A RECRIAÇÃO DE *O DESPREZO*, DE MORAVIA, POR GODARD

Josette Monzani[1]

Resumo

Este texto busca analisar o filme *O desprezo*, de Godard, realizado a partir do romance homônimo de Moravia, a fim de se perceber o processo de criação do diretor e suas implicações.[2]

Palavras-chave: Processo Criativo. Recriação. J-L.Godard.

Abstract

This text intends to analyse the Godard's film inspired in Moravia's homonymous novel, *The contempt,* in order to enlight the director creation process and its implications.

Key-words: Creation Process. Recreation. J-L. Godard.

Para realizar seu filme, Godard partiu do romance de Alberto Moravia, *O desprezo*, de 1954.[3] Moravia fala com mágoa sobre o diretor que afirmou, após a realização do filme, ser o seu livro "uma narrativa para se ler no trem!", uma narrativa leve, de viagem.[4] E, analisando o resultado obtido, dispara: "se Godard não fosse tão original talvez fosse mais fiel, mas era muito original e foi, portanto, completamente infiel (ao meu texto)".[5] Godard considerou o romance ruim porque muito centrado no drama psicológico do protagonista. Isso de certa forma é verdadeiro: o romance destaca as reflexões do narrador - o escritor em dúvida quanto a deixar-se seduzir pelo cinema e pelo enriquecimento fácil, e desviar-se de sua vocação "natural" de autor teatral sério e mal pago - e seu receio em perder o amor da esposa em qualquer dos casos.

---

[1] UFSCar
[2] Agradeço a Valdir Baptista pelas preciosas indicações bibliográficas.
[3] Lançado em português, pela Ulisséia, de Lisboa, s/d.
[4] MORAVIA, A. e ELKMAN, A. *Vida de Moravia*. Trad. de Mário Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 192/193.
[5] Id., p. 192.

À primeira vista, esta é a narrativa de romance e filme. O casal francês Paul e Camille Javal (Michel Piccoli e Brigitte Bardot) ama-se, eles são felizes e moram em Roma. Paul é convidado pelo produtor norte-americano Jeremiah Prokosh (Jack Palance) a reescrever o roteiro da *Odisséia*, de Homero, que está sendo filmada pelo diretor alemão Fritz Lang (vivido pelo próprio). Prokosh encanta-se com a beleza de Camille e começa a cortejá-la. Paul parece não perceber ou não se incomodar com a atitude dele. Camille sente-se aborrecida com o comportamento do marido. Passam a discutir, a brigar e ela diz não mais amá-lo, e sim desprezá-lo.

Outra fonte evidente de ambas as obras e, portanto, do processo de recriação empreendido por Godard no filme é, como se observou acima, a *Odisséia*, do poeta grego Homero, marco inicial, com a *Ilíada*, da narrativa ocidental.

Ao assistirmos ao filme, então, percebemos a Odisséia sendo filmada, notamos certas ênfases narrativo-dramáticas criadas pelo diretor, como o emprego de estátuas monumentais dos deuses gregos (Netuno e Minerva) em mármore branco, com detalhes pintados em azul e vermelho aliado à beleza deslumbrante do mediterrâneo e do recorte litorâneo italiano (acerca de Capri) – em muito assemelhados aos das ilhas gregas, e somos tentados a identificar ali quem está no papel de Ulisses. Por cacoete de espectador cinematográfico moderno, designamos o "mocinho" do filme, aquele que tem o papel principal, Paul Javal – o escritor e roteirista, como sendo Ulisses. Bem ao gosto de Godard (e de certo cinema europeu dos anos 60), ele está mais para anti-herói: cheio de dúvidas... um herói grego atualizado para anti-herói do século XX: um personagem oscilante, amortecido, medroso, "inábil com a retórica persuasiva",[6] sem ganas de aventurar-se, de conhecer e ultrapassar seus limites – um anti-herói de cuja vida, pode-se por esses traços já intuir, a sombra da tragicidade se acercará.

Após ler a bela tese de Mário Alves Coutinho, intitulada 'Escrever com a câmera. Cinema e literatura de Jean-Luc Godard',[7] e guiando-me por ela, tomei

[6] Seguindo aqui MARIE, Michel em *Le Mépris*. Paris: Nathan, 1990, p. 74. Paul, apesar desse traço, fala muito e julga-se hábil com as palavras. Ele é o oposto de Camille, calada.
[7] Defendida na Faculdade de Letras, da UFMG, em 2007.

consciência que Ulisses poderia estar sendo na verdade encarnado pelo grande diretor de cinema Fritz Lang. Em rápidas palavras, ele é um alemão que emigrou para a América, por conta do nazismo, e um dos responsáveis pela criação do gênero *noir* no cinema americano; é ele um fantástico contador de histórias cinematográficas, astucioso e prosador, como era Ulisses – o multiardiloso, no epíteto de Haroldo de Campos (em seu poema *Finismundo*, a última viagem). Ou seja, o herói das aventuras, empreendedor de viagens, nos moldes do Ulisses grego, é o autor, o criador – o poeta cinematográfico.

Com base nesses pressupostos, comecei a me indagar a respeito do processo de recriação – na terminologia de Haroldo de Campos, empreendido por Godard em *O desprezo*.

Numa definição sintética magistral, Haroldo afirma ser a tradução "a inserção da diferença no mesmo".[8] Uma cadeia de espelhos refletindo o mesmo que é outro. E complementa: "é ser fiel ao 'espírito', ao 'clima' particular da peça traduzida; (acrescentar-lhe), como numa contínua sedimentação de estratos criativos, efeitos novos ou variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção".[9]

Vejamos então, a Odisséia em síntese está lá, através das sequências já filmadas a que assistimos durante o desenrolar do filme. São estas: 1- conhecemos Ulisses e Penélope; 2- Ulisses enverga seu famoso arco e mata um dos pretendentes de Penélope com uma flechada na garganta; 3- Ulisses chega a uma ilha empunhando sua espada; 4- uma sereia é vista nadando; 5- Ulisses, de volta, avista Itaca, sua terra natal.

Junto a essa narrativa condensada, temos as aventuras de Paul Javal (o roteirista) e sua mulher, Camille, ao lado de Lang (o diretor) e de Jeremiah Prokosh (o produtor). O que foi e que 'poderia' se repetir, e o que é. Assim, Prokosh quer seduzir a mulher de Paul, é um pretendente dela, como Penélope tinha os seus. Paul Javal, nome em estrutura espelhada, tem suas iniciais PJ invertidas em JP – o produtor rico, superficial, mulherengo, ditatorial, leitor de um

---

[8] CAMPOS, H. de. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 37.
[9] ID. IB.

livreto de frases famosas e de impacto – que tem uma imagem menosprezada por Paul, mas que, ao mesmo tempo, o fascina por seu poder. Camille, diferentemente de Penélope – já que se está nos anos 60 – não aceita que Paul não se irrite com a corte de Prokosh, que é, sobretudo, desrespeitosa para com ela, e que se submeta ao produtor pelo dinheiro, passando a desprezar o marido.

Trata-se ali de uma dúvida moral que se instaura entre eles, o que não ocorria na época de Homero. Ulisses parte para a guerra porque é rei e guerreiro, um herói, sua motivação primeira não é a de receber presentes; já a Penélope cabe esperar por ele, mesmo que seja por vários anos. Ela poderia ter suposto estar Ulisses morto e se casado com um dos pretendentes, mas preferiu honrar Ulisses a quem amava e admirava. Os pretendentes acercarem-se da casa de Ulisses na sua ausência também fazia parte dessa tradição; esse fato não colocava em questão a honra de Penélope, nem a de Ulisses. É certo que Ulisses ao voltar para Itaca e se deparar com os pretendentes de Penélope, mata-os a todos, por estes não o haverem respeitado em sua ausência. Paul representa, portanto, um Ulisses com sinal invertido.

Diz o personagem de Fritz Lang (no filme), a Odisséia trata da “eterna luta do homem contra as circunstâncias”. Godard atualiza as circunstâncias: a vontade dos deuses sobre a dos homens, na época homérica, ao lado da vontade do produtor norte-americano sobre estes, nos anos 50/60: ele tanto nos informa, nos comunica, quanto nos faz refletir, estabelecer relações entre essas questões, ampliando o alcance da primeira, sem ofuscá-la. Podemos afirmar ter ali o emprego do recurso da paronomásia, figura lingüística que aproxima semanticamente palavras com sonoridades semelhantes e sentidos diferentes, em função de seu parentesco sonoro, aqui recriada enquanto paronomásia visual. Há figuras de deuses nos dois momentos, **quase** iguais enquanto atuantes no destino do homem. Como veremos logo mais, Prokosh habita moradas assemelhadas ao monte Olimpo, em sua suntuosidade e isolamento e é um chefe tirânico e egoísta. A salientar ainda que nessa direção Prokosh pode também ocupar o lugar de Odisseu – em sua versão ‘imoral’. Essa questão da substituição das figuras dos deuses do Olimpo por aquela do produtor cinematográfico (e, consequentemente,

do capitalismo) na determinação do destino dos homens, foi-me sugerida pelo instigante artigo de Maria do Socorro Carvalho: *O desprezo* ou O cinema em busca de Homero.[10]

A notar aqui que a Odisséia é rica em melopéias, segundo muito bem observou Ezra Pound.[11] Trata-se da exploração do nível sonoro, musical na poesia (pelo uso de rimas, aliterações, assonâncias, repetições, metrificação), que embala nosso sentido da audição. Além do caso particular das falas, diálogos e da trilha musical, recursos propriamente sonoros, Godard recria a dança do poema grego em imagens visuais, ritmadas, como apontamos agora e comentaremos ainda mais à frente. Ainda sobre a sonoridade, diz Godard a respeito do protagonista de *O desprezo*: esse personagem "é um personagem de (*O ano passado em) Marienbad* que quer encenar Rio Bravo",[12] ou seja, um personagem de fala com sonoridade encantatória.[13]

Godard está empreendendo em sua obra à tradução do passado da cultura em presente de criação, "uma dialética entre presente e passado, reencetada sempre a partir de uma questão atual, situada no presente",[14] pois, e eu sigo aqui Walter Benjamin, juntamente com Haroldo de Campos, quando aquele diz que "arrisca tornar-se irrecuperável, desaparecer, toda imagem do passado que não se deixe reconhecer como significativa pelo presente".[15]

Ao mesmo tempo, veja-se, o diretor introduziu na narrativa a discussão sobre as bases dos valores humanos e os laços ou sentimentos que a partir deles travamos com o Outro e o mundo. Um dos temas posto na trama a partir desse pressuposto é o do amor. As formas de amar; de relacionar-se; de proclamar o

---

[10] Cópia disponibilizada pela autora.
[11] POUND, Ezra. *ABC da literatura.* São Paulo: Cultrix, 1977.
[12] MARIE, M. Op. Cit., p. 74.
[13] Há muito mais a falar a respeito da trilha sonora de *O desprezo*, como, por ex., os poemas declamados por Lang e a beleza da voz da atriz italiana Giorgia Moll que interpreta a **tradutora**, Francesca Vanini, do produtor, personagem não presente no romance e que foi criado por Godard, para o filme. Diz MARIE, M., op. cit., p. 81: "Francesca é, antes de tudo, uma voz, um conjunto de frases articuladas melodiosamente, com certo acento italiano, uma entonação colorida que se opõe ao timbre parisiense e infantil de Camille". Para Godard, apud MARIE, "sua voz, assim, será como um violão suplementar que **parafraseará** em outros tons as melodias dos outros violões do quarteto formado por Camille e Paul, Lang e Prokosh" (p. 81). (grifo nosso)
[14] CAMPOS, H. de. Minha relação com a tradição é musical. *In*: *Metalinguagem & outras metas*. Op. cit., p. 258.
[15] Id.Ib.

amor. E os seus opostos: o ódio, a desconfiança, a soberba, o desprezo. Perdido o amor de Camille, Paul constata: "vivíamos numa nuvem de inconsciência, numa cumplicidade deliciosa".[16]

Deste estrato criativo, Godard expande suas considerações. Parte da representação do amor na Grécia, com Ulisses e Penélope; passa pela representação na Roma antiga – através de um livro sobre pintura e escultura que é dado a Paul por Prokosh, artes plásticas nas quais a relação amorosa é vista de forma voluptuosa e livre e aponta o relacionamento de Paul e Camille, também pleno de sensualidade, prazer e plenitude, este um relacionamento dos anos 60, do século XX.

Mas, ele não pára por aí. Por meio de inserções de títulos de filmes dos anos 50/60, de alguns de seus mestres, Godard amplia sua/nossa reflexão sobre o tema. Vemos que *Viagem à Itália*, de Rossellini (1954) está sendo exibido no cinema no qual eles assistem a uma cantora que poderia fazer o papel de sereia no filme em realização. Nesse filme, um casal de ingleses viaja para Capri para vender uma propriedade herdada. Há entre eles uma afinidade de classe, são aristocratas, não 'humanizados' como os italianos que a personagem vê pelas ruas na Itália, em especial as mulheres grávidas e com carrinhos de bebê, quando eles chegam. Ela visita museus, ruínas – busca o passado da humanidade, o ponto em que a sensibilidade pode ter sido perdida e começa a se distanciar do marido que permanece frio, arrogante, calculista, 'paquerador' como sempre fora. A crise do casal, a paisagem vista de Capri, a monumentalidade das estátuas greco-romanas e, certamente, a jornada arqueológica por ela realizada unem os significantes de ambos os filmes, fazendo-os dialogar.

Outros filmes e diretores citados são *Psicose (*de Hitchcock, 1960*)*; *Hatari* (Howard Hawks, 1962); *Viver a vida* (do próprio Godard, 1962); *Vanina Vanini* (recriação dos *Contos Italianos*, de Stendhal, feita por Rossellini em 1961),[17] além de *O ano passado em Marienbad* (de Alain Resnais, 1961) e *Mônica e o desejo* (de Ingmar Bergman, 1953) que tratam de diversas formas de amar.[18]

---

[16] Trecho magistral retirado do romance de Moravia.
[17] Trata da história de um amor louco e impossível entre uma princesa e um rebelde político.
[18] Estou resumindo bastante aqui, dado o espaço de que disponho.

A respeito da ocorrência de *Marienbad*, a peruca que Brigitte Bardot usa em certo momento de *O desprezo* é emblemática. Ela está decepcionada com o marido, compra a peruca, de cabelos pretos, em corte Chanel, com franjas, e assume, ao vesti-la, o mesmo ar distanciado, ausente da personagem **A** vivido por Delphine Seyrig, no filme de Resnais. O mesmo corte de cabelo é usado pela personagem Nana, de *Viver a vida*. Nana é uma prostituta, assim como a personagem Nana do romance homônimo de Émile Zola, clássico da literatura francesa do século XIX. O comportamento de Paul, o marido, faz com que Camille sinta-se uma prostituta, daí a peruca vir a calhar tão bem, enquanto expressão exterior de seu sentimento. Trata-se - no emprego do recurso dos cabelos - de uma metonímia visual recorrente e fortíssima na tradição narrativa cinematográfica.[19]

Ainda nesse mesmo trecho, Camille usa um vestido verde, destoante dos tons de azul, vermelho e amarelo empregados nos figurinos, adereços e cenários até então, numa forma de aliteração visual que atravessa o filme. Sua ruptura com Paul é expressa também por meio dessa cor.

Godard exalta as formas narrativas, já que estas carregam nossa história cultural; ele mostra a mescla existente entre elas, da qual o cinema é herdeiro direto - até aquele momento, como se pode conferir no excelente livro de Dubois: *Cinema, Vídeo, Godard*, pois o diretor passará a experimentar o vídeo e a TV com genialidade, anos depois de *O desprezo*.

A tradição popular/oral é relembrada em mais três momentos, além da poesia homérica: quando Camille conta ao marido a história do burro Martin (da tradição árabe); quando Paul narra à secretária e tradutora o diálogo entre Rama Krishna e seu discípulo (da India) e quando Camille elenca vários palavrões, depois de Paul dizer que palavras de baixo calão não combinavam com ela. O uso desses termos como marca crítica vem da tradição popular da Idade Média,

[19] Lembremo-nos de Louise Brooks em *A caixa de Pandora*, de Pabst (1929) – que trouxe a personagem da peça teatral de Wedekind; e de *Vida Privada*, também com BB, filme de Louis Malle, de 1962, no qual ela aparece com uma peruca semelhante, para citar apenas dois exemplos.

quando se contrapunha esse palavreado ao considerado ‘sagrado’, elevado, sério, numa atitude de inversão dos valores consagrados, dados como “lei”.[20]

A arte da encenação teatral está também representada. A trilha musical é operística, com *leitmotivs*.[21] A recorrência à beleza e força expressiva da pintura, escultura, arquitetura, assim como das paisagens naturais, é constante. Nossos olhos, ouvidos e intelecto, juntos, deleitam-se.

Mas, o que eu gostaria de destacar é um pouco mais do trabalho propriamente cinematográfico elaborado nesse filme. Através dele pode-se perceber que Godard está colocando em xeque certo tipo de narrativa, a narrativa fundada na lógica formal, em prol de um outro modelo no qual se encontram a representação **pela** linguagem e a experiência **na** linguagem.[22] De forma evidente: acompanhamos a trajetória amorosa de Camille e Paul, enquanto o filme baseado na Odisséia é rodado – ou seja, temos ali presente uma adaptação literal do romance de Alberto Moravia do qual o diretor partiu, a representação pela linguagem; e temos a experiência na linguagem por meio das ampliações múltiplas - das digressões geradas na diegese - a partir dos eixos narrativos dos quais se partiu.

Mas o filme é mais, muito mais do que isso. Vejamos o espaço, o tempo e a ação.

O Espaço do filme forma um diagrama, onde ruas e mar – caminhos de viagem, de trajetória em curso, sempre acompanhados pela trilha musical – encontram-se intercalados aos cenários, poucos. Tem-se:

filmagem na rua (créditos inicias do filme, que são oralizados por uma voz *over*) – apartamento de Paul e Camille – rua em Cinecittá - sala de exibição em Cinecittá – rua – casa de Prokosh – estrada e rua – prédio de Paul e Camille – rua – cinema – mar – casa do escritor Curzio Malaparte – estrada – mar.

Os cenários são alegóricos. Além das cores, com destaque para o amarelo, vermelho e azul, eles designam moradas de deuses e reis: o primeiro deles é a

---

[20] BACKTIN, M. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec / UNB, 1999.
[21] A lembrar Brahms e o romantismo.
[22] KRISTEVA, J. A palavra, o diálogo e o romance. In: *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 85.

Cinecittà, a cidade do cinema, em Roma, antiga morada dos mestres do cinema italiano que vinha na ocasião sendo submergida por produtores norte-americanos; o segundo, a vila onde mora Prokosh, quando está em Roma: tem um jardim maravilhoso, a arquitetura é imponente e a sala de estar remete a um grande palco italiano (semelhante ao que aparece em um quadro no escritório de Paul); o terceiro é o apartamento de Paul e Camille. Mostrado do lado de fora, este deixa ver que eles habitam no alto de um prédio moderno. A câmera, ao mostrá-lo de baixo para cima, deixa-o majestoso e faz seu desenho lembrar um navio grandioso, de vários andares. O quarto cenário é a casa do escritor Malaparte, na ilha de Capri, que seria a residência de verão do produtor. A casa é deslumbrante, construída em meio às rochas, com vistas para o mar e uma longa escadaria que leva a um terraço que ocupa toda a cobertura da construção. Ao longe ele se assemelha a um local a ser ocupado por sacerdotes em rituais sagrados.

Iconicamente percebe-se que as personagens de Godard estão em trânsito, em movimento, numa jornada por mar e terra tal como Ulisses. Ainda, é impossível não perceber a viagem por diferentes estilos arquitetônicos, pelas esculturas e pinturas em destaque, pela beleza dos cenários naturais.

O Tempo, através dos recursos de filmagem e montagem, caminha e se expande a iconicizar o tempo da ação presente (o presente contínuo, nos vários planos-sequência); o tempo passado (dois *flashbacks* ou analepses (externa e interna, respectivamente): em duas séries de planos breves, um, no qual Camille aparece como uma pessoa feliz; depois, quando Paul associa Camille ao produtor, e a tradutora a si mesmo); o tempo avançado, futuro – uma prolepse interna, quando se vê a imagem de Camille e Paul caminhando no terraço em Capri (em meio à discussão que têm em casa antes de partirem para a ilha)[23] e o tempo sacralizado, imortalizado pela criação (sequência de *takes,* aparentemente em analepse*,* de Camille nua – sobre cobertas em azul, vermelho e amarelo - que começa e termina com as mesmas frases de Camille e Paul e, por isso, acabam

[23] Está-se aqui seguindo os conceitos de GENETTE, G., apud GAUDREAULT, A. e JOST, F. em *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora da UNB, 2009, p. 137-148. Esse exemplo de prolepse encontra-se formulado por Gaudreault e Jost no livro citado, p. 144.

por constituir um 'todo' à parte, ou a parte pelo todo: a cumplicidade perdida, o paraíso utópico).

Ação – diegese múltipla, galáctica, circunvoluente, com múltiplos sentidos, **a apontar o visível e o invisível**. Construída sob o véu da ambivalência, a linguagem godardiana estrutura-se, seguindo aqui Julia Kristeva ao falar da menipéia na literatura,

> [...] como um foco das duas tendências da literatura ocidental: representação pela linguagem enquanto encenação, e exploração da linguagem enquanto sistema correlativo de signos. A linguagem na menipéia é, ao mesmo tempo, a representação de um espaço exterior e "experiência produtora de seu próprio espaço".[24]

Assim, Godard recria o romance de Moravia e a *Odisséia*, oscilando entre o tempo/espaço da individualidade humana e o tempo/espaço da idealidade humana e fazendo com que luzes do passado ecoem e se atualizem nas do presente. Ainda segundo Kristeva, a menipéia "iguala-se não à vida individual, àquele aspecto individual da vida em que triunfam os caracteres, mas a uma espécie de vida liberada que varre a individualidade humana e onde o homem não é mais que um reflexo".[25]

Lugar da parte pelo todo e do concreto pelo abstrato, das metáforas decorrentes de metonímias, o método de criação godardiano, em *O desprezo*, é o próprio da recriação, no sentido buscado por Haroldo de Campos:

> Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele "que é de certa maneira similar àquilo que ele denota"). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal.[26]

---

[24] KRISTEVA, J. Op. cit., p. 83.
[25] KRISTEVA, J. Op. cit., p. 84.
[26] CAMPOS, H. de. *Da tradução como criação e como crítica*. Op. cit., p. 35.

Ainda presente no filme uma multiplicidade de línguas faladas pelas personagens (francês, inglês, alemão e italiano) cujos impasses a ação tradutória da secretária busca minimizar ou transcender. Multiplicidade de línguas, linguagens e procedimentos tradutórios de construção imagética empregados por Godard para volver consistente, ácido e virtualmente ativo nosso caldo artístico-cultural. E dar novo estádio à linguagem cinematográfica: o ensaístico, *pari passu* com o criativo.