

O AMOR AO DESPREZO E O DESPREZO PELO AMOR¹

LOVE TO CONTEMPT AND CONTEMPT TO LOVE

Helciclever Barros da Silva SALES²

Wagner Corsino ENEDINO³

RESUMO: O desprezo é índice do amor que se quer conquistar e do amor que desapareceu e talvez seja mais próximo do ato amoroso que o próprio ódio, visto que desprezar é fazer o outro sofrer diante de um silêncio que ignora e que esfria toda a paixão. Esta comunicação busca perscrutar o amor ao desprezo e o desprezo pelo amor em Homero (*Odisseia*, VI-VIII a.C, episódio XVIII), Alberto Moravia (*Il disprezzo*, 1954) e em Plínio Marcos (*Navalha na carne*, 1967). O ponto de convergência da análise literária desembocará no filme *Le mépris* (1963) de Godard, que adaptou não somente o romance de Moravia, mas também a citada épica homérica, nomeadamente a perspectiva de Penélope sobre o seu (des)amor por Ulisses diante de sua ausência prolongada. O tema do desprezo amoroso em Plínio Marcos é central em várias de suas peças e parece ainda não ter sido julgado criticamente em toda a sua extensão, sobretudo pela conexão já estabelecida entre o dramaturgo brasileiro com parte da obra moraviana, posto que tem sido frequente os nexos muito bem anotados criticamente da peça *Dois perdidos numa noite suja* (1966) com o conto “O terror de Roma” (1954) de Moravia. Contudo, ainda parece haver espaço relevante para articular reflexões críticas sobre a temática do desprezo em outras peças plinianas, de modo que para esta análise elegemos *Navalha na carne* como eixo comparativo privilegiado. A aproximação teórica inicial será conduzida com base nos estudos de Enedino e Vieira (2022), Vieira (2021), Assunção (2011), buscando conectar o filme aos textos literários sob uma ótica dialógica. Embora não esteja citado diretamente, Bakhtin orienta nosso olhar dialógico neste ensaio.

PALAVRAS-CHAVE: Godard. Moravia. Plínio Marcos. Desprezo. Dialogia.

ABSTRACT: The contempt is an index of the love one wants to conquer and the love that has disappeared and is perhaps closer to the act of love than hatred itself, since to despise is to make the other suffer in the face of a silence that one ignores and that cools down all passion. This communication seeks to scrutinize the love of contempt and

1. Este artigo foi comunicado no Congresso Internacional da Abralic em 11 de julho de 2023, em Salvador/BA, contou com auxílio financeiro da Fundect-MS, por meio da Chamada Fundect nº 31/2021 – Universal 2021 – ODS, Termo de Outorga 290/2022, relativamente ao coautor. Versão reduzida desta pesquisa foi publicada nos Anais do referido Congresso da Abralic.

2. Pós-Doutor em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Doutor e Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília. É Pesquisador do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira – Inep. Foi Coordenador-Geral do Sistema Nacional de Avaliação da Educação Básica (Daeb/Inep). Também foi Coordenador de Instrumentos de Avaliação da Coordenação-Geral do Enade (Daes/Inep). É Pesquisador Membro da *Poe Studies Association* – PSA (EUA), da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic) e da *Modern Language Association* – MLA (EUA). E-mail para contato: helciclever@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0976-6892>.

3. Professor Titular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Pós-Doutorado pela UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas. Doutorado em Letras pela UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto. Mestrado em Estudos Literários pela UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara. Possui Graduação em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas. Atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (Mestrado e Doutorado), na FAALC – Faculdade de Artes, Letras e Comunicação – na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Campo Grande. E-mail: wagner.corsino@ufms.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2096-538X>.

the contempt for love in Homer (*Odyssey*, VI-VIII BC, episode XVIII), Alberto Moravia (*Il disprezzo*, 1954) and Plínio Marcos (*Navalha na carne*, 1967). The point of convergence of literary analysis will lead to the film *Le mépris* (1963) by Godard, which adapted not only Moravia's novel, but also the aforementioned Homeric epic, namely Penelope's perspective on her (dis)love for Ulysses before his prolonged absence. The theme of amorous contempt in Plínio Marcos is central to several of his plays and seems not yet to have been critically judged in its entirety, above all due to the already established connection between the Brazilian playwright and part of Moravian work, since the very well critically noted links between the play *Dois perdidos numa noite suja* (1966) with the short story "The Terror of Rome" (1954) by Moravia. However, there still seems to be relevant space to articulate critical reflections on the theme of contempt in other Plinian pieces, so that for this analysis we chose *Navalha na carne* as the privileged comparative axis. The initial theoretical approach will be conducted based on the studies of Enedino and Vieira (2022), Vieira (2021), Assunção (2011), seeking to connect the film to literary texts from a dialogic perspective. Although not directly quoted, Bakhtin guides our dialogic look in this essay.

KEYWORDS: Godard. Moravia. Plínio Marcos. Contempt. Dialogy.

Introdução

O desprezo é índice do amor que se quer conquistar e do amor que desapareceu e que talvez seja um sentimento (ou a falta dele) mais próximo do ato amoroso que o próprio ódio, visto que desprezar é fazer o outro sofrer diante de um silêncio que ignora e que esfria toda a paixão. Este artigo busca perscrutar o amor ao desprezo e o desprezo pelo amor em Homero (*Odisseia*, VI a.C, episódio XVIII), Alberto Moravia (*Il disprezzo*, 1954⁴) e em Plínio Marcos (*Navalha na carne*, 1967).

O ponto de convergência da análise literária desembocará no filme *Le mépris* (1963) de Godard e epopeia grega supracitada, que adaptou não somente o romance de Moravia, mas também a citada épica homérica, nomeadamente a perspectiva de Penélope sobre o seu (des)amor por Ulisses diante de sua ausência prolongada. O tema do desprezo amoroso em Plínio Marcos é central em várias de suas peças e parece ainda não ter sido julgado criticamente em toda a sua extensão, sobretudo pela conexão já estabelecida entre o dramaturgo brasileiro com parte da obra moraviana, posto que tem sido frequente os nexos muito bem anotados criticamente da peça *Dois perdidos numa noite suja* (1966) com o conto "O terror de Roma" (1954), de Moravia. Não pretendemos esgotar essas conexões, mas apenas dar um passo avante nesse sentido.

Contudo, ainda parece haver espaço relevante para articular reflexões críticas sobre a temática do desprezo em outras peças plinianas, de modo que para esta análise elegemos *Navalha na Carne* como eixo comparativo privilegiado. A aproximação teórica inicial será conduzida com base nos estudos de Enedino e Vieira (2022), Vieira (2021), Pethö (2020), Assunção (2011), entre outros, buscando conectar o filme aos textos literários sob uma ótica dialógica.

4. As citações ou referências a esta obra moraviana tem como esteio a tradução portuguesa de Maria Tereza de Barros Brito feita em 1955.

O desprezo em Moravia e em Jean-Luc Godard e na *Odisseia*

A presença intertextual marcante no filme de Godard que o liga a *Odisseia* é o romance de Alberto Moravia com o mesmo título em italiano. Godard chegou a afirmar em certa ocasião, tendo nisso algum paralelo no pensamento hitchcockiano, que “livros vulgares é que dão ótimos filmes”. Godard desprezou na composição de seu filme qualquer ideia fixa de fidelidade ao texto-fonte, o que em si já é algo digno de louvor, diante do período e das concepções de adaptação fílmica ainda em voga nos anos de 1960. Ignorou duplamente essa ideia tanto em relação ao romance italiano acionado como base para seu filme quanto também com referência à exposição dos elementos narrativos e de enredo clássicos ligados à *Odisseia*, especialmente quanto às características historicamente atribuídas a Ulisses e à Penélope, embora neste caso, absorveu muito do já contido no livro de Moravia.

É preciso observar de partida que o romance de Moravia tem entre seus méritos o estabelecimento de uma narrativa metacinematográfica que problematiza a própria adaptação literária para a tela, conforme anota Bruno Fontes (2017):

O filme adapta um livro que problematiza a própria questão da adaptação para o cinema de uma das obras mais importantes da literatura universal, a *Odisseia* de Homero, estabelecendo, portanto, uma relação entre textos. A presente análise visa ampliar a noção das correspondências entre os elementos de escrita e as reflexões sobre o cinema contidas no filme, propondo um exame das relações intermediáticas entre a materialidade da escrita e a materialidade do filme e considerando a forma como ambas problematizam a questão da adaptação e a própria presença da escrita (FONTES, 2017, p. 176).

Acerca do significado do desprezo no filme de Godard, assim como sobre o entrecruzamento de culturas, línguas, perspectivas estéticas de transposição do texto homérico para o cinema, além das dificuldades de compreensão das diferenças entre os protagonistas, que amplificam as relações conflituosas entre eles, Pethö (2020), assevera, em defesa de uma leitura intermediática e de remediação do filme em questão, que:

O “desprezo” nomeado no título pode ser interpretado além de sua referência primária à relação entre os dois protagonistas do filme, como metáfora da impossibilidade de traduções interartes ou interculturais. É a história do estranhamento de um homem e uma mulher ambientada no contexto narrativo da filmagem de uma adaptação cinematográfica da *Odisseia*. Assim, a ruptura iminente em suas relações pessoais é enquadrada por um empreendimento impossível: a remediação da literatura. Entre a equipe de filmagem multicultural, vários idiomas são falados (italiano, francês, inglês, alemão), e existem diferenças culturais e tensões entre o produtor americano, o escritor francês e diretor de cinema alemão (austríaco), interpretado por Fritz Lang como ele mesmo. Francesca, a intérprete italiana, ajuda-os traduzindo suas palavras, mas a cada vez – percebemos no desenrolar do filme – suas traduções são na verdade, interpretações, comentários em vez de transposições palavra por palavra de significados. A outra pessoa neste filme também significa outra língua, outra cultura, outro mundo. A imagem introdutória em *tracking shot* da figura

de Francesca que se aproxima segurando um livro na mão é emblemático para o tema principal do filme: ler, interpretar, remediar surgem como noções-chave de todo o filme (PETHÖ, 2020, p. 245, tradução nossa)⁵.

Ainda em 1963, o próprio Godard publicou na edição de agosto da revista *Cahier du Cinema* um breve texto intitulado “Le mépris” no qual sintetizou sua proposta criativa para o referido filme:

O romance de Moravia é um romance vulgar e bonito, cheio de sentimentos clássicos e antiquados, apesar da modernidade das situações. Mas é com esse tipo de romance que costumamos fazer belos filmes.

Mantive o material principal e simplesmente transformei alguns detalhes partindo do princípio de que o que é filmado é automaticamente diferente do que é escrito e, portanto, original. Não há necessidade de tentar diferenciá-lo, adaptá-lo para a tela, basta filmá-lo, como ele é; simplesmente filmar o que foi escrito, salvo alguns detalhes, porque se o cinema não fosse primeiramente filme, não existiria.

[...] Cada um dos personagens fala sua própria língua, o que ajudou a dar, como em *The Quiet American*, a sensação sentimental de pessoas perdidas em uma paisagem estrangeira. [...] Em suma, *Desprezo* poderia se chamar “Em Busca de Homero”, mas que perda de tempo desenterrar a prosa de Proust sob a da Morávia, e aliás, não é esse o assunto.

O tema de *Desprezo* são as pessoas que se olham e se julgam, os puros por sua vez são olhados e julgados pelo cinema, que é representado por Fritz Lang interpretando seu próprio papel; enfim, a consciência do filme, sua honestidade. [...]

Quando penso nisso, além da história psicológica de uma mulher que despreza o marido, *Desprezo* me aparece como a história de naufragos do mundo ocidental, sobreviventes do naufrágio da modernidade, que um dia se aproximam, como os heróis de Verne e Stevenson, em uma ilha deserta e misteriosa, cujo mistério é inexoravelmente a ausência de mistério, ou seja, a verdade. Enquanto a *Odisseia* de Ulisses foi um fenômeno físico, filmei uma odisseia moral: o olhar da câmera sobre os personagens em busca de Homero substituindo o dos deuses sobre o herói e seus companheiros.

Filme simples sem mistério, filme aristotélico, despido de aparências, *O desprezo* prova em 149 planos que no cinema, como na vida, não há nada de secreto, nada a elucidar, só há para viver – e para filmar. (GODARD, 1963, p. 31, tradução nossa)⁶

5. The “contempt” named in the title can be interpreted beyond its primary reference to the relationship between the two protagonists of the film, as a metaphor of the impossibility of inter-art or inter-cultural translations.²⁴ It is the story of the estrangement of a man and a woman set in the narrative context of shooting a film adaptation of the *Odyssey*. So the imminent break up in their personal relations is framed by an impossible endeavour: the remediation of literature. Among the multicultural film crew several languages are spoken (Italian, French, English, German), and there are also tangible cultural differences and tensions between the American producer, the French writer, and the German film director, played by Fritz Lang as himself. Francesca, the Italian interpreter helps them by translating their words, but each time – we realize as the film unfolds – her translations are in fact interpretations, comments rather than word for word transpositions of meanings. The other person in this film means also another language, another culture, another world. The introductory image of the tacking shot of the approaching figure of Francesca holding a book in her hand is emblematic for the main theme of the film: reading, interpreting, remediating emerge as key notions of the whole film (PETHÖ, 2020, p. 245, texto original).

6. Le roman de Moravia est un vulgaire et joli roman de gare, plein de sentiments classiques et désuets, en dépit de la modernité des situations. Mais c'est avec ce genre de romon que l'on tourne souvent de beaux films.

J'ai gardé la matière principale et simplement transformé quelques détails en partant du principe que ce qui est filmé est automatiquement différent de ce qui est écrit, donc original. Il n'est pas besoin de chercher à le rendre différent, à l'adapter en vue de l'écran, il n'est besoin que de le filmer, tel quel; simplement filmer ce qui était écrit, à quelques détails près, car si le cinéma n'était pas d'abord du film, il n'existerait pas.

A despeito de *Il disprezzo* (1954) não ser a obra mais badalada de Moravia, nem por isso, é possível taxá-la de vulgar, sobretudo no que tange ao seu apurado estilo narrativo. Ademais, a essência do romance moraviano está contida no filme godardiano, sem que disso façamos defesa de fidelidade ao original, mas ainda assim é algo digno de nota.

Tanto numa quanto noutra obra vislumbramos o choque e a tensão entre amor e razão, tempero e destempero, polaridades contidas em qualquer relação amorosa. Mais uma vez a genialidade do escritor não está em discutir temas novos ou surpreendentes, ao contrário, a narrativa de Moravia dá pistas claras do desfecho desde as primeiras páginas. A sua contribuição literária com essa obra reside no tratamento narrativo do tema, que a um só tempo mobiliza aspectos metacinematográficos, a discutir inclusive as poderosas influências do poder econômico no destino das realizações fílmicas (a personagem de Prokosch é a materialização disso no filme de Godard e Battista no romance de Moravia), e os metaliterários, que no caso de Moravia certamente contribuiu para a valorização do seu romance em face dos elementos intertextuais ligados à *Odisseia*. É fundamental inicialmente esclarecer que, conforme Assunção (2011), a *Odisseia* trazida à lume no filme godardiano não é a épica propriamente homérica, mas o intertexto e a visão desta epopeia figurada no romance de Alberto Moravia *Il disprezzo* (1954), pois desde os créditos iniciais da película francesa, oralizados (marca da tradição épica antiga⁷) pelo próprio Godard, o filme é uma adaptação deste romance italiano. De todo modo, mesmo de posse dessa observação realmente importante, nosso esforço será ampliar nosso olhar comparativo também para a poesia épica grega em questão, posto que é o ponto de encontro de diferentes versões e interpretações das “Odisseias particulares”, seja a do próprio Godard (Fritz Lang, Paul Laval, Camille e Jeremy Prokosch), a de Moravia via seus personagens (Rheingold, Riccardo Molteni, Emilia e Battista).

A seguir um quadro sintético sobre a “guerra de versões” acerca da que seria artisticamente mais adequada para adaptação da *Odisseia* para a cinema, segundo cada personagem do romance e filme:

[...] Chacun des personnages parle d'ailleurs sa propre langue, ce qui contribua à donner, ainsi que dans *The Quiet American*, la sensation sentimentale de gens perdus dans un paysage étranger. [...] Bref, *Le Mépris* aurait pu s'intituler « à la recherche d'Homère », mais que de temps perdu pour dénicher la prose de Proust sous celle de Moravia, et d'ailleurs là n'est pas le sujet.

Le sujet du *Mépris*, ce sont des gens qui se regardent et se jugent, purs sont à leur tour regardés et jugés par le cinéma, lequel est représenté par Fritz Lang jouant son propre rôle; en somme la conscience du film, son honnêteté, [...]

Quand j'y réfléchis bien, outre l'histoire psychologique d'une femme qui méprise son mari, *Le Mépris* m'apparaît comme l'histoire de naufragés du monde occidental, des rescapés du naufrage de la modernité, qui abordent un jour, à l'image des héros de Verne et de Stevenson, sur une île déserte et mystérieuse, dont le mystère est inexorablement l'absence de mystère, c'est-à-dire la vérité. Alors que l'odyssée d'Ulysse était un phénomène physique, j'ai tourné une odyssée morale: le regard de la caméra sur des personnages à la recherche d'Homère rem plaçant celui des dieux sur Ulysse et ses compagnons.

Film simple et sans mystère, film aristotélécien, débarrassé des apparences, *Le Mépris* prouve en 149 plans que dans le cinéma, comme dans la vie, il n'y a rien de secret, rien à élucider, il n'y a qu'à vivre – et à filmer (GODARD, 1963, p. 31, texto original).

7. Nesse sentido, *Le mépris* (1963) é um filme da palavra oral e da confluência de línguas e culturas, temporalidades e midialidades.

Quadro 1: Guerra de versões defendidas pelos personagens para o roteiro da *Odisseia* em *O desprezo* de Godard e em *O desprezo* de Moravia

Personagem do Romance moraviano	Riccardo Molteni	Rheingold	Battista
Versão da Odisseia idealizada	Tradicional (fidelidade ao texto homérico), com ênfase no drama psicológico (MORAVIA, 1955, p. 97-98)	Penélope é fiel a Ulisses, mas não o ama: “Eu espero fazer um filme sobre um homem que ama sua mulher e não é correspondido por ela” (MORAVIA, 1955, p. 98)	Espetacular, hollywoodiana, comercial, sensual e erótica (MORAVIA, 1955, p. 95-96)
Personagem do filme godardiano	Paul Laval	Fritz Lang	Prokosch
Versão da Odisseia idealizada	Ulisses não se apressou a regressar à Ítaca, pois era infeliz no casamento com Penélope. Se fosse feliz, sequer teria ido à Guerra de Tróia. Como não intencionava voltar para casa, viajou o quanto pode. E, por isso, Penélope passou a desprezá-lo. Perdeu o amor da esposa por seu muito prudente. Paul concorda inicialmente com a visão de Prokosch, mas ao longo da narrativa fílmica passa a defender a fidelidade ao texto-fonte homérico sintonizando-se com o seu drama pessoal com Camille	Tradicional em termos visão sobre a relação de Penélope e Ulisses, mas moderna em termos cinematográficos	Penélope era mulher infiel. A ideia de Godard em transpor a nacionalidade do produtor originalmente italiano no romance de Moravia, o Battista, para o americano Prokosch tem relação com a ideia de que este defende uma versão hollywoodiana para o filme da diegese fílmica godardiana, embora paire certa dúvida sobre sua opção estética para o filme. De todo modo, vale ponderar sobre as considerações de Fontes (2017), para quem Prokosch rivaliza suas ideias do filme com Paul nos seguintes moldes: “Pensando nos vários livros que surgem ao longo do filme, é possível ver a Odisseia pousada na secretária de Paul e também consultada por Lang no set de filmagens em Capri. Essa presença, contudo, é discreta quando confrontada com o pequeno livro vermelho ao qual Prokosch recorre para recitar frases. Desses momentos, o mais significativo ocorre durante um debate com Paul sobre a adaptação da Odisseia, em que ele sugere um regresso às concepções de D. W. Griffith ou Charles Chaplin, ao que Prokosch, como resposta, recita do livro a frase “o homem sábio não oprime os outros com a sua superioridade. Ele não tenta humilhá-los lembrando-lhes que são impotentes”. Não fica claro se se refere ao fato de estar sendo diminuído pela superioridade intelectual de Paul ou sublinhando a sua superioridade material, mas essas palavras são eloquentes por acentuarem o seu papel de antagonista, não apenas de Paul, mas também das concepções clássicas, tanto literárias quanto cinematográficas. Portanto, também por via da escrita, Prokosch se contrapõe a Paul (e a Lang), e se afirma como representante de uma nova oligarquia cinematográfica regida por regras formatadas e redutoras, como essas frases.” (FONTES, 2017, pp. 182-183).

Elaboração dos autores

Figuras 1 e 2: Penélope segundo a proposta estética fílmica de Lang



Já quanto à longa trajetória intertextual da poesia homérica, a incursão tanto de Moravia quanto de Godard filia-se a ela, inclusive ao nível da transgressão às tradições hermenêuticas destes textos e de suas reconfigurações estéticas que demarcaram inclusive o modernismo do *Ulysses* (1922) de Joyce (o próprio Joyce travou contato inicial com a narrativa homérica a partir de uma adaptação *The Adventures of Ulysses*, (1808), de Charles Lamb) que legou uma recriação de Penélope altamente transgressora, Molly Bloom, e que escandalizou os leitores irlandeses do primeiro quartel do século XX (CORTIS, 2016). De fato, o romance moraviano cita a supracitada obra joyceana justamente no contexto em que Riccardo justifica para Rheingold suas motivações para não escrever um roteiro subversivo tal qual fora a leitura joyceana sobre o casal da *Odisseia*.

Talvez tenha sido nessa ou a partir dessa Penélope joyceana que Moravia e, por consequência, Godard tinham em mente ao produzir suas próprias visões sobre a rainha de Ítaca. A citação de Joyce no romance parece denotar bem essa possibilidade. Nessa linha de raciocínio tanto Godard quanto Moravia se serviram de uma engenhosa estratégia discursiva para recriar livremente a épica grega de regresso de Ulisses. O próprio fato de Godard fazer destaque sobre qual obra estava sendo *livremente* adaptada é, além de algo que dá o devido crédito a Moravia, um modo de destacar a *Odisseia* ao secundarizá-la, o que o deixa livre para também adaptá-la.

Sobre o papel um tanto quanto secundário do roteirista na produção de um filme, aos olhos de Riccardo, há passagem no romance bastante significativa visto que é por meio de analogias com essa alegada subalternidade do roteirista na trama cinematográfica que Riccardo desenvolve suas motivações acerca do sacrifício que passou a fazer em prol de sua esposa Emília, e em prol da compra da casa que tanto a agradara e que ele não tinha condições de arcar com as prestações do financiamento sem se sujeitar a esse, em seu juízo, “ofício menor”, tendo em vista que sua vocação seria a dramaturgia (Cf. MORAVIA, 1955, pp. 48-51). Tanto para Riccardo quanto para Paul, suas esposas amavam a casa que eles compraram e não os amavam.

Desse modo, destaca-se que as inúmeras metaforizações do filme de Godard podem sinalizar certo “desprezo” do cineasta pela ideia de uma referência sólida e incontestável de sua obra. Assim, ao mesmo tempo em que o filme é uma ode ao cinema e sua plurissignificação e multissemiótica, é também uma demonstração da livre expressão artística, da desnecessidade de o filme defender um ponto de vista, de prefigurar-se em um cinema-tese; ao revés, seu cinema defende, daí a contradição e paradoxo, dando voz cinematográfica a Moravia, que não haja defesa, mas sim que haja desprezo por defesas cegas de ideias e leituras preconcebidas ou histórica e

tradicionalmente pactuadas, inclusive as literárias, como é o caso da castidade e quase santidade de Penélope, que segundo a tradição, se tornou protótipo da espera resignada e da resistência frente ao assédio do interesse masculino na ausência de seu esposo Ulisses. Foi tecida, desse modo, a sua imagem como mãe dedicada, mulher sensata e esposa fiel.

Contudo, certo tipo de desprezo inexistente em *Le mépris*, visto que Godard recupera com sua linha estética própria, vários aspectos da tradição homérica, a iniciar, reitera-se, pela questão da oralidade como forma de transmissão da cultura. A esse respeito e sobre uma boa síntese desse início da narrativa fílmica em *Le mépris*, indicamos a leitura conduzida por Coutinho (2007).

Há também na base da discussão sobre o filme de Godard a ideia dos desencontros de percepções entre o casal, que a partir de mal entendidos, a relação deles degrada rapidamente, exaurindo tanto no filme godardiano quanto no romance moraviano qualquer visão essencialista do amor romântico, algo que o prefaciador da tradução portuguesa do livro de Moravia, feita por Maria Tereza de Barros Brito, Pedro Moura e Sá, chamou de “a história da despoetização de uma relação amorosa” (MOURA E SÁ, 1955, p. 8).

Do ponto de vista etimológico, nos termos da linguística grega, segundo Lourenço (2018), há duas hipóteses para o significado do nome da mulher de Odisseu:

«Penélope»: a primeira menção deste nome no poema (ela nunca é mencionada na Il.). A etimologia do nome é controversa. A teoria mais provável é que deriva de *pénélops* (a fêmea do pato), talvez devido à noção de que os patos são aves monogâmicas. Outra teoria é que deriva de *pênê* («fio»), o que relacionaria o nome com a atividade típica de Penélope (como de todas as mulheres homéricas): a tecelagem. A primeira teoria é considerada mais credível do que a segunda pelos especialistas de linguística grega. Ver M.-M. Mactoux, *Pénélope: Légende et mythe*, Paris, 1975 (LOURENÇO, 2018, nota 223 do Canto 1).

Por séculos tem havido disputas exegéticas sobre a *Odisseia* e neste contexto de discussões e defesas de teses hermenêuticas, destaca-se o lugar de Penélope nessa trama épica atribuída pela tradição a Homero. Embora tenha se destacado ao longo do tempo uma visão literária da rainha de Ítaca conforme já assinalamos acima, o ardil de sua postura diante do assédio dos pretendentes tem sido muito debatido. A ilustre helenista portuguesa Maria Helena da Rocha Pereira, em seu texto “A teia de Penélope” (2014), nomeia tal ardil de artifício da teia, lembrando que “podemos manter que a figura de Penélope que povoa o imaginário da cultura ocidental é a que ficou imortalizada pelos Poemas Homéricos e que encontra o seu mais alto símbolo no artifício da teia” (PEREIRA, 2014, p. 177). A esse respeito vale a pena lembrar a primeira aparição de Penélope junto aos pretendentes como estratégia de se aproximar de modo controlado deles para distanciá-los:

Foi então que a deusa de olhos garços Atena,
no espírito da filha de Icário, a sensata Penélope,
160 colocou a ideia de se mostrar aos pretendentes, para lhes pôr
o coração a esvoaçar de desejo e assim granjear honra maior,
do que até aqui conseguira, da parte do esposo e do filho.

Rindo-se sem razão aparente, assim disse Penélope à governanta:

«Eurínome, ainda que nunca antes o tenha sentido, deseja agora
165 meu coração que me mostre aos pretendentes, odiosos embora sejam.

E a meu filho queria dizer uma palavra que lhe fosse proveitosa:

que não se imiscua constantemente entre os arrogantes pretendentes,

que se lhe dirigem com cortesia, mas depois lhe querem mal.»

A ela deu resposta Eurínome, a governanta:

170 «Tudo o que disseste, minha filha, foi na medida certa.

Vai lá falar com o teu filho sem nada ocultares,

depois de teres lavado o corpo e posto unguento na cara.

Pois não fica bem ires assim como estás, com a cara

marcada de lágrimas; não serve de nada chorares sem parar.

175 O teu filho já chegou à idade que sempre rezaste aos deuses

que ele atingisse: a idade em que começa a crescer a barba.»

A ela deu resposta a sensata Penélope: «Eurínome, não tentes convencer-me, por muito que me ames, a lavar o corpo e a esfregar-me com unguento.

180 A minha beleza, essa, os deuses que o Olimpo detém a destruíram,

desde o dia em que ele partiu nas côncavas naus. Mas diz a Autónoe e a Hipodamia que venham aqui ter, para que junto de mim se posicionem na sala de banquetes: não me mostrearei sozinha aos homens; tenho vergonha.»

(*Odisseia*, tradução Frederico Lourenço, 2018, Canto 18, vv.158-184).

Ainda em referência ao filme de Godard, Fritz Lang não se rende às imposições do produtor Jeremy Prokosch (Jack Palance), que almeja realizar versão fílmica que subverte a narrativa homérica. Nesse sentido, a postura resistente e paciente de Lang, frente às investidas de Prokosch em mudar o roteiro e a sua versão da *Odisseia*, é análoga à de Penélope, visto que, por esse prisma Prokosch é simultaneamente pretendente de Camille e rival artístico de Lang, no que se refere à disputa pelo roteiro fílmico. Sobre ela, pode-se dizer que ele “venceu” parcialmente a batalha, mas na disputa com Lang, saiu vencido, como notaremos.

Assim, diversamente da monogamia da Penélope homérica, a Penélope godardiana, apesar de não ser exatamente bígama, despreza o roteirista que lhe ama, caindo, aparentemente por vingança, e em razão de certa inevitabilidade causada por ações ou inações que ela atribuiu a Paul, nos braços de Prokosch.

Já Paul inicialmente é favorável às ideias de Prokosch de filmar um roteiro de uma *Odisseia* na qual Ulisses, em verdade, mesmo antes de sua ida a Tróia, já buscava meios de se afastar de Penélope, sendo, portanto, a guerra um fator de motivação para isso. E a sua longa jornada de volta se justificaria exatamente na mesma direção. Essa posição de Paul começou a sedimentar-se logo após ele perceber que perdera Camille para o produtor, pois já munido de certo rancor, essa versão da épica representava justamente sua situação conjugal. Contudo, ao perceber cada

vez mais o distanciamento e a frieza de Camille, ele desiste da ideia de escrever esse roteiro, e desiste do trabalho, alegando inclusive, que, ou se filmava a *Odisseia* de Homero ou nada.

A viagem a Capri para realizar as filmagens da *Odisseia* na película godardiana não deixa de ser uma metáfora da Guerra de Tróia, posto que é nessa arena, tanto no filme quanto no romance, que se trava uma série de batalhas do casal, do produtor e do diretor, tanto no que se refere ao triângulo amoroso que se estabelece quanto em relação às opções roteirísticas em disputa para a realização fílmica.

Na *Odisseia*, Palas Atena hipotetiza no Canto 1, em resposta a Telêmaco, que reclama da postura da mãe que naquela altura da narrativa nem recusa o casamento nem põe termo à situação imposta pelos pretendentes, uma segunda núpcias de Penélope com algum dos pretendentes, se essa achar pertinente. Tal leitura literal tem sido um dilema interpretativo central na *Odisseia*, segundo Lourenço (2018). Essa suposta “fissura” no caráter da Penélope homérica é ressaltada por Godard em Camille.

Dessarte, a personagem de Brigitte Bardot, Camille Javal, converte-se em uma Penélope com o referido matiz desdenhoso, à medida que despreza o marido, o roteirista do filme, Paul Javal (Michel Piccoli), exatamente porque ele não lutou por seu amor. De alguma maneira, a Penélope homérica é colocada sob este ponto de vista, dado que na ausência de Ulisses, ela pode ter se questionado se ele realmente, sendo o grande estrategista da Guerra de Tróia, não teria tido condições de lutar e formular um estratagema para regressar com mais rapidez à Ítaca, ou mesmo avisá-la de que estava lutando para que isso ocorresse.

O perfil um tanto grosseiro e vulgar do produtor do filme, Jeremy Prokosch, é equivalente aos perfis dos pretendentes de Penélope da épica grega, e foi para os braços desse produtor que a personagem de Bardot se encaminhou. Dessa forma, enquanto Prokosch professa sua visão da rainha de Ítaca que pretende ver filmada, essa sua opção crítica é materializada em Camille Javal. É interessante observar que o no romance moraviano essa versão da *Odisseia* é defendida por Rheingold e no filme godardiano pelo produtor Prokosch. A insistência de Camille em confirmar o amor de Paul desde a primeira cena do filme, na clássica pergunta pós-coito, demonstra sua fragilidade e insegurança sobre o futuro do relacionamento e sobre a real capacidade de Paul em amá-la por completo, mesmo que este tente a todo custo convencê-la do contrário, de forma que após responder a todo o inquérito de Camille sobre as partes de seu corpo que ele mais gosta ou ama, perguntas que investigam metonimicamente a validade do amor dele em relação à ela, Paul lança uma das juras de amor mais sublimes do cinema: “Je t’aime totalement, tendrement et tragiquement”, prenunciando, ao estilo clássico, as desditas vindouras. A despeito disso, ela passa desde esse momento a amar a possibilidade de desprezá-lo, saboreando como ele reagirá frente ao desprezo do seu amor, com base no “teste” que lhe aplicou. Assim, Paul mesmo de posse das tradicionais características da Penélope ática, equilíbrio, sensatez e moderação, sofrerá justamente por estas virtudes, as consequências das decisões de Camille, que ao cabo, terá destino idêntico ao dos pretendentes de Penélope.

É senso comum que o amor se reacende pelo desprezo advindo de quem se ama, mas a postura de Camille é contrária, ela ama desprezar e isso lhe basta, e Paul, pelo amor absoluto que sente por ela, tenta desprezar o próprio desprezo que ela lhe impinge. Ele despreza o desprezo vindo de sua amada em face do império do amor, o que o obriga a desprezar também seu próprio amor próprio, postura típica de amores desesperados, embora do ponto de vista das aparências, Paul é bastante sereno e contido. Essa é uma das maneiras de interpretar. A outra será explorada brevemente neste ensaio e sinaliza que Paul é o motor do desprezo de Camille, pois em seu âmago ele também despreza o amor o que ela sente por ele.

Acerca das diferenças sobre a mudança de sentimento de Camille no filme godardiano e de Emilia no romance moraviano, em relação a seus parceiros, são precisas as considerações de Cardoso (2019) ancorada em Dusi (2014):

Segundo Dusi (2014, p. 217), a mudança do sentimento em relação ao marido é mais explícita no filme do que no romance. Essa questão pode ser elucidada se se considera que o romance é narrado pelo protagonista, que não percebe que essa atitude o afastou da esposa. Já no filme, a câmera enfoca o olhar de Camille, inicialmente, de surpresa, depois, de desilusão e, finalmente, de desprezo. Ou seja, em *Le Mépris*, será a câmera que permitirá ao espectador vislumbrar o estado de mudança através da sua aproximação e focalização em direção a Camille (CARDOSO, 2019, p. 259).

É preciso sinalizar que no filme de Godard, a narrativa é compartilhada por Paul e Camille, rivalizando, portanto, a apresentação do ponto de vista de ambos. Por outro lado, a conduta serena e comedida de Paul é mais próxima da visão tradicional que se tem da Penélope homérica, pois ele tenta tecer os fios de seu tear fílmico, o seu roteiro, na esperança de que Camille volte a ser como era. Sobre a imagem de Penélope como tecelã, a tradição hermenêutica aponta que essa atividade era valorizada na antiguidade, tanto que a rainha de Ítaca foi a sua maior representante. De igual modo, a tecelagem é a atividade básica para a produção de roupas decorrente dos tecidos daquela. Assim, está a serviço da cobertura do corpo e não de seu desnudamento, como é ressaltado em Camille no filme godardiano.

A ratificação da tecelagem como atividade feminina perpassa o tempo; de acordo com S. Freud, a tecelagem encontra-se entre as poucas contribuições femininas em prol das descobertas e invenções na história da civilização. O pai da psicanálise associa tal produção a motivos inconscientes e natos, pois a própria natureza parece ter fornecido às mulheres o modelo a ser imitado na tecelagem dos fios. O tecer seria então inspirado pelo pudor feminino, que teria como finalidade primitiva dissimular os órgãos genitais, encobrir a fenda que existe no sexo feminino. Desta forma, com a arte das tecelãs, o fendido tem a possibilidade de tornar-se defendido. Vale a ressalva de que essa interpretação freudiana que vincula o feminino, o pudor e a tecelagem, é bastante *sui generis*. Na Odisseia quem representa o papel da esposa cidadã é Penélope, neste caso, elevada a uma categoria ainda mais alta, pois é rainha de Ítaca – o que acarreta maiores exigências e responsabilidade quanto ao seu comportamento. Penélope é a esposa fiel; muitos veem nela um modelo de esposa e mãe. Espera pacientemente o retorno de Ulisses, seu marido, durante vinte anos, sem saber ao certo se ele está, ou não, vivo (EFRAIM, 2012, p. 136-137).

Ainda sobre a nudez de Camille, cena inaugural do filme godardiano, vale destacar que tal ausência de roupas é diametralmente oposta à preocupação de Penélope com suas vestes e das demais personagens da *Odisseia*, femininas ou masculinas, inclusive o próprio Odisseu. Assim, as roupas compõem, como se nota, por exemplo, na descrição das, embora sujas, são “vestes resplandecentes” que a jovem Nausícaa, candidata às bodas com Odisseu, deve trajar, ao passo que, para tanto, seu pai Alcinoos, a recomenda lavá-las na aurora:

- 25 «Nausícaa, como teve tua mãe uma filha tão distraída?
Tuas roupas resplandecentes estão para aí sem serem tratadas.
Porém está próximo o teu casamento: nesse dia não serás só tu
a precisar de estar bem vestida, mas também os que te
acompanham.
É de coisas como estas que se espalha entre os homens
30 a boa fama, que vem dar alegria ao pai e à excelsa mãe.
Vamos pois lavar a roupa, assim que surgir a Aurora.

(*Odisseia*, tradução Frederico Lourenço, 2018, Canto 6, vv.25-31).

Já Camille destaca sua beleza justamente pela exposição luminosa e reiterada de seu corpo e cabelos dourados, verdadeiro e simétrico corpo áureo, que fez bordar o nome de Brigitte Bardot para a eternidade na sétima arte. De todo modo, a exposição do corpo na antiguidade clássica era algo muito valorizado, mas somente o corpo masculino, não sendo permitido à mulher tal ostentação pública.

E o que de fato Penélope está a tecer durante o dia e a desfazer durante à noite, há duas linhas hermenêuticas: a que se trata de uma mortalha para seu sogro, Laertes, e a outra, que se trata de um vestido de noiva, para quando for desposada por um dos pretendentes, em caso de insucesso da “trama” que arquitetou. De toda maneira a tecelagem na *Odisseia* é, segundo Lourenço (2018), amparado em outros ilustres helenistas, algo inorgânico à estrutura narrativa central da epopeia, tendo relevo circunstancial em três Cantos 2-94-128b; 19.137-156 e 24.128-146. Apesar da posição majoritária dos helenistas, não deixa de ser curioso o próprio sentido a que a palavra “trama” assumiu nos estudos narratológicos e modos de narrar tributários da *Odisseia*.

Contudo, a metáfora da tecelagem como ardil ou trama constitui a base da ideia de engenhosidade, pois se converte na imagem de uma ação aparentemente ingênua, mas que conota no mínimo uma cortina de fumaça para a sanha dos pretendentes, além de ser o motivo para que Penélope se mantenha no claustro de seus aposentos, protegida dos ataques daqueles. A vestimenta na *Odisseia* também pode estar, segundo pensamos, a serviço da renovação do espírito, sobretudo estando limpa: “Penélope tomou banho e vestiu o corpo com roupa lavada.” (Canto, v. 759).

Nota-se no filme uma irradiação do verbo “pretender”, pois, cada um a seu modo, todos pretendem algo objetivo: Lang pretende rodar sua versão da *Odisseia*, incluindo sua leitura sobre Penélope; Paul Javal pretende manter-se com Camille e dedicar-se ao roteiro do filme, no

qual deve lutar para escrever diante do dilema que lhe aflige em sua vida amorosa. Camille que pretendia ver uma reação mais enérgica de seu marido, passa a vê-lo como um fraco que não foi capaz de lutar contra as investidas claras de Jeremy Prokosch sobre ela, e caso ele desenvolvesse o roteiro conforme os desejos de Prokosch, mais uma vez demonstraria sua fraqueza, afastando-a dele cada vez mais.

A fuga final de Camille com Prokosch, a despeito do fim trágico no acidente de carro, denota que a “Penélope godardiana” não esperou seu Ulisses, e foi morrer com um de seus pretendentes, configurando certa vitória de Prokosch, mesmo morto, pois o fim do filme de Godard e não o seu é melancólico.

Assim, é apenas a morte do produtor Jeremy Prokosch o que parece tornar possível que ele termine o filme como ele quer (ainda que isso não seja bem explicitado), sendo que sua fala que diz, já no fim do filme, que “é preciso terminar o que se começou” parece indicar apenas sua consciência de profissional pago (no caso, por um eventual substituto do produtor americano morto) e não necessariamente que ele vá terminar, da maneira como ele quer, o que ele começou (ASSUNÇÃO, 2011, p. 113).

De qualquer forma, em benefício da complexidade que sempre circundou Penélope, os modos de desconstrução das visões unitárias e monolíticas é justamente o que está posto em questão no filme de Godard, pois, a personagem da poesia épica é mais redonda que se pode parecer, sobretudo se se fizer uma leitura mais profunda de sua tradição exegética. A camada de leitura desta tradição literária realizada filmicamente por Godard, mesmo não tendo ressonância ou amparo expressos no cabedal de helenistas que secularmente vêm se debruçando sobre a tessitura de Penélope, constitui-se em uma nova metáfora sobre ela e sua conduta.

A Penélope da *Odisseia* despreza os pretendentes em função do amor incondicional ao seu esposo, mesmo que este esteja morto. Na *Odisseia*, o poeta homérico compara tanto Penélope quanto Helena à Artemis, a “deusa virgem”. Essa dualidade pode tanto sugerir a pureza oculta de Helena quanto o realce da castidade do caráter de Penélope. Essa mesma questão foi atualizada em Camille, que de algum modo “helenizou” a versão godardiana da rainha de Ítaca. Ao contrário de Helena, alegadamente a chama inicial para a Guerra de Tróia, a partida de Camille com Prokosch não foi capaz de despertar em Paul algum desejo bélico semelhante. Outra característica marcante de Penélope e ausente, em certa medida em Camille e Emília, é a constância em termos de comportamento, embora ambas se sirvam de ações de dissimulação para atingir seus propósitos.

A respeito da responsabilidade por seus infortúnios e desdobramentos e consequências, tanto Helena quanto Penélope os atribuem, por intuição, aos deuses, conforme clarividentes explicação e advertências de Lourenço (2018):

«quem me dera que morresse Helena e toda / a sua laia, visto que os joelhos dissolveu a muitos homens»: sobre esta explosão misógina, lembremos o diferente entendimento do que aconteceu atribuído pelo poeta à própria Helena (4.261), que adscrive a culpa a Afro-

dite. Também Penélope vê a responsabilidade divina na Guerra de Troia (23.222). Helena e Penélope intuem a responsabilidade dos deuses no que aconteceu. Para o porqueiro, pelo contrário, à maneira típica da misoginia masculina na poesia grega arcaica, a culpa de tudo é da mulher. Cf. Semónides, fr. 7 West, 94-118:

«Pois o maior flagelo que Zeus criou foi este:
as mulheres. Se parecem úteis a quem as tem,
a esse em especial acontece a desgraça.
Quem vive com uma mulher nunca passa
o dia inteiro bem-disposto [...]
Pois este é o maior flagelo que Zeus criou,
agrilhando-nos com correntes inquebrantáveis,
desde o tempo em que Hades recebeu
aqueles que combateram por causa de uma mulher.»

(LOURENÇO, 2018, Canto 14, notas sobre os vv. 68-38).

Em perspectiva semelhante, Camille atribui, por via de seu comportamento e culpabilização do outro, a Paul a responsabilidade pelo desamor que ela passa a nutrir por ele, até levá-la na direção do envolvimento com Prokosch.

O amor de Camille por Paul e de Emília por Riccardo se desintegram não somente pelo desprezo que alimentam por eles, mas pela possibilidade, autorizada por ambos os maridos, na visão delas, de permitir que elas pudessem se aproximar e de se interessar pelas figuras igualmente desprezíveis como são Prokosch e Battista, algo que elas juram nunca lhes perdoar. Assim, enquanto a Penélope homérica é paciente quanto à espera de Ulisses, a Emília e a Camille (“Penélopes” do romance moraviano e do filme godardiano), tecem pacientemente o desprezo por Riccardo e Paul, planejando abandoná-los.

Nessa linha, os produtores tanto do filme quanto do romance, tal como os pretendentes da sensata (*períphrôn*) Penélope homérica, é oriundo de classe abastada, é o financiador da produção cinematográfica dirigida por Lang e Rheingold, mas ainda assim os produtores carreguem traços de vulgaridade e boçalidade em termos de propósitos artísticos, visto que somente estão interessados em lucro com um filme comercial que tenha como pano de fundo a épica clássica do retorno de Ulisses à Ítaca, embora também percebamos relativa intenção de atualizar a leitura do texto homérico em questão.

Sobre a boçalidade dos pretendentes da Penélope clássica, Lourenço (2018) ressaltou exatamente essa dicotomia, pois são detentores de recursos e bens, mas são desprovidos de cultura, que no caso da epopeia, se trata da cultura musical. Do mesmo modo, Prokosch é bastante obtuso quanto às possibilidades estéticas mais indicadas ao filme que produz.

Nesse sentido, ela despreza Paul por sua incapacidade de protegê-la de tão repugnante e desprezível pretendente, que nem mesmo é um pretendente ostensivo e insistente, algo um pouco diferente do romance de Moravia em que Battista é bem mais enfático sobre a companhia de Emilia em seu carro esportivo, por exemplo. Por seu turno, Odisseu estava distante de sua

Penélope, por isso ela mesma e seu filho Telêmaco tiveram de se defender das investidas dos invasores do Palácio de Ulisses. Já Paul, estando lado a lado de Camille não detinha condições ou forças para tanto. Telêmaco e Penélope oscilam, segundo Lourenço (2018) sobre a possibilidade de regresso de Odisseu; já Camille desacredita muito rapidamente de que Paul possa reagir e lutar por ela. A própria insistência inicial dela desde as primeiras cenas do filme sobre se de fato ele a ama, deixam essa incredulidade na superfície, a despeito de suas aparentemente sinceras palavras de amor.

Dessa maneira, Camille, tal qual Penélope em relação a Ulisses, não sabe se Paul está de fato vivo, visto que ao longo de todo o filme ele se mostra com ares de fadiga e desânimo, sobretudo para lutar por seu amor. Nesse sentido, Paul também apresenta, ao menos aos olhos de sua amada, certo desprezo pelo amor que ela diz sentir por ele.

Não se pode deixar de olvidar que Paul tem grande parcela de culpa pelo desprezo de Camille por ele, e não somente por acender nela uma espécie de epifania do desamor, mas porque ele mesmo dá sinais claros de desprezo por ela, inclusive a flertar com a tradutora que realiza toda a mediação entre o casal e o produtor, embora ele lute para negar isso a si próprio. Dessa forma, o desprezo mútuo nutre o desamor.

Ainda quanto ao filme, cumpre ressaltar que Godard pinça os aspectos centrais do romance de Moravia sem se preocupar com fidelidade ao texto-fonte ou mesmo com o enredo original. Assim, o diretor francês tece e destece os fios da tecelagem da narrativa homérica e da narrativa moraviana conforme seus propósitos cinematográficos, convertendo a película em uma obra ímpar em termos de cores, luzes, enquadramentos, cortes e sobreposições de planos.

Ao cabo, Fritz Lang não deixa de concluir sua *Odisseia*. A cena final do filme de Godard mostra a filmagem da cena do filme Lang na qual Ulisses avista pela primeira vez sua terra natal, Ítaca. Nesse momento, Paul fica diante da cena como se ele fosse um Ulisses sem Penélope, pois acabara de receber notícia da morte de Camille e do produtor que estavam a caminho de Roma. O livro sobre arte romana que passou nas mãos dos três ao longo do filme faz uma referência ao fato de o filme godardiano ser uma adaptação da obra do italiano Moravia. Em relação ao romance de Moravia, ainda é digno de nota considerar que a proposta dele em despoetizar o amor a partir de uma leitura questionadora de uma das principais páginas da história do amor literário, pondo-o em xeque, converteu-se em uma abordagem bastante instigante e propulsora de debates, inclusive sobre a histórica firmeza de caráter tanto de Ulisses quanto de Penélope, tidos por protótipos eternos de amor e cumplicidade ao longo de séculos. Nesse ponto, Moravia não foi o primeiro a propor tal desconstrução, mas foi muito perspicaz ao associar esse questionamento sobre a nobre conduta do casal de Ítaca em perspectiva comparada à realidade de outros casais que passaram a enfrentar o desafio e a angústia de conviver, superar ou aceitar o desprezo advindo do pretérito amor.

A respeito do fim da obra godardiana em apreço, e pelas precisas conclusões, estamos de acordo com as palavras de Fontes (2017):

Veja-se, a esse propósito, como o filme termina: com um plano do “filme dentro do filme” que mostra o ator que interpreta Ulisses de costas para a objetiva, com uma postura heroica, observando a ilha de Ítaca no horizonte. Não chegamos a vê-lo, em *Le Mépris*, regressando efetivamente à sua terra natal. Da mesma forma que esse herói do passado não chega no filme ao seu destino (tanto que o ceticismo da modernidade chega a duvidar que ele queira, de fato, voltar), temos ainda uma mulher que falece em um acidente de carro e que, por isso, não consegue regressar à sua vida anterior (Camille), um escritor que não consegue escrever o texto que lhe foi encomendado (Paul), e um grande diretor (à sua maneira, também, um herói do passado) com dificuldades em impor a sua visão artística ao produtor do filme no qual está trabalhando (Lang). Como o filme termina antes que a adaptação da *Odisseia* ao cinema seja concluída, permanece um sintoma de dúvida em relação à mesma, que talvez nunca venha a suceder. Portanto, ao refletir sobre o cinema por via da presença da escrita (demonstrando que este “resiste” a uma ideia unívoca de “texto”), e ao exibir de forma reflexiva o seu próprio processo de realização, *Le Mépris* posiciona tudo – mesmo o cinema – em um caminho infinito para Ítaca (FONTES, 2017, p. 190-191).

Portanto, as relações entre amor e desprezo por este são perspectivas intercambiáveis e multifacetadas, tanto na poesia homérica de regresso de Ulisses quanto no filme godardiano.

O desprezo em *Navalha na carne* de Plínio Marcos: breves apontamentos

A crítica teatral e literária brasileira já apontou os vínculos entre o conto moraviano *Il terrore di Roma* e a peça pliniana *Dois Perdidos numa noite suja* (ENEDINO; VIEIRA, 2022). O tema do desprezo em Plínio Marcos não é circunstancial, ao contrário, pode-se dizer que está no âmago de várias de suas peças, sobretudo nas duas mais famosas: *Dois perdidos numa Noite Suja* (VIEIRA, 2021, p. 107) e *Navalha na carne*. Além do desprezo como categoria interpessoal, que é de fato nosso foco neste ensaio, pode-se cogitar também como relevante em sua poética o desprezo social a que estão acometidas as personagens representadas na ribalta pliniana. Esse rebaixamento, esse desprezo são sentidos por Alcir Pécora (2017) como “desqualificação sistemática”:

A desqualificação sistemática de Neusa Sueli por Vado é, portanto, um aspecto permanente da relação entre eles, da mesma maneira que o mútuo sofrimento infligido e o rebaixamento dos interlocutores estão presente em Barrela, *Dois Perdidos*, e tantas outras peças dessa primeira safra de Plínio Marcos (PÉCORA, 2017, p. 15).

Dessa forma, a tensão em “alta voltagem” presente nas relações entre as personagens nessas duas peças é em grande medida modulada por aspectos tensivos entre amor, ódio e desprezo, que são sentimentos frequentes entre Paco e Tonho e entre Vado e Neusa Sueli.

Em se pensando mais detidamente na relação desses dois últimos, é possível verificar que o desprezo ou mesmo a sua simulação integra o jogo amoroso autodestrutivo do “casal”. O instrumento de dominação básico utilizado por Vado é subjugar Neusa Sueli por intermédio do desprezo que a todo o momento ele demonstra por ela desqualificando-a tanto quanto pode, verbo utilizado por Alcir Pécora (2017), para o que compreendemos ser desprezo. Contudo, não

é um desprezo silencioso ou mordazmente cruel construído pela via de silêncios que aos poucos se revelam como atos de desprezo.

Já não lhe basta humilhá-la com o fundo comercial da relação supostamente afetiva entre cafetão e prostituta: trata-se agora, fundamentalmente, de desqualificá-la como objeto possível de desejo, o que faz por meio da produção de uma éfrase cruel em que Neusa Sueli se reduz à imagem de uma velha caquética e asquerosa (PÉCORÁ, 2017, p. 15).

Por meio de outra estratégia, Vado, em tom paradoxalmente policialesco, se serve de uma forma de desprezo “ostensiva” e altamente violenta em nível psicológico e linguístico por meio do uso permanente de calão e variado repertório de impropérios.

Na vida diária, Neusa Sueli parece perfeitamente conformada com a ideia de que, na relação constituída entre ela e Vado, mesmo no que haja aí de mais entranhadamente íntimo ou pessoal, cabe a ela prover o cafetão dos recursos materiais que ele reclama – de resto, uma tarefa que a personagem da prostituta assume zelosamente para si, a ponto de se dispor a atacar com a navalha, arma profissional no seu ofício, a quem quer que se interponha entre eles (PÉCORÁ, 2017, p. 14).

A forma inquisitorial de Vado perpassa toda a peça e pode ser notada com muita clareza em:

VADO Quer se fingir de boba?
NEUSA SUELI Ai, ai! Juro que não sei.
VADO Sabe por que eu não saí hoje?
NEUSA SUELI Sua cabeça é seu guia.
VADO Pois é, né?
NEUSA SUELI Eu não prendo ninguém. Vado empurra Neusa Sueli, que cai no chão.
VADO Já lembrou o que me aprontou, sua nojenta? (MARCOS, 2017, p. 50).

Quando essa “fase inicial” da conduta de Vado momentaneamente se exaure, dá lugar à violência física reiterada, último e perverso recurso da dominação do outro, a que Neusa Sueli, no decorrer do conflito, chega a aceitar desde que ele a dê prazer.

A rigor, no que se apresenta como paroxismo para Neusa Sueli, o amante toma a feição do pior cliente: o sujeito que apronta, bate, ironiza, ofende, rouba e, no limite, nega-se a fazê-la participar no gozo do sexo, confinando-o à condição de instrumento de ganho comercial. (PÉCORÁ, 2017, p. 25).

Os primeiros “diálogos” entre Neusa Sueli e Vado são ditados pela forma massacrante que ele a acusa, sobre algo que sequer, aparentemente, sabe o que é. Nesse sentido, Neusa Sueli, mesmo diante de toda a violência de Vado, despreza a imposição deste para que ela confesse o que saberemos somente adiante na peça, ser a causa de toda a importunação de Vado: dinheiro dos programas de Neusa Sueli.

A violência não está, entretanto, apenas na personagem de Vado: tão logo Neusa Sueli suspeita que ele possa estar dando ouvidos à “vadia do 102” – ameaça cortar “a cara dela com gilete” – cujas inconfidências maldosas, no passado, já teriam custado um aborto à colega “Mariazinha”, “de tanta porrada que levou”. Ou seja, blefe, truculência e violência física estão no centro da relação entre a prostituta e o seu gigolô, assim como no ambiente miserável em que vivem. Mas está claro que eles não são perpetrados ou sofridos de forma simétrica: o abuso e a consequente desqualificação do interlocutor são, por assim dizer, uma prerrogativa profissional de Vado, numa situação em que a força é a primeira lei e que, por isso mesmo, dá necessariamente prioridade ao maior, ao “macho”, ainda que a continuidade e a exacerbação da violência tendam a contaminar todas as personagens até a explosão dos vários excessos em cena (PÉCORA, 2017, p. 13).

De todo modo, embora pareça que somente Vado estabeleça modos de expor seu desprezo como uma faceta do seu “amor” a Neusa, esta também cria artifícios de sobrevivência dentro do contexto relacional com Vado por meio desse expediente.

Diante da ferocidade das atitudes e palavras de Vado, não é plausível supor que ele realiza tudo isso exclusivamente com interesse no dinheiro de Neusa Sueli, do qual ele se julga dono. Ele também se julga dono absoluto dela, posto que o dinheiro que ela auferi com os programas é o que o sustenta, e ao mesmo tempo, é o que o desalinha como macho alfa que gostaria de ser, supostamente dono de Neusa Sueli. E nessa relação comercial, nos termos de Pécora (2017), Vado teme a perda do poder que exerce sobre ela a ponto de ameaçá-la de destruir seu negócio: “VADO Não? Já existe penicilina, boboca! Me limpo fácil. Agora, você se estrepa. Pega fama de perebenta, tá lascada. Ninguém mais vai querer. Nem o cara mais jogado às traças” (MARCOS, 2017, p. 52).

Em alguma medida, ela tem consciência disso, daí porque a caça aos michês dela por parte dele é uma moeda de troca tão valiosa para ela, para além do seu aspecto monetário. Neusa Sueli sabe que no fundo é Vado que se prostitui para ela, a despeito de toda sua arrogância, prepotência e ilusória pose de superior.

Assim, Neusa Sueli, em uma espécie de síndrome de Estocolmo, ama o desprezo que Vado lhe impõe, ao passo que Vado não lhe ama, apenas lhe despreza por ter que se sujeitar a ser “bancado” por ela, uma mulher em condição extrema que chega a duvidar de sua própria condição humana, conforme ela mesma indaga ao fim da peça. Assim, enquanto a Penélope homérica é a tecelã da espera de Ulisses, contida e laureada pela dignidade da mulher clássica, Neusa Sueli tem como seu tear da espera por Vado seu próprio corpo, cansado e desgastado.

A dupla relação prostituída entre Neusa Sueli e Vado também encontra paralelo no Filme *Le mépris* (1963) e no romance *Il disprezzo* (1954), pois segundo a laureada estudiosa Ágnes Pethö (2020), ao realizar exame crítico do filme godardiano, pondera que “A mulher, interpretada por Bardot, por outro lado, despreza o esposo por ele se prostituir, aceitando um emprego na indústria do cinema apenas pelo dinheiro, dispondo-se até a prostituí-la, literalmente, fechando os olhos para a tentativa do produtor de seduzi-la” (PETHÖ, 2020, p. 245, tradução nossa)⁸.

8. The woman, played by Bardot, on the other hand, despises the man for prostituting himself by taking a job merely for the money in the cinema industry and for being willing even to prostitute his wife literally by turning a blind eye towards the producer’s attempt at seducing her. (PETHÖ, 2020, p. 245, texto original).

Considerações Finais

A face mais sombria do amor é o desprezo, contudo do ponto vista artístico e literário, a sua presença e rivalidade diante do sentimento amoroso é uma tônica quase que inescapável, inclusive pela acentuação de um pela ausência do outro.

Moravia, Godard e Plínio Marcos tinham, cada um dentro de seu campo artístico, consciência da força aniquilante ou, por vezes, revigorante do desprezo sobre o amor, assim como o amor em ser desprezado converte-se em prática de submissão ao outro, última e desesperada alternativa de confissão e luta amorosa, refúgio da última gota de lágrima por um amor perdido que nem mais rancor lhe dedica. Esses dois processos intercambiantes podem ser notados, sob diferentes perspectivas no romance, filme e peça comentados neste ensaio.

Assim, Emilia, Camille e Vado foram amados ao extremo e devolveram em troca aos seus parceiros e parceira, respectivamente, dor e desprezo lúgubre, nos legando o aviso peremptório de que não podemos desprezar as armadilhas do amor.

Referências

- ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Anotações sobre O Desprezo de Godard e a Odisseia de 'Homero', **Archai** n. p. 108-114, 7, jul-dez 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/archai/article/view/8257>. Acesso em: 11 abr. 2023.
- CARDOSO, Marinês Lima. Moravia e Godard: diálogo entre literatura e cinema. **Scripta** Uniandrade, v. 17, n. 2 (2019), p. 251-263. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/1400/1053>. Acesso em: 13 abr. 2023.
- CARSON, Anne. Contempts. **arion** 16.3 winter, 2009. Disponível em: <https://www.bu.edu/arion/files/2010/03/Carson-Contempts.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2023.
- CORTIS, Lara. 'Mn': Transgressive 'Penelope', **antae**, Vol. 3, No. 3, p. 243-253, 2016. Disponível em: <https://www.um.edu.mt/library/oar/bitstream/123456789/20364/1/Antae%203-3-2016%20-%20A2.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2023.
- COUTINHO, Mário Alves. **Escrever com a câmera cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard**. Tese (Doutorado em Letras). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-76SPF7/1/escrever_com_a_camera_completo1.pdf. Acesso em: 29 mar. 2023.
- EFRAIM, R. PENÉLOPE, TECELÃ DE ENGANOS, **Kínesis**, Vol. IV, nº 08, p. 135-146, Dezembro 2012. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/raquelefrain.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2023.
- ENEDINO. Wagner Corsino; VIEIRA. Haydê Costa. DA GUERRA À DITADURA: O AFUNILAMENTO ABISSAL EM ALBERTO MORAVIA E PLÍNIO MARCOS, **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**: Dossiê nº 26, p. 71-86, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/download/69145/49169>. Acesso em: 11 fev. 2023.
- FONTES, Bruno. Num caminho infinito para Ítaca: a presença e a ausência da escrita em *Le Mépris*, de Jean-Luc Godard, 1963. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 27, n. 3, p. 175-192, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18768/15710>.

GODARD, Jean-Luc. “Le mépris”, *Cahiers du cinéma*, nº. 146, p. 31, ago. 1963.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução, notas e comentários: Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal Editores, 2018.

JOYCE, James. **Ulisses**. Tradução Antônio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MARCOS. Plínio. **Obras teatrais: noites sujas**. Volume 2. Organização Alcir Pécora. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016. Disponível em: <https://sistema.funarte.gov.br/tainacan/edicoes-online/plinio-marcos-obras-teatrais-volume-2-noites-sujas>. Acesso em: 11 abr. 2023.

MARCOS. Plínio. **Obras teatrais: pomba roxa**. Volume 3. Organização Alcir Pécora. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017. Disponível em: <https://sistema.funarte.gov.br/tainacan/edicoes-online/plinio-marcos-obras-teatrais-volume-3-pomba-roxa>. Acesso em: 11 abr. 2023.

MORAVIA, Alberto. **O Desprezo**. Tradução Teresa de Barros Brito. Lisboa: Ulisseia, 1955.

MOURA E SÁ, Pedro de. Prefácio. In: MORAVIA, Alberto. **O Desprezo**. Tradução Teresa de Barros Brito. Lisboa: Ulisseia, 1955, p. 5-11.

PÉCORA, Alcir. Navalha na carne (1967). In: MARCOS. Plínio. **Obras teatrais: pomba roxa**. Organização Alcir Pécora. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017, p. 12-26. Disponível em: <https://sistema.funarte.gov.br/tainacan/edicoes-online/plinio-marcos-obras-teatrais-volume-3-pomba-roxa>. Acesso em: 11 abr. 2023.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. “A teia de Penélope”. In: **Obras de Maria Helena da Rocha Pereira II: Estudos sobre a Grécia Antiga: Artigos**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2014. Disponível em: URI: <http://hdl.handle.net/10316.2/35593>. Acesso em: 27 mar. 2003. DOI: <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0829-7>.

PETHÖ, Ágnes. “The Anxiety of Re-Mediation in Jean-Luc Godard’s Films (5. The Contempt)”. In: PETHÖ, Ágnes. **Cinema and intermediality: The Passion for the in-Between** (second, Enlarged Edition). Cambridge Scholars Publishing: Newcastle upon Tyne, 2020, pp. 244-250.

VIEIRA, Haydê Costa. LUZ, CÂMERA, PALCO, AÇÃO: **A PRESENÇA DE PLÍNIO MARCOS NO TEATRO E NO CINEMA**. Tese (Doutorado em Letras). Três Lagoas/MS: UFMS, 2021. Disponível em: https://repositorio.ufms.br/bitstream/123456789/4243/1/TESE_HAYD%C3%8A_DEFESA_VERS%C3%83O%20FINAL.pdf. Acesso em: 15 dez. 2022.

Filmografia citada

LE MÉPRIS. Direção de Jean-Luc Godard. Paris: Les Films Concordia, 1963. 1 DVD, Colorido, 35 mm, 105 min.