céu liso. Não está cansado. Incapaz de fazer coisa alguma. Maria Luísa passa, ele estira a perna. Movimento reflexo e pura memória muscular. Maria Luísa se viu obrigada a pular.

— Conto pra mamãe, bruto!... Vá bulir com Fräulein! (ANDRADE, 2016, p. 35).

Aqui, temos a imagem de Fräulein costurando, seguida da de Carlos, “macambúzio”. Em seguida, temos a frase nominal “jardim”. Essa marcação sugere que houve um deslocamento espacial (por sua vez, também temporal), e que, agora, Carlos não está mais no mesmo cômodo que Fräulein, e sim passeia no jardim, reparando nos elementos da paisagem. Isso sugere que o narrador não narra o deslocamento espacial da personagem Carlos, mas insere um dado que, por meio de um mecanismo de associação análogo ao da montagem nas narrativas cinematográficas, indica ao leitor que o espaço da ação dramática se modificou. Tal procedimento também opera nas frases seguintes, quando o narrador diz: “Maria Luísa passa, ele estira a perna”. As ações são justapostas, e, para mostrar a cena, o narrador posiciona-se como não interferente. No entanto, ele rompe com esse procedimento ao dizer “Movimento reflexo e

pura memória muscular”, pois, nesse caso, o narrador acessa a memória de Carlos, interpõe-se à personagem e diz por ela o que ela poderia dizer ou pensar, narrando via intrusão. Ou seja, as ações de Carlos, agora, são mecânicas, “pura memória muscular”, pois a personagem encontra-se imersa na tristeza de sua desilusão amorosa.

2. A montagem como crítica social

Outro recurso que merece destaque no romance é o uso da montagem não apenas para indicar, como demonstramos anteriormente, uma mudança espaçotemporal no romance, mas também para suscitar um efeito de sentido, isto é, a crítica social formulada pela obra. Vejamos o seguinte trecho:

Duas horas da manhã. Vejo esta cena.

No leito grande, entre linhos bordados dormem marido e mulher. As brisas nobres de Higienópolis entram pelas venezianas, servilmente apacando os calores do verão. Dona Laura, livre o colo das colhas, ressona boca aberta, apoiando a cabeça no braço erguido. Braço largo, achatado, nu. A trança negra flui pelas barrancas moles do travesseiro, cascadeia no álveo dos lençóis. Concovamente recurvada, a esposa toda se apoia no esposo dos pés ao braço erguido. Sousa Costa completamente oculto pelas cobertas, enrodilhadas, se aninha na concavidade feita pelo corpo da mulher, e ronca (ANDRADE, 2016, p. 48).

Neste fragmento, embora o narrador narre de modo intruso, colocando-se como um narrador em primeira pessoa, como em “vejo esta cena”, notamos como ele pontua elementos mínimos que servem como indicações cênicas, como, p. ex., ao iniciar o trecho registrando “duas horas da manhã”, além de fazer uso de uma escrita presentificada, que descreve a cena com o distanciamento de uma câmera cinematográfica.

Aqui, o narrador descreve o espaço em que dorme o casal Costa como se fizesse uso de um travelling¹⁵ cinematográfico: sua câmera se concentra no leito em que dorme aquele casal, mostrando-nos, primeiramente, a figura de Dona Laura dormindo, percorrendo seu o colo, a sua boca aberta e o braço em que ela se apoia, dando um close-up nesse mesmo braço: “braço largo, achatado, nu”. Em seguida, passa a mostrar Sousa Costa, “completamente oculto pelas cobertas”, “aninhado” no corpo da esposa e roncando.

Com isso, a simulação cinematográfica, aqui, não produz apenas efeitos estilísticos, mas também de sentido. Ao eleger um narrador não interferente, que descreve a cena de um casal dormindo com a imparcialidade de uma câmera, a narrativa é conduzida de modo a causar, no leitor, a impressão de que teríamos, ali, uma atmosfera romântica – a brisa do vento a entrar pela veneziana; as tranças em forma de cascata de Dona Laura repousadas no travesseiro. No entanto, toda essa atmosfera sugestivamente romântica é suspensão no final do trecho, quando o narrador se concentra na figura do marido, Souza Costa, e diz que ele “ronca”. Desse modo, suscitando o humor pela quebra de expectativa, o procedimento empregado instaura uma espécie de sátira nesse cotidiano pequeno-burguês e na própria ideia de amor romântico entre o casal burguês.

A respeito da crítica ao cotidiano burguês estabelecida pela obra – que, conforme constatamos, necessita do efeito cinematográfico para concretizar-se –, segundo Cunha, não é gratuito que, na adaptação da obra para o cinema, o filme *Lição de amor*, de 1975, dirigido por Eduardo Escorel, o diálogo entre o casal Costa sobre a compra ou não de um touro tenha sido justamente escolhido para a adaptação porque sintetiza os fundamentos da relação estabelecida entre o casal. Para Cunha, a cena conjugal é “emblemática dos valores de uma classe que, imobilizada, vive em função de preservar o que já está estabelecido” (CUNHA, 2011, p. 281).

¹⁵ Num travelling cinematográfico, “a câmera desliza ao longo das coisas e dos homens, ou segue os personagens. Aproxima-se ou afasta-se, e isto é: avanço e recuo respectivamente.” (LOGGER, 1959, p. 79).

Ainda com relação aos procedimentos cinematográficos adotados pelo romance para estabelecer o que pode ser compreendido como uma crítica social, outro momento importante é a cena em que o narrador descreve o beijo de Carlos e Fräulein:

Quando sentiu sobre os cabelos uma respiração quente de noroeste, principiou a imaginar e criticar. Criticar é comparar. Que gosto que teriam esses beijos de cinema? Ergueu a cara. E, pois que era de novo o mais forte, beijou Fräulein na boca. Das lombadas de couro, os grandes amorosos espiavam, Dante, Camões, Dirceu. Não digo que, por momento filmico do caso, estes sejam livros exemplares, porém asseguro que eram exemplares virgens. Nem cortados alguns. Não adiantavam nada, pois (ANDRADE, 2016, p. 56).

Quando Carlos beija Fräulein, nota-se que o que é mobilizado como elemento de comparação é, justamente, o universo do cinema, em “que gosto que teriam esses beijos de cinema?”, como um dado cultural que indica que foi a partir dele que Carlos adquiriu suas noções de envolvimento erótico-afetivo. Esse dado cultural do universo do cinema também é mobilizado posteriormente, quando a irmã de Carlos constata o sofrimento amoroso do irmão, relacionando-o a um filme por ela conhecido: “Laurita pensava que havia uma história triste. Fräulein com Carlos. Tal qual na fita de Glória Swanson”¹⁶ (ANDRADE, 2016, p. 112).

No trecho acima citado, o narrador do romance (que se posiciona em primeira pessoa: “não digo”), por meio do paralelismo entre as duas imagens justapostas (a do beijo e a da lombada dos livros), traça uma espécie de alegoria entre as lombadas de livros na estante da família e o beijo de Carlos e Fräulein. Os livros da família Sousa Costa, dos grandes poetas românticos, “nem cortados alguns”, estão naquele ambiente apenas como objetos decorativos, como uma espécie de encenação de uma erudição que a família não possui. Do mesmo modo, o beijo das personagens também se configura como uma encenação, “dos beijos de cinema”. Conforme observa Telê Ancona Lopez sobre esse mesmo trecho, assim como os livros, os beijos de Carlos e Fräulein “também haviam sido comprados pelo novo-rico Sousa Costa” (LOPEZ, 1992, p. 16).

¹⁶ Glória Swanson foi uma importante atriz do cinema mudo americano na década de 1920.

Com isso, é importante destacar que o efeito de sentido proporcionado pela justaposição de imagens no trecho decorre, também, de um procedimento análogo ao da montagem do cinema. Há, inclusive, a sugestão de uma mudança de enquadramento do narrador-câmera, deslocando-se do beijo das duas personagens às lombadas dos livros na estante. Nesse aspecto, o romance se vale de um procedimento semelhante à montagem intelectual¹⁷, nos termos do que propunha Eisenstein (2002):

A montagem intelectual é a montagem não de sons atonais geralmente fisiológicos, mas de sons e atonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectualmente associativas. [...] Apesar de, julgados como “fenômenos” (aparências), eles parecerem de fato diferentes, do ponto de vista da “essência” (processo), porém, eles sem dúvida são idênticos (EISENSTEIN, 2002, p. 86-87).

A montagem intelectual funciona como uma espécie de contraponto, em que o sentido se produz a partir da junção de dois fragmentos fílmicos. Assim, de modo análogo, no romance, não é simplesmente no plano da diegese que se produz a crítica sobre a encenação do amor comprado pela família Souza Costa, afinal, nada é dito pelo narrador para sugerir tal elaboração. Ainda que o narrador afirme, a respeito dos livros não cortados nas estantes, que “não adiantavam nada, pois”, isso só se estende também ao beijo quando o leitor faz a associação mental de aproximar as duas imagens (o beijo e a lombada dos livros). É justamente essa aproximação, no plano formal, que permite ao leitor deduzir a crítica social, operando pelo mesmo procedimento de contraposição de planos aos moldes eisensteinianos.

Vejamos, a seguir, este outro fragmento:

Vinte e duas horas.
Carlos volta da rua Ipiranga.

— Mamãe! Olhe Carlos!...

¹⁷ “[...] a montagem desempenha um papel intelectual propriamente dito, criando ou evidenciando relações entre acontecimentos, objetivos ou personagens” (MARTIN, 2003, p. 152).

O curso da avenida Paulista se esparramava no auge. As quatro filas de automóveis se entrecruzavam de manso, espirravam na tardinha as serpentinas. Luís já abandonara outra vez o lugar junto do motorista.

— Mais uma, Luís!

Passava a serpentina para a irmã.

— Por que você saiu de junto do chofer? Você tem alguma coisa?

— ...tenho nada, mamãe! Você sempre pensa que estou doente!...

Estava bem. Benzíssimo. Fräulein entre os dois irmãos, na capota descida do marmon, recebeu nos olhos a cara cheia de confissões medrosas de Luís. Abaixou recatada o olhar (ANDRADE, 2016, p. 123).

A partir do espaço em branco, que evidencia um corte na ação dramática, o narrador novamente faz uso de um procedimento análogo ao da montagem. No primeiro trecho, quando temos a fala: “— Mamãe! Olhe Carlos...”, há a sugestão de que, na família Sousa Costa, apesar da partida de Elza, tudo permanece como antes. Em seguida, com uma construção em paralelo, “— Mais uma, Luís!”, o narrador nos indica que Fräulein continua a exercer o mesmo trabalho, só que, agora, Carlos é substituído por Luís. Assim, continua a dar lições de amor, e de um amor que, como sugere o título, é intransitivo, isto é, não se personaliza em direção ao objeto a quem se dirige a ação de amar.

Neste romance, o narrador simula ser cinematográfico – já que não é possível realizar, por meio do texto literário, aquilo que o cinema realiza com imagens visuais, mas apenas transpor os seus efeitos –, no entanto, ele frequentemente interrompe o uso desse recurso porque se coloca como um narrador em primeira pessoa, o que ocorre nos trechos em que predomina a função metalinguística. Hibridizam-se, deste modo, as cenas narrativas mostradas com a narração efetuada via foco “autor” onisciente intruso, e é justamente essa hibridização que o enriquece.

O efeito de cinema neste romance de Mário de Andrade reside, também, em fazer-nos perceber a importância do intervalo, que imprime ao texto literário um “ritmo cinematográfico”, estabelecendo uma dinâmica na construção narrativa que se assemelha à montagem do cinema, a qual, por sua vez, a partir de planos fixos justapostos, cria o efeito de cinema suscitado pelo texto. Desse modo, a montagem cria a sensação de movimento a partir da união de cortes estáticos, ou seja, essa sensação é produzida no intervalo.

Aquilo que é valioso, portanto, não é tanto a união dos cortes, mas o que ocorre no intervalo dessa união. No romance de Mário de Andrade, 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. É como se este romance moderno reconhecesse que não há mais espaço para um narrador que entregue uma verdade absoluta dos fatos narrados. É o leitor que é convocado a preencher os espaços em branco, como cortes, entre as ações, e a interpretá-los.

A interrupção do fluxo narrativo em *Amar*, verbo intransitivo exige que o leitor participe da montagem das imagens, isto é, interprete os fragmentos apresentados pelo narrador. Isso certamente demanda um leitor ativo deste tipo de narrativa literária. Ou seja, ao produzir, via texto literário, um efeito próximo ao do cinema, o objetivo do texto parece ser o de solicitar do leitor, já previamente alfabetizado pelas imagens do cinema, que apreenda o sentido do romance (ou lhe atribua sentido) por meio da operação mental de montar imagens e fragmentos. Cunha (2011) chamará esse leitor do romance de Mário de Andrade de um “leitor-montador”.

Roland Barthes (2012), em seu importante ensaio “A morte do autor”, contesta certa parcela da crítica literária que tendia a ver na figura do autor a explicação para a obra literária, culminando numa espécie de “Império do autor”, uma vez que as aproximações feitas entre a biografia do autor e a obra não eram necessariamente verdadeiras. Assim, a escrita não se restringiria a um único sentido, aquele originalmente pensado pelo autor do texto, mas se abriria para um espaço em que o próprio leitor torna-se integrante do texto literário: “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 2012, p. 64). O texto barthesiano demarca, pois, a morte do autor enquanto detentor do sentido do texto, e o advento do leitor, que passa a ocupar um papel de centralidade na interpretação da obra literária. A partir da modernidade, os textos parecem solicitar cada vez mais esse leitor participativo.

Esse leitor deve estar atento, inclusive, às nuances do texto, que nem sempre estabelecerá sua crítica de modo explícito, como ocorre no romance sob análise, em que predomina, conforme propõe Jean Epstein (1983) a respeito das confluências entre literatura e cinema, a estética da sugestão: nas imagens “filmadas” por esse narrador-câmera de Mário de Andrade, o leitor perceberá, a partir do que elas sugerem, a crítica social ali estabelecida. Não é, portanto, o narrador quem formulará uma crítica explícita à família burguesa da sociedade paulistana representada no romance, imobilizada em seu projeto de vida, culturalmente limitada, e para a qual o amor pode

ser objeto de negócio: é o leitor-montador quem poderá estabelecer essa interpretação ao ler as imagens transmitidas pelo narrador-câmera do romance.

Considerações finais

A escrita cinematográfica empregada em *Amar*, verbo intransitivo não cumpre, conforme destacamos, apenas efeitos estéticos que registram formalmente um diálogo com o cinema como forma de renovação da narrativa literária. Cumpre também uma função semântica ao valer-se de recursos análogos aos procedimentos cinematográficos – em especial, o da montagem –, para expressar, por meio dela, a sua crítica social. Crítica, esta, que, conforme demonstramos, não se cumpre apenas no plano fabular do romance, já que não é somente o acontecimento no plano da diegese que é capaz de mobilizar reflexões. Na verdade, é a construção da trama romanesca que, operando pelo procedimento de contraposição de planos aos moldes eisensteinianos, se encarrega de mostrar situações contrastantes e, a partir desse contraste, produzir a crítica social. Com isso, esperamos ter demonstrado como a escrita cinematográfica deste romance integra um projeto literário conscientemente construído para produzir os seus efeitos de sentido estéticos e críticos.

REFERÊNCIAS

- Andrade, M. (2016). *Amar: verbo intransitivo*. 1 ed. São Paulo: Via Leitura.
- Andrade, O. (1991). *Serafim Ponte Grande*. 2 ed. São Paulo: Globo.
- _____. (1990). *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo.
- Barthes, R. (2012). *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes.
- Bosi, A. (2006). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.
- Calvino, I. (1990). *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras.
- Carvalho, A. L. C. (2012). *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Editora Unesp.

- Comparato, D. (1995). *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Artemídia Rocco.
- Cunha, J. M. S. (2011). *A lição aproveitada: modernismo e cinema em Mário de Andrade*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Eisenstein, S. (2002). *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar.
- Epstein, J. (1983). O cinema e as letras modernas. In: *Xavier, I* (org.). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Graal.
- Friedman, N. (2002). *O ponto de vista na ficção*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, n.53, p.166-182, março-maio.
- Genette, G. (s/d). *O discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega.
- Isherwood, C. (1985). *Adeus a Berlim*. Trad. Geraldo Galvão Ferraz. São Paulo: Brasiliense.
- Leite, L. C. M. (1989). *O foco narrativo*. São Paulo: Ática.
- Logger, G. (1957). *Elementos de cinestética*. Rio de Janeiro: Editora Agir.
- Lopez, T. L. A. (1992). Uma difícil conjugação. In: *Andrade, M. Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Villa Rica.
- Machado, A. A. (1982). *Pathé-Baby*. Ed. fac-similar. São Paulo: Imesp Daesp.
- Martin, M. (2003). *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense.
- Rio, J. (1909). *Cinematographo: crônicas cariocas*. Porto: Chardron de Lello & Irmão.
- Schøllhammer, K. E. (2009). *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Seorsi, R. A. (2005). *Cinema na literatura*. Pró-Posições. v. 16, n. 2 (47), maio/ago.
- Xavier, I. (1978). *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo. (Debates; 142).