



LITERATURA COMPARADA: UMA LEITURA INTERSEMIÓTICA ENTRE *AMAR, VERBO INTRANSITIVO*, DE MÁRIO DE ANDRADE E O FILME *LIÇÃO DE AMOR*, DE EDUARDO ESCOREL

Neides Marsane John Bolzan¹

RESUMO: Conceituar Literatura Comparada não é uma tarefa fácil, no entanto compreender o que ela abrange é fundamental para reconhecer o campo que a compõe. O presente estudo visa tecer uma reflexão a respeito dos conceitos de Literatura Comparada, do objetivo e da finalidade dela. Para desenvolver esse raciocínio neste trabalho recorreu-se aos embasamentos teóricos de Carvalhal, Pageaux, Coutinho e Jauss. A partir das reflexões sobre esse tema também se fez uma análise entre duas obras brasileiras: *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade e o filme *Lição de Amor*, de Eduardo Escorel, evidenciando a maneira singular com que foi feita a transposição intersemiótica, exemplificando, assim, a abordagem intertextual, um dos vieses do campo da Literatura Comparada.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Comparada. Intertextualidade. Intersemiótica.

ABSTRACT: To appraise Compared Literature is not an easy task, but to understand what it includes is essential to recognize the area that it includes. The present paper has as a goal to considerate the idea of Compared Literature and its purposes. To develop this reasoning in this research, the theories of Carvalhal, Pageaux, Coutinho and Jauss were regarded. Taking these considerations into account an analysis between the Brazilian book *Amar, verbo intransitivo*, by Mário de Andrade and the film *Lição de Amor*, by Eduardo Escorel, highlighted the unique way in which the intersemiotic transposition was used, exemplifying, this way, the intertextual approach, one of the areas within the Compared Literature field.

KEY-WORDS: Compared Literature. Intertextuality. Intersemiotic.

INTRODUÇÃO

Os estudos literários na atualidade recebem constantemente novos olhares. Em vista disso, neste artigo se fará uma explanação da evolução que sofreu a Literatura Comparada, desde o seu surgimento até os dias atuais; além de se buscar uma definição para ela, evidenciando assim, também o seu objetivo; e, para tanto, buscou-se respaldo teórico em Carvalhal, Pageaux, Coutinho e Jauss. Ainda, fez-se uma busca a respeito das vias que percorre um comparatista, a fim de conhecer a maneira pela qual pode ser pensada uma interpretação a partir de duas criações

¹ Letras - Literatura Comparada. E-mail: neidesmjbolzan@bol.com.br



que se comungam pelos laços da intertextualidade: o idílio *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, de 1927, e o filme de Eduardo Escorel: *Lição de Amor*, de 1975.

CONCEITO DE LITERATURA COMPARADA

A Literatura Comparada é o ramo dos estudos literários responsável por estabelecer relações de interpretação entre expressões artísticas de diferentes nações, bem como entre a linguagem empregada na expressão da obra, e/ou a tradução dela para outra esfera artística, podendo se manifestar por meio da música, do teatro, do cinema, da poesia, da prosa, da maneira como os temas são abordados e influenciados pelo olhar de quem traduz ou de quem lê. Em vista disso, a Literatura Comparada pode ser abordada pensando-se ou não em tradução, embora a tradução possa ser considerada um elo entre as literaturas existentes no mundo.

A expressão Literatura Comparada também pode ser entendida sob outras formas. No olhar de Tânia Carvalhal, “designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas” (CARVALHAL, 2006, p.6), ou, sob o ponto de vista de Patrícia Peterle, “a Literatura Comparada proporciona o estudo do diálogo entre as literaturas e entre outras expressões humanas” (PETERLE, 2011); ou ainda, segundo Pageaux, Literatura Comparada

é a arte metódica, por meio da busca de laços de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura de outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou ainda, os fatos e textos literários, entre eles, distantes ou próximos no tempo ou no espaço, a condição que pertençam a diversas línguas ou diversas culturas, ainda que façam parte da mesma tradição, com o objetivo de melhor conhecê-los, compreendê-los ou degustá-los.(PAGEAUX apud MARINHO, 2011)

Porque esses conceitos convergem para a necessidade de haver diálogo entre manifestações culturais é que se percebe que a Literatura Comparada, sendo arte de execução de um método de análise, permite encontrar algo comum em locais totalmente diversos, e construir significados a partir da observação de outras esferas de expressão humana. Dessa forma, os recortes culturais que se apresentam nos traços únicos ou universais das marcas humanas sobre as pessoas, sobre as edificações ou sobre a natureza, no sentido de ação, reação ou ausência de ação são também percebidos sob diferentes aspectos.



Embora seja atualmente assim compreendida, a Literatura Comprada não foi sempre vista dessa forma abrangente. Ela originou-se na França “para impor uma cultura dominante” (PETERLE 2011), mas também, sob a interpretação de Tânia Franco Carvalhal, possuía o objetivo de estabelecer apenas comparação entre manifestações semelhantes. Desta maneira ela expõe seu pensamento:

[o] surgimento da literatura comparada está vinculado à corrente de pensamento cosmopolita que caracterizou o século XIX, época em que comparar estruturas ou fenômenos análogos, com a finalidade de extrair leis gerais, foi dominante nas ciências naturais. Entretanto, o adjetivo "comparado", derivado do latim *comparativus*, já era empregado na Idade Média. (CARVALHAL, 2006, p. 9).

Por ter tanto tempo já sido empregado, o termo **comparado** (grifo meu) tece uma evolução, uma história para a Literatura Comparada, dentro da qual ela possui uma função, sobre a qual Coutinho e Carvalhal fazem as seguintes considerações:

Investigar como as nações aprenderam umas com as outras, como elas se elogiam e criticam, se aceitam e rejeitam, se imitam ou distorcem, se entendem ou interpretam mal, como elas abrem os corações ou se fecham umas às outras, mostrar que as individualidades, como períodos inteiros não são mais do que elos de uma cadeia longa e multifilamentada que liga passado e presente, nação a nação, homem a homem – estas, em termos gerais, são as tarefas da história da Literatura Comparada. (COUTINHO e CARVALHAL, 1994 apud PETERLE, 2011).

Devido à evolução desse campo do saber, surge o comparatista, o qual possui a tarefa de construir significado para a realidade por meio de comparações vistas sob o olhar de alguém que interpreta o modo pelo qual o Outro fala, pensa, vê, vive e se relaciona; de como fala e vive e se vê diante de outras culturas. O comparatista “pode optar pela via da tradução literária, pela via da estética da recepção, pela via da intertextualidade, pela via dos polissistemas literários, e outras mais” (ALLEGRO, 2004).

AS VIAS DO COMPARATISTA

A primeira delas, a tradução literária, é uma mediadora entre as relações interculturais ou entre literaturas diferentes; ultrapassa o ato de comparar traduções, e adentra no estudo de



influências e/ou do impacto que ela pode causar devido à maneira pela qual a tradução foi abordada ou pelas diferenças entre culturas que ela pode revelar. Segundo Allegro (2204), as traduções constituem-se no modo de mais fácil acesso a obras artísticas da humanidade, embora muitas vezes a tradução esteja influenciada pela personalidade do tradutor, por elementos sociológicos, comerciais, o que justifica a escolha do texto, cuja demanda é o público que solicita.

“Assim, literatura comparada e tradução caminham lado a lado. Comparando obras, cotejando textos de diferentes origens e épocas e aprendendo (e apreendendo) cultura, o comparatista está constantemente emergindo em alteridade cultural” (ALLEGRO, 2004). Há, no entanto, três formas de se efetuar a tradução. A primeira “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; [...] dos signos verbais por meio de alguma outra língua; [...] dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 1969, p. 64-65), a chamada intersemiótica. Em qualquer uma delas é preciso que se estabeleça uma relação entre significante e o intérprete imediato para ele: o significado; ao que Saussure e Pierce, apud Jakobson (1969, p. 100), denominaram de ‘qualidades materiais’ de uma perfeita tradução. Essas qualidades seriam semelhança entre significante e significado; e aproximação entre a representação e o fato representado (a semiótica ou a sintomatologia), cuja conexão constitui uma regra convencional para se efetuar uma tradução, uma vez que, “e ‘é só e exclusivamente por causa dessa regra’ que o signo será efetivamente interpretado”(JAKOBSON, 1969, p. 101).

Pierce, apud Jakobson, classificou a semiótica em três classes fundamentais de signos: os ícones, os índices e os símbolos; ao que ele reconheceu que “[n]ão é a presença ou a ausência absolutas de similitude ou de contiguidade entre o significante e o significado” que faz com que um seja melhor que o outro, mas sim a relação de sentido que se estabelece entre os dois. Para Pierce, apud Espíndola (2008), os ícones são signos que carregam algum tipo de semelhança com os objetos que os representam e cuja semelhança é assistida por regras convencionais, que fazem alusão a algo parecido; os índices são signos que incorporam alguma extensão física de seu objeto por ‘ser realmente afetado por esse objeto’, indicando um indício de algo; “já o símbolo é um signo que representa seu objeto a partir de uma convenção [...], de uma regra”, tendo uma relação de arbitrariedade, como a palavra (ESPÍNDOLA, 2008). Pierce afirma que “[o]s signos inteiramente arbitrários realizam melhor que os outros o ideal do procedimento semiológico” (JAKOBSON, 1969, p. 104).



A segunda, a estética da recepção tem a ver com a forma com que o texto é recebido pelo intérprete. Assim, o texto pode não ser aceito, porque há críticos que rejeitam obras por serem analíticas ou porque simplesmente preferem os próprios textos, o que é classificado como “fobia”; ou do texto é feita uma fetichização, ou seja, ocorre um culto exagerado, cuja valorização leva à interpretação do texto em seu sentido original, o que é denominado de “mania”; ou ainda, uma terceira forma de recepção, a qual considera o leitor um intérprete que percebe que nunca compreende o suficiente, sendo esse comportamento classificado como “filia”, segundo a interpretação de Pageaux (2011, p. 114).

Essas hierarquias, essas diferenças de perceber o Outro revelam uma ideologia, seguem uma “lógica de um imaginário” (PAGEAUX, 2011, p. 113), sustenta ainda Pageaux, já que o texto literário apresenta uma estrutura “até certo ponto programada” (2011, p. 113). Ampliando mais essa reflexão, cabe citar o que Hans Robert Jauss afirma em seu projeto estético-recepcional em cuja abordagem é tecida a história da Literatura:

A teoria estético-recepcional não permite somente apreender sentido e forma da obra literária no desdobramento histórico de sua compreensão. Ela demanda também que se insira a obra isolada em sua ‘série literária’, a fim de que se conheça sua posição e significado histórico no contexto da experiência da literatura. No passo que conduz de uma história da recepção das obras à história da literatura, como acontecimento, esta última revela-se um processo no qual a recepção passiva de leitor e crítico transforma-se na recepção ativa e na nova produção do autor – ou, visto de outra perspectiva, um processo no qual a nova obra pode resolver problemas formais e morais legados pela anterior, podendo ainda, propor novos problemas. (JAUSS, 1994, p. 41).

A terceira, a intertextualidade, está estreitamente ligada aos estudos culturais, principalmente no final do século XX e início do XXI, em que “as populações marginalizadas e silenciadas começam a contar sua história às culturas hegemônicas que as haviam dominado” (PETERLE, 2011). A intertextualidade não vem a ser um mero confronto de disciplinas, explicando os diferentes olhares sobre o mesmo tema. A ela cabe “criar novos objetos de conhecimento”, segundo a compreensão de Barthes, retomada por Marques (MARQUES, 1999, p. 63), sendo que um desses objetos é o texto, que é tomado como “metáfora da cultura”. Essa condição de alteridade exige que o comparatista faça a análise, desinstalado de seu território,



disponha-se a atravessar fronteiras, de tal forma que proporcione a ele habilitar-se ao diálogo com outros sujeitos e seus referenciais teóricos, explica ainda Marques.

A última, os polissistemas literários, os quais englobam todas as obras: a literatura de massa e a erudita, vêm a ser um sistema plural, no qual há forças centrífugas e extrínsecas, as quais fazem determinadas literaturas estarem ao centro ou à margem do sistema dominante, cujas forças conferem com a norma cultural do momento em questão. Em vista de ser essa a forma de estruturação dos polissistemas, fazer parte do cânone não significa qualidade de obra, mas adequação a normas, ao repertório, que é o conjunto de leis que governa a produção de textos, inserido num contexto de luta local e temporal. Sendo, então, o texto “o resultado de um conjunto de escolhas possíveis para dizer o Outro” (PAGEAUX, 2011, p. 113), em cuja construção está a revelação do funcionamento de uma ideologia, que segue e define a lógica do imaginário. Pageaux ressalta que “as escolhas dependem amplamente do contexto histórico, social, cultural e político [...] é a partir desses dados que o texto é escrito, e não por causa deles” (PAGEAUX, 2011, p. 113).

A tradução literária, como se vê, pode direcionar a uma tradução por diferentes vieses. No entanto, a tradução que ora se enfatiza é a intersemiótica, uma vez que se analisa no presente momento, uma obra literária adaptada para um filme, cujo título é *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade para *Lição de Amor*, de Eduardo Escorel, analisando-se como e por que o diretor se valeu do uso de ícones, índices e símbolos empregados no filme para motivar a mente interpretadora a uma possível conexão ou correlação entre ambas as obras em que se passou dos signos verbais a uma linguagem audiovisual de cinema.

O foco de estudo visa demonstrar também que a relação entre as obras não se dá apenas pelo direcionamento à fidelidade ao texto fonte, como uma repetição de uma obra anterior, mas que ocorre porque no filme é feita uma referência ao texto fonte, o que vem a ser outra construção interpretativa, uma vez que “o texto literário é um signo com múltiplas interpretações possíveis [...] e pode motivar inúmeros interpretantes” (ESPÍNDOLA, 2008). Em vista disso, a atualização do signo literário num filme pode ser visto como a materialização da leitura em cena, o que proporciona a percepção da potência sónica como ato interpretativo, que pode acrescentar elementos ao texto de referência, que não exige que o leitor conheça o original, tornando-se uma obra de arte independente, segundo Espíndola (2008).



UMA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA ENTRE *AMAR, VERBO INTRANSITIVO* E *LIÇÃO DE AMOR*

Observando-se alguns aspectos na tradução intersemiótica do idílio *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade para o filme *Lição de Amor*, de Eduardo Escorel, vê-se que o filme apresenta-se bastante fiel à obra que lhe serviu de inspiração, uma vez que o início de ambos se dá pela cena: o senhor Souza Costa conversando com Elza (Fräulein) sobre o motivo que a leva à casa da família: iniciar sexualmente o adolescente Carlos, de dezesseis anos, mas sob a aparência de professora de alemão e piano. Há também uma aproximação bastante fiel às características físicas e psicológicas dos personagens, se formos comparar o que o filme mostra, com os dados que o romance fornece ao leitor, como se percebe nestas descrições: Elza “muito correta e simples: [...] Não me agradaria ser tomada por aventureira, sou séria. E tenho 35 anos, senhor. [...] Tenho a profissão que uma fraqueza me permitiu exercer, nada mais, nada menos. É uma profissão” (ANDRADE, 2008, p. 19). No filme, o personagem Elza é uma pessoa, com aspectos que a relacionam à origem germânica, com uma delicadeza, com uma polidez e com muita elegância, como convém à cena, uma vez que ela é o estereótipo de uma alemã que aparentemente é bem informada, culta e senhora de seus sentimentos, no entanto, o seu percurso não lhe garante tanta segurança assim, porque a vida não está traçada, ela é traçada no momento de vivê-la.

Outro aspecto que se observa e se assemelham é com relação à imaturidade de Carlos, a qual é descrita: “[o] menino agarra a irmã na boca do corredor. Brincalhão, bem disposto como sempre. E machucador. Porém não fazia de propósito, ia brincar e machucava [...] empurrava-a com o peito [...]”(ANDRADE, 2008, p. 22). No filme, essa cena é construída a partir de um personagem que se comporta de maneira infantil, porque é um adolescente que se encontra no período do despertar dos instintos sexuais e não os consegue ainda controlá-los. Dessa forma, tanto para o leitor quanto para o espectador a figura de Carlos se mantém constante.

A casa da família Souza Costa também vem a ser um local explorado na questão dos detalhes descritivos: é espaçosa e o quarto de Elza é “[b]em diferente dos quatinho de pensão...Alegre, espaçoso.Pelas duas janelas escancaradas entrava a serenidade rica dos jardins”(ANDRADE, 2008, p. 20). Dessa forma se visualiza, pela visão ou pela mente, o quarto:



espaçoso e bem arrumado, de cuja janela é permitido visualizar o enorme jardim, cheio de trilhas, árvores, diversas folhagens e flores, que dão uma sensação de tranquilidade ao ambiente natural.

Esses aspectos caracterizam os ícones explicados por Pierce, em sua teoria, uma vez que os signos que representam o significante carregam semelhanças com os seres que os representam, e cuja semelhança faz referência a algo parecido. Por exemplo: Elza se parece com descendente de alemães, porque sua pele possui tom bem claro, que ao menor esforço, ruboriza-se; a pronúncia das palavras em alemão segue as regras de dicção do idioma; as roupas que ela usa são muito bem cosidas, com um corte requintado, o que proporciona relacioná-la a uma pessoa bem educada e muito controlada em seus atos: sabe quando deve falar, quando deve calar, quando sorrir, e, se preciso for, chorar. A fisionomia de Carlos faz jus ao sobrenome Souza Costa, isto é, brasileiro, não descendente de europeu, no entanto, dotado de excelente posição social, o que justifica a preocupação do pai em ensinar-lhe como assegurar a situação financeira por toda a vida, empregando a razão e não a emoção, embora Carlos não responda satisfatoriamente a essa lição.

Os índices, sendo signos que incorporam alguma extensão física de seu objeto por serem afetados por eles mesmos, indicam por isso um indício de algo. No filme a questão afetiva é exemplo disso, uma vez que a temática abordada sofre influência e altera o conceito que se forma a partir de um relacionamento amoroso: o sentimento não pode ser planejado, não pode ser conduzido, porque ele é produto de uma atividade biológica, segundo Imbasciati (1998), desenvolvida a partir de impulsos internos – as pulsões. Sendo assim, o viés pelo qual foi abordado o tema afeto é indício de que as percepções do ser humano são de algum modo, sempre modificadas, não sendo adequado transformar sentimento em um comportamento caracterizador de um estereótipo.

Os símbolos empregados no filme são relacionados também a aspectos afetivos, como a frieza nos relacionamentos, cuja demonstração caracteriza profissionalismo; o culto ao dinheiro, como fonte de garantia de felicidade; a orientação sexual, como condução acertada para iniciar a vida adulta; a expressão da paixão, como algo vergonhoso; a superposição de uma cultura sobre a outra, como se houvesse uma melhor, ou mais digna de respeito; o casamento como salvação para garantir a reputação das pessoas na sociedade; a submissão da mulher ao marido com o ato do casamento. Todos esses comportamentos são representações de convenções a partir de regras



arbitrárias, impostas por polissistemas culturais, não possuindo, por isso, relação com o sentimento biológico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme, embora reproduza muito do que consta no livro, proporciona alguns aspectos enriquecedores ao espectador, como visualizar paisagens naturais, ouvir as músicas clássicas tocadas no piano, visualizar os encontros amorosos, as brincadeiras das crianças, a decoração da casa, os modelos de automóveis, os trajes requintados, a arquitetura da época, os efeitos de luz e sombra para dar ao ambiente o tom adequado para provocar diferentes sensações, à medida que se assiste ao enredo. Assim, uma tradução, apresenta sempre algo novo, que pode estar desvinculado do texto origem, constituindo, por isso uma obra independente que proporciona várias leituras, no entanto, deve estar adequado à reprodução de uma linguagem verbal a verbo-visual, num equilíbrio, a fim de que não se perca o potencial para o desenvolvimento do imaginário de quem assiste ao filme.

Dessa forma, então, percebe-se a riqueza de uma tradução: por mais que duas ou mais criações se assemelham, elas apresentarão ainda outras possibilidades de despertar a sensibilidade do leitor, motivando-o a diferentes interpretações. É nesse aspecto de proporcionar múltiplas traduções que se percebe a grandiosidade do artista-criador, porque é ele quem vai ter que se inspirar, por primeiro, para então levar o seu olhar a outros interpretantes. Buscando-se as semelhanças, realiza-se uma confirmação do que alguém pensou; sendo possível perpassar essas impressões para o mundo, sem limite de fronteiras, já que a humanidade há séculos busca repassar as descobertas que acabam por caracterizar gerações, culturas e visões projetadas para o futuro.

FILMOGRAFIA

LIÇÃO DE AMOR. Direção de Eduardo Escorel. Brasil: Embrafilme, 1975. 1 DVD (80 min.): DVD, son., color. Sem legenda. Port.

REFERÊNCIAS



ALLEGRO, Alzira L. V.. *Das relações entre literatura comparada e tradução literária: algumas considerações*. Revista Eletrônica: Mar/ 2004.

CARVALHAL, Tânia Franco. *1943-Literatura comparada / Tânia Franco Carvalhal*. - 4. ed. rev. e ampliada. - São Paulo: Ática, 2006.

ESPÍNDOLA, Bernardo Rodrigues. Dissertação: *A representação dos Evangelhos no filme A paixão de Cristo*. Belo Horizonte, 2008.

IMBASCIATI, Antônio. *Afeto e representação*. Trad. Neide Luzia de Resende. São Paulo: Ed. 34, 1998.

JAUSS, Hans Robert. *A história da Literatura como provocação à Teoria Literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

MARINHO, Marcelo. *Literatura Comparada e Tradução*. 2011. 15f. Notas de aula.

MARQUES, Reinaldo. *Literatura Comparada e estudos culturais: diálogos interdisciplinares*. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Coord.). *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos do comparatismo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

PAGEAUX, Daniel-Henri. *Elementos para uma Teoria Literária: imagologia, imaginário, polissistemas*. In: MARINHO, Marcelo; SILVA, Denise Almeida; UMBACH, Rosani Ketzner (Orgs.). *Musas na encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada*. São Paulo: Hucitec, 2011.

PETERLE, Patrícia. *Questões de Literatura Comparada e Tradução*. 2011. 10f. Notas de aula.