

Num caminho infinito para Ítaca: a presença e a ausência da escrita em *Le Mépris*, de Jean-Luc Godard, 1963¹

A never-ending road to Ithaca: the presence and the absence of writing in Contempt, by Jean-Luc Godard, 1963

Bruno Fontes

Universidade de Coimbra, Coimbra / Portugal

brunofontes78@gmail.com

Resumo: Este artigo analisa as correspondências entre as especulações sobre o cinema e o papel das instâncias de escrita no filme *Le Mépris* (1963), de forma a entender como essa presença cumpre, mas ao mesmo tempo desestabiliza, a questão da adaptação. Examinar a escrita nesse filme através dessas modalidades permite concluir que nele a epopeia de Homero é limitada a um circuito de alusões e subscrições, de forma a propor que a adaptação da *Odisseia* “preferiu não se escrever” e afirmar que o filme “resiste” a uma ideia unívoca de “texto”, refletindo sobre o cinema tanto através da presença como da ausência da escrita.

Palavras-chave: Jean-Luc Godard; *Le Mépris*; adaptação; cinema e escrita; intermedialidade.

Abstract: This article analyses the correspondences between the speculations about cinema and the role of the writing instances in the film *Contempt* (1963), in order to understand how this presence fulfills, but at the same time destabilizes, the issue of adaptation. Examining the writing in this film through these modalities allows one to conclude that Homer’s epic poem here is limited to a circuit of allusions and

¹ A pesquisa para este artigo foi realizada com o apoio de uma bolsa de doutorado FCT (PD/BD/105701/2014), no âmbito do Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Programa de Doutoramento FCT PD/00334/2012).

subscriptions that suggest that the cinematic adaptation of the *Odyssey* “preferred not to be written”, and also attest that it “resists” to an unequivocal idea of “text”, reflecting about cinema both through the presence and the absence of writing.

Keywords: Jean-Luc Godard; *Contempt*; adaptation; cinema and writing; intermediality.

Jean-Luc Godard, cinema e escrita

Jean-Luc Godard sempre utilizou o *medium* filmico para colocar a mesma questão que André Bazin propõe ao longo da sua obra: “o que é o cinema?”. Com efeito, o cineasta franco-suíço tornou-se um dos principais representantes da *politique des auteurs* dos *Cahiers du Cinéma*, justamente pelo fato de a sua filmografia apresentar tanto uma poderosa reflexão sobre as especificidades estéticas do cinema quanto uma permanente posição teórica/crítica em relação ao meio e à sua indústria.

Essa situação converte-o em *autor* de um tipo de cinema reflexivo, por meio do qual ensaia e *escreve*, já que a escrita é um *tópico* de importância indiscutível nos seus filmes. Nesse seguimento, o presente artigo propõe uma análise de *Le Mépris*, que Godard realizou em 1963, a partir do romance *Il Disprezzo*, de Alberto Moravia. 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.

Os limites da adaptação em *Le Mépris*

Adaptar um produto alheio não era, em 1963, novidade para Godard,² mas trabalhar a partir de um romance em uma produção de grande orçamento era uma situação inédita na sua carreira. MacCabe explica que até aí o seu método para escrever roteiros consistia na elaboração de textos breves, com o mínimo de narrativa possível e quase

² O seu filme anterior, *Les carabiniers* (1963), é uma adaptação da peça *I carabinieri*, de Benjamino Joppolo.

sem diálogos, dos quais desenvolvia os filmes através da interação com os atores.³ Esse método não era, contudo, compatível com esse tipo de produção, situação que o forçou a escrever um roteiro “formal”.

Diante disso, importa avaliar as relações entre romance e filme. Para isso, lembremos o texto de Bazin sobre *Le Journal d'un curé de campagne* (Robert Bresson, 1951, a partir do romance homônimo de Georges Bernanos), no qual este elogia a forma como o filme reproduz as premissas do romance, mas sublinha que “se elogiamos Bresson por ter sido [...] realista [...], é porque sua ‘fidelidade’ é a forma mais insidiosa, mais penetrante de liberdade criadora”.⁴ Comentando depois outra adaptação de Bresson, *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945, a partir de *Jacques le fataliste*, de Denis Diderot), o autor sublinha o seu “jogo maravilhosamente sutil de interferências e de contrapontos entre a fidelidade e a traição”.⁵ Bazin entende, portanto, que a qualidade dessas adaptações está no fato de não se limitarem a reproduzir linearmente os textos-fonte, sendo antes desenvolvimentos criativos dos mesmos.

Quanto a *Le Mépris*, Cerisuelo afirma ser uma boa adaptação porque conserva, porque transforma e porque é indispensável que o faça.⁶ Com efeito, se a base diegética e o cenário da ação do romance se mantêm, todo o resto é modificado, desde detalhes como os nomes das personagens⁷ até questões mais profundas e importantes. Logo, ao adaptar o romance de Moravia,

A abordagem estrutural de Godard no filme funcionou de várias maneiras fundamentais em termos do seu tratamento da adaptação do romance original, da escrita do roteiro (em que introduziria uma camada densa de citações), a sua escolha de atores e suas nacionalidades, a inclusão de uma tradutora, etc. Tudo isso serviu para sobrepor um certo estrato de comentário extra-narrativo, que viria complementar a camada dramática mais básica do próprio filme.⁸

³ MACCABE. Introduction: Essays from the London Consortium, p. 6.

⁴ BAZIN. O *Journal d'un curé de campagne* e a estilística de Robert Bresson, p. 106.

⁵ BAZIN. O *Journal d'un curé de campagne* e a estilística de Robert Bresson, p. 109.

⁶ CERISUELO. *Le Mépris*, p. 27.

⁷ No romance, o protagonista chama-se Riccardo Molteni, a sua esposa Emilia, o produtor Battista e o realizador Rheingold.

⁸ “Godard’s structural approach to the film worked in several key ways in terms of his treatment of adaptation of the original novel, his script writing (where he would

Por isso, Godard assume o programa de Bazin, mas também o “radicaliza” na forma como utiliza o princípio da “liberdade criadora”, pois mesmo que não seja possível negar a relação entre *Il Disprezzo* e *Le Mépris*, o romance é apenas mais um elemento de uma rede complexa cujo elo é um pensamento sobre a essência e a ontologia do cinema.

Isso se confirma logo nos créditos iniciais, em que a sua equipe de filmagem (sabemo-lo porque o *cameraman* na imagem é Raoul Coutard, seu colaborador habitual nesta fase) é vista filmando a marcha de Francesca (personagem interpretada por Giorgia Moll), secretária de Jerry Prokosch, o produtor da adaptação cinematográfica da *Odisseia* (interpretado por Jack Palance), por entre os estúdios da Cinecittá, e a informação sobre os nomes dos atores, técnicos, etc. do filme, em vez de surgir inscrita na tela, é transmitida por uma voz *over*. Assim que se aproximam da objetiva, o enquadramento deixa de incluir a atriz e captura apenas o perfil de Coutard, que gira a sua câmera para a encarar diretamente, insinuando que esta observa (e filma) o espectador, ao mesmo tempo que ela própria está também a ser filmada; e no decorrer dessa operação, a voz *over* decreta que “o cinema, afirmou André Bazin, apresenta ao nosso olhar um mundo que corresponda aos nossos desejos. *Le Mépris* é a história desse mundo”.

Esse recurso, mais do que revelar os meios de produção da ilusão fílmica, cria uma sintonia (que a frase confirma) com a ontologia baziniana, por mostrar que qualquer imagem na tela é a imagem da realidade perante a câmera, e, logo, que o cinema, mais do que representar a realidade, torna-se ele mesmo parte dessa realidade. Mas Godard “radicaliza” novamente as teorias de Bazin, ao tornar evidente que qualquer posição da câmera é, em si mesma, um gesto de *montagem*. Ao mostrar a equipe de filmagem no enquadramento, é postulado um tipo de realismo que resulta de um ponto de vista específico, seja ele dado pela câmera ou pela montagem, e ao criar o exercício especular entre as duas câmeras confirma-se que “não há a realidade e depois a câmera. Há a

introduce a dense layer of quotation), his choice of actors, their nationalities, the introduction of a translator, etc. All of this would serve to superimpose a certain strata of extra-narrative commentary which could be said to supplement the most basic layer of drama of the film itself.” (ADAMS. *Foreground, Background, Drama*, p. 24, tradução minha).

realidade apreendida neste momento e desta maneira pela câmera”⁹ Além disso, mais do que fazer uma reflexão sobre o dispositivo do cinema, os créditos iniciais prenunciam uma relação entre duas linguagens: a linguagem do cinema e a linguagem verbal, representada não apenas pela voz *over*, mas também porque “a figura de Francesca segurando um livro é emblemática para o tema principal do filme: ler, interpretar, remediar [...] como noções-chave de todo o filme”¹⁰

Coutinho, diante destes créditos iniciais, afirma, corretamente, que

[o] tema de *Le Mépris* é o próprio cinema; nessa fita, um filme está sendo feito; seu tema, uma adaptação que está sendo trabalhada [...]. Quase todos os processos de feitura do próprio filme são mostrados ou aludidos [...] O filme mostra a si mesmo, as suas próprias entranhas, numa situação quase especular”¹¹

Porém, ao afirmar que o filme “é mais uma adaptação intersemiótica da *Odisseia* que de *Il Disprezzo*”, porque Godard substitui a palavra escrita, “tão citada e tão importante na sua obra, em geral”, por uma “acentuada procura da oralidade”, que “procura mimetizar e traduzir mais os recursos de composição e linguagem da obra homérica do que do livro de Moravia”¹² Coutinho apresenta uma visão inadequada da relação que o diretor estabelece com a questão da adaptação, com o texto homérico e com a escrita.

Ainda que o filme acentue, de fato, a oralidade, a forma como esta questão se relaciona com a *Odisseia* merece considerações adicionais. Isso é visível na cena em que são exibidos os planos preliminares da adaptação cinematográfica de Fritz Lang (interpretando-se a si próprio no filme), que, ao não integrar qualquer palavra do texto de Homero, dispensa de forma clara os seus “recursos de composição e linguagem”. Ironicamente, origina-se uma disputa no final da exibição: Prokosch protesta que o que viu não é o que está no roteiro, mas Lang replica:

⁹ “[...] there is no reality and then the camera. There is reality seized at this moment and in this way by the camera” (MACCABE. *Godard: A Portrait of the Artist at 70*, p. 79, tradução minha).

¹⁰ “[...] the approaching figure of Francesca holding a book in her hand is emblematic for the main theme of the film: reading, interpreting, remediating [...] as key notions of the whole film” (PETHO. *Cinema and Intermediality*, p. 245, tradução minha).

¹¹ COUTINHO. *Escrever com a câmera*, p. 118.

¹² COUTINHO. *Escrever com a câmera*, p. 123.

“Naturalmente, porque no roteiro está escrito, mas na tela temos imagens”. O produtor, então, consulta o roteiro, acabando por confirmar que as suas palavras foram fielmente *traduzidas* para aquelas imagens.

É assim, de forma mais diferida que mimética, que o filme relaciona a *Odisseia* com um dos seus temas recorrentes e, mesmo pela forma como se revela um *problema*, um dos seus princípios organizadores: a tradução. Como se verifica no final da exibição, Lang cita em alemão um trecho d’*A divina comédia*, de Dante Alighieri (originalmente escrita em italiano e, portanto, já numa tradução), que depois é traduzido por Francesca para o francês de forma a que Paul Javal, o roteirista (interpretado por Michel Piccoli), o compreenda, sendo posteriormente concluído por Lang nessa língua. O produtor, pelo contrário, se expressa sempre em inglês, enquanto Paul e Camille (esposa do roteirista, interpretada por Brigitte Bardot) tentam, de forma malsucedida, falar nessa língua com o produtor, e conversam sempre em francês com Lang. Então, Lang se mostra capaz de falar várias línguas, tal como demonstrara ser capaz de traduzir palavras em imagens, mas para as restantes personagens do filme a barreira do idioma é problemática.

Entre eles e os seus diferentes idiomas, está Francesca, cuja função é (supostamente) resolver esse problema.¹³ Porém, algumas das suas traduções são pouco fiáveis e criativas (como esta adaptação de Moravia), pelo fato de se desviarem do original, tornando-se, em larga medida, *interpretações*, como afirma Pethó.¹⁴ Quando Prokosch declara, por exemplo, “ontem vendi estas terras”, Francesca traduz as suas palavras por “ontem ele vendeu tudo”, e quando ele proclama “este é o meu último reino!”, a sua tradução é “é o fim do cinema”. Essa situação, em um contexto em que “[a] outra pessoa neste filme significa também outra língua, outra cultura, outro mundo”,¹⁵ leva a comunicação a ser (quase) sempre baseada nos termos de um essencial desentendimento (mesmo quando é mediada por uma tradução), mas também a transforma em uma *discussão sobre o discurso*, que é promovida por esse exercício em que a espontaneidade permite um efeito de reflexividade.

¹³ Esta personagem não consta do romance, em que o problema não existe (ainda que Rheingold seja alemão).

¹⁴ PETHO. *Cinema and Intermediality*, p. 245.

¹⁵ “The other person in this film means also another language, another culture, another world” (PETHO. *Cinema and Intermediality*, p. 245, tradução minha).

Então, a oralidade, ao salientar a desconexão entre as personagens, mesmo quando falam a mesma língua (veja-se o caso de Paul e Camille), cria algo que não é visível na epopeia de Homero, em que existe uma língua e uma cultura comuns;¹⁶ além disso, a forma como a primeira sequência do filme a relaciona com o filme de Lang e com a questão da tradução pode ser encarada como um meio para interrogar o próprio processo de adaptação de obras literárias para o cinema.

Um outro ponto de vista: as quatro modalidades de Raymond Bellour

Vejam agora outro termo do argumento de Coutinho: a afirmação de que em *Le Mépris* a palavra escrita é substituída por uma “procura da oralidade”. Sendo assim, como encarar, na mesma cena da exibição dos planos preliminares, a presença da palavra escrita na forma de citação (o referido trecho de Dante e outro de Hölderlin), na forma de alusão (a divergência de opiniões acerca da interpretação da *Odisseia*) e em um suporte físico (o argumento consultado por Prokosch)? Ou ainda a sua presença ao longo do filme em livros, inscrições na imagem ou momentos de escrita? A afirmação de Coutinho adota uma dicotomia *tout court*, e devedora de uma análise puramente *textual*, entre os elementos legíveis e os elementos oralmente realizados do filme, que não considera as diferentes materialidades do cinema e, portanto, apresenta uma leitura das inter-relações entre a palavra e a imagem, que não é suficiente para compreender todas as dimensões da relação entre filme e escrita.

Torna-se por isso necessário convocar o método morfológico proposto por Raymond Bellour para classificar as ocorrências de escrita na obra de Godard. Bellour explica que a forma como o cineasta estabelece uma inter-relação entre “em um primeiro nível, tudo que deriva da literatura e da língua; noutro, tudo o que ele tece entre as imagens”¹⁷ se manifesta por meio de quatro modalidades que, mais do que oriundas de uma relação entre o texto e a imagem, admitem ainda o funcionamento

¹⁶ Como se pode perceber, por exemplo, no episódio no país dos Feaces, no qual os ouvintes da narração de Ulisses não só entendem a sua língua, como estão familiarizados com os eventos narrados.

¹⁷ “[...] on one level, everything that derives from literature and language; on the other, everything he weaves between the images” (BELLOUR. (Not) Just an Other Filmmaker, p. 219, tradução minha).

do texto escrito enquanto imagem filmica e uma correspondência entre os enunciados verbais e discursivos do filme e a imagem em movimento.

A primeira modalidade incide nos elementos bibliográficos e diz respeito a imagens nas quais surgem livros como objetos físicos e aos modos como estes se incutem no filme; a segunda baseia-se no uso de citações e reporta-se a momentos em que as suas fontes, quer estejam presentes ou ausentes da imagem (e, neste caso, a sua referência seja sugerida na memória do espectador), incitem um determinado movimento no filme; a terceira tem como base a escrita na própria imagem e manifesta-se, portanto, por meio de qualquer tipo de texto que figure na tela; e a quarta diz respeito a todos os elementos de origem textual que sejam oralmente realizados no filme, quer provenham de livros e de citações ou do diálogo entre personagens ou com o espectador, e quer estejam dentro ou fora de campo.¹⁸

Deve se levar em conta, contudo, como nota D. N. Rodowick, que o texto cinematográfico resiste a uma caracterização de univocidade sógnica, pelo fato de relacionar cinco materiais diferentes de expressão: som fonético, música, ruído ou efeitos sonoros, inscrições e registro fotográfico.¹⁹ Por isso, inevitavelmente, as citações oralmente realizadas (que são o resultado de uma combinação entre a segunda e a quarta modalidades, pelo menos) ou os momentos em que as personagens leem uma passagem de um livro (que, neste caso, resultam de uma combinação entre a primeira e a quarta modalidades, pelo menos), para mencionar dois exemplos recorrentes em *Le Mépris*, confirmam que as modalidades se inter-relacionam, permitindo compreender melhor as relações entre escrita e cinema neste produto de natureza intermediária.

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

¹⁸ As designações das modalidades foram alvo, em alguns casos, de reestruturações: Bellour chama-as respetivamente de *book circuit*, *quotation*, *text over image* e *all the voices* (ou seja, “circuito livresco”, “citação”, “texto sobre imagem” e “todas as vozes”).

¹⁹ RODOWICK. *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*, p. 78.

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.

Enquanto Prokosch se serve do livro para exercer poder, Camille usa-o, segundo Hayes, para obter um espaço próprio,²⁰ como se verifica no momento em que, na banheira, ela lê *Fritz Lang*, de Luc Moullet. Perante a insistência de Paul em lhe perguntar se ainda o ama, Camille lê uma passagem do livro sobre a futilidade do assassinio como solução para os problemas. Surgindo descontextualizada, a frase recontextualiza-se na discussão de uma forma que sugere várias interpretações (como as de Prokosch). Sintomaticamente, convoca também mais uma separação em relação à epopeia homérica, pois Paul, mesmo que depois retire uma arma por detrás dos livros da estante, não assassina o pretendente de sua mulher.

Importante é também *Roma/Amor*, o catálogo de arte erótica da Roma Antiga, de Jean Marcadé, dado o seu circuito entre as personagens: aparece pela primeira vez nas mãos de Camille, na casa de Prokosch, mas momentos depois é este quem o entrega a Paul, para se inspirar para o roteiro.²¹ Mais tarde, quando Camille atende o telefonema de Prokosch no apartamento do casal, folheia novamente o livro enquanto os dois conversam e, portanto, é impossível não entrever aqui uma sugestão de infidelidade. Além disso, o livro origina uma relação intermediária no filme, pois, quando Paul o manuseia no sofá, verifica-se que

²⁰ HAYES. *The Body and the Book in Contempt*, p. 32.

²¹ Ainda que, como afirma Paul, *A Odisseia* esteja escrita em grego, a pouca importância que o produtor dá a esse detalhe é mais um sinal tanto de uma falta de comunicação (não só entre pessoas, mas também entre culturas) e do “desprezo” de Prokosch (e metonimicamente da indústria cinematográfica americana) em relação à fidelidade para com o clássico.

Le Mépris [...] combina duas mídias, o cinema e o livro. Além disso, justapõe duas imagens diferentes de um livro dentro da moldura *Cinemascope*. As ilustrações do livro incorporam ainda outro meio visual, o *afresco*. Em outras palavras, o livro em *Le Mépris* [...] media entre imagem e espectador e demonstra a habilidade de Godard para usar qualquer mídia disponível para transmitir as suas ideias.²²

Como Paul também recita passagens de *Roma/Amor*, importa esclarecer a relação desses exemplos com a segunda e com a quarta modalidade, reiterando que estas não devem ser consideradas univocamente. Em todo caso, é a escrita na imagem que assume maior relevância para esta análise, pela forma como concretiza citações de natureza cinematográfica, por exemplo, nos cartazes nas paredes da Cinecittá, que representam os filmes *Hatari* (Howard Hawks, 1962), *Questa è la mia vita* (versão italiana de *Vivre sa vie*, Godard, 1962), *Vanina Vanini* (Roberto Rossellini, 1961) e *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960). Todos esses filmes são obras recentes (à época desta produção) de autores estimados pela primeira geração dos *Cahiers*, mas que agora se encontram nos finais das suas carreiras (ou em um impasse, como estava acontecendo com a de Godard). Por isso, a sua presença nesse espaço, agora arruinado e no qual, de acordo com a tradução de Francesca, tudo foi já vendido, consagra uma forma de encarar e de fazer cinema que parece condenada. Lang, ao ser enquadrado com os cartazes, cumpre essa mesma função em corpo presente. Já a presença de Camille apresenta a “invasão” do novo *stardom* no terreno do cinema, como afirma Mulvey.²³

Dos cartazes, emerge ainda a presença tutelar de Rossellini, particularmente por *Vanina Vanini*, que remete a Francesca, cujo sobrenome é Vanini.²⁴ Além disso, como se pode averiguar quando Paul e

²² “*Contempt* [...] combines two media, cinema and the book. Furthermore, it juxtaposes two different images from a book’s facing pages within the *Cinemascope* frame. Also, the book’s illustrations incorporate another visual medium, the fresco. In other words, the book in *Contempt* [...] mediates between image and spectator [and] indicate[s] Godard’s ability to use whatever media are available to convey his ideas” (HAYES. *The Body and the Book in Contempt*, p. 37, tradução minha).

²³ MULVEY. *Le Mépris* (Jean-Luc Godard 1963) and Its Story of Cinema, p. 233.

²⁴ E reenvia também, na forma de uma citação, para a intervenção de Giorgia Moll em *The Quiet American* (Joseph L. Mankiewicz, 1958), em que interpreta uma mulher vietnamita que fala francês.

Camille saem da sala de cinema na qual se realiza o *casting* para o papel de Nausícaa, existe um reclame a *Viaggio in Italia*, o seu filme de 1954, do qual, em muitos aspectos, o de Godard é uma espécie de *remake*.

Uma outra ocorrência importante é a frase de Louis Lumière, traduzida para o italiano, que está na parte inferior da tela da sala em que são exibidos os planos preliminares: “*Il cinema è un’invenzione senza avvenire*”.²⁵ Aumont aponta o seu papel ambíguo, remetendo tanto para a relação do cinema com a posteridade como para a relação entre o cinema e a arte,²⁶ mas é necessário ampliar esse raciocínio, tendo em conta que surge em uma cena que coloca o criador da literatura épica e o criador do cinema no mesmo plano, e em que as suas artes parecem ter o futuro ameaçado nas mãos de mercenários, como esse produtor (que pretende vulgarizar tanto a epopeia homérica como o cinema, com a sua pretensão de adicionar erotismo ao roteiro) e esse roteirista (autor de romances populares com vagas pretensões de se tornar dramaturgo que aceita o trabalho por motivos venais).

Daí a importância da alusão a Lumière nessa meditação sobre o processo de realização de um filme, que figura como forma de combater o declínio do cinema e, também, da cultura clássica. Essa atitude, sendo emulada na figura de Lang, permite compreender melhor a sua adaptação da *Odisseia*. Lumière, como é óbvio, não poderia adivinhar o papel revolucionário do som e da oralidade na sua invenção, elementos fundamentais para que ela se pudesse desenvolver como linguagem e como arte (e, por conseguinte, para ter um futuro), tal como nunca poderia ter sonhado que seria assimilada por uma indústria que se serviu daqueles recursos para a utilizar como veículo de histórias formatadas que a “corromperiam”. Por isso Lang deprecia, na sua adaptação, um cinema que acomoda palavras e, como reação, retorna ao modelo dos épicos do cinema mudo que realizou na Alemanha. Isso nos leva novamente à citação atribuída a Bazin nos créditos iniciais, que Jacques Rancière relaciona à convicção godardiana de que a indústria de Hollywood trai a ideia de cinema, no sentido em que o dirigiu da condição de máquina de visão que relaciona fenômenos para a de máquina de prestígios a serviço de narrativas formatadas. Mas Godard, “[a]o inventar relações inéditas entre filmes [...] faz com que o cinema desempenhe [...] o papel

²⁵ “O cinema é uma invenção sem futuro” (LE MÉPRIS, tradução minha).

²⁶ AUMONT. *Moderno?* Por que o cinema se tornou a mais singular das artes, p. 17.

de revelador e de comunicador que ele próprio atraçou ao subjugar-se à indústria das histórias.”²⁷

Então, Godard “faz coexistir [...] a origem e o fim, Louis Lumière e a liquidação dos estúdios, Homero e a impossibilidade da *Odisseia*”²⁸ e, dessa forma, reforça a representação da tentativa da indústria de Hollywood para “dominar” o cinema europeu, que indica um conflito mais alargado: a oposição entre o mundo clássico e o mundo moderno. Sem deixar de seguir as posições artísticas de Godard,²⁹ o filme explora tanto as regras do cinema clássico como a eventualidade de apagar essa tradição. Aspira-se ao classicismo, mas não se tem mais do que fantoches comprados no “mercado das mentiras” (segundo a fórmula de Brecht, citado por Lang durante o *casting* de *Nausícaa*), ou então o corpo enaltecido, mas mercantil, de Bardot. Refaz-se *Viaggio a Italia*, mas, em vez do “milagre” que reaproxima um casal em plena crise matrimonial, temos a fatalidade de um acidente de automóvel. Sonha-se com a modernidade, mas não se pode observá-la senão como um acumulado de ruínas, à imagem dos estúdios da Cinecittá. *Le Mépris* “é a história desse mundo”, o mundo da modernidade historicizada.

Assim, o filme atesta a impossibilidade de uma “harmonia com a natureza”, que Lang associa ao mundo de Homero. As contradições, as justaposições intertextuais, as disjunções narrativas e as ironias reflexivas são as suas únicas constantes, o que desafia essa (suposta, mas também idealizada) harmonia. Logo, *Le Mépris*

confirma implicitamente a observação de Benjamin de que as percepções, a própria consciência, estão impressas em diversos textos e que as nossas experiências são inevitavelmente filtradas e entendidas à luz desses mesmos textos. Além disso, como afirma Hutcheon, só podemos “conhecer” (ao contrário da “experiência”) o mundo através de nossas narrativas (passadas e presentes). O

²⁷ RANCIÈRE. *Os intervalos do cinema*, p. 51.

²⁸ “[...] faisant coexister [...] l’origine et la fin, Louis Lumière et la liquidation des studios, Homère et la impossibilité de l’*Odyssée*” (CERISUELO. *Le Mépris*, p. 52, tradução minha).

²⁹ Entre ser clássico e ser moderno – ou modernista, no sentido da reação às novas formas de capitalismo cultural direcionadas para as massas – Godard escolhe, em *Le Mépris*, um lugar *entre*.

presente, assim como o passado, é-nos sempre irremediavelmente textualizado.³⁰

Essa associação entre passado, presente e textualidade está patente no momento que precede a morte de Camille e de Prokosch. Depois de uma parada em um posto de gasolina, ela regressa ao carro do produtor, que arranca furiosamente em direção a um acidente fatal para ambos. Mas, em vez de o mostrar, Godard apenas expõe o seu ruído, ao mesmo tempo que surge na tela uma frase manuscrita que se demonstra iconicamente suficiente para o representar: “Um abraço. Adeus. Camille”.³¹

Esse momento contém várias ambiguidades: *quem* é o destinatário dessas palavras? Será Paul? É verdade que o vemos antes, em Capri, sozinho no plano, enquanto a voz de Camille recita em *off* uma carta que lhe é destinada e que se encerra com essas mesmas palavras, mas quando surgem na tela pertencerão realmente à *mesma* carta que ela recita? Não poderão ser agora destinadas a Prokosch, devido à incerteza colocada no futuro da sua relação? Ou até mesmo ao espectador, pela forma como o som se suspende no momento em que a câmera passa de *Adieu* para *Camille*, tornando opacos o momento de escrita e o momento de leitura (e, acima disso, o cinema que as mostra)? E *quando* foram escritas? Ainda em Capri, ou em algum momento anterior ou posterior? Nota-se que a recitação da carta começa momentos depois de Camille sair a nado do enquadramento e, quando a cena regressa a Capri depois do acidente, menciona-se um telegrama que comunica o ocorrido, o que complica propositadamente a “cronologia” desses acontecimentos.

Essa inter-relação entre escrita e imagem demonstra, em suma, “uma imagem detalhada dos processos e dos procedimentos de sentido que subentendem o trabalho ‘legível’ e uma complicação da nossa noção de leitura como atividade ‘escritural’”, na qual “ler transforma-

³⁰ “[...] implicitly endorses Benjamin’s observation that one’s perceptions, one’s very consciousness, is imprinted with diverse texts, and that one’s experiences are inevitably filtered through and understood in light of these same texts. Furthermore, as Hutcheon asserts, ‘we can only ‘know’ (as opposed to ‘experience’) the world through our narratives (past and present) of it. The present, as well as the past, is always already irremediably textualized for us” (MACAUX. A Postmodern Consideration of Jean-Luc Godard’s *Le Mépris*, p. 138, tradução minha).

³¹ “Je t’embrasse. Adieu. Camille” (GODARD. *Le Mépris*, tradução minha).

se numa forma de escrita, na atualização do Texto”.³² A cena confirma que uma leitura (seja a de Paul, se chegou a existir, ou a do espectador) atualiza e potencia diferentes reconhecimentos do momento da escrita e a pluralidade de sentidos originada pela sua presença no filme de Godard.

Conclusão: a presença e a ausência da escrita em *Le Mépris*

Mas, e quanto à associação de Paul com a escrita? Coutinho afirma que não existe nenhum ato de escrita da sua parte durante o filme,³³ mas isso não é correto. Depois da discussão com Camille, Paul senta-se diante da máquina de escrever tendo ao seu lado, visível em cima de uma pilha de papéis, um exemplar da *Odisseia*. Mas percebe-se, pelas palavras que recita, que trabalha não na escrita do roteiro, mas em outro texto, possivelmente um dos seus romances. Percebe-se ainda que esse processo é pautado por hesitações e principalmente interrupções, como a de Camille, que entra na sala para dizer que ainda o ama e, embora se ouça depois, fora de campo (enquanto vemos Camille no enquadramento), o bater das teclas da máquina, Paul conversa com ela enquanto a escrita parece tornar-se cada vez mais automática.

Temos, então, uma cena que apresenta um ato de escrita frustrado, mas no qual importa analisar a presença da obra homérica. Para tal, há que relacioná-la com a primeira cena em Capri, que começa por mostrar Camille em primeiro plano em um barco, com o Mediterrâneo atrás de si. Percebe-se que está no *set* de filmagens da *Odisseia* (que na verdade se chama *Ulisses*, como se verifica depois na claquete), pois se ouve em *off* a anotadora indicando que vai ser rodado o episódio do Ciclope, mas, quando surge uma câmera no plano seguinte (ou seja, o próprio Ciclope), gera-se uma ambiguidade: estamos perante um contracampo? Trata-se da câmera que a filma ou de *outra*, que se prepara para filmar *Ulisses*? Camille surge novamente, agora com um ângulo mais aberto, e depois Paul entra no enquadramento, perguntando-lhe o que faz. “Estou vendo”, responde ela, olhando em frente (talvez para a câmera). Em seguida, o

³² “[...] a detailed picture of the processes and procedures of meaning subtending the ‘readerly’ work and a complication of our notion of reading as a ‘writerly’ activity”; “reading becomes a form of writing, the actualization of Text” (RODOWICK. *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*, p. 77, tradução minha).

³³ COUTINHO. *Escrever com a câmera*, p. 123-124.

escritor (que ainda não escreveu o roteiro) declara que está adotando progressivamente a visão de Prokosch em relação ao significado do enredo da *Odisseia*: a de que a demora de Ulisses no regresso a Ítaca se deve à infelicidade que sente pela traição de Penélope. Depois disso, o próprio Godard, que interpreta um dos assistentes de Lang, pede-lhes que saiam do enquadramento. O plano é substituído por uma vista geral, que permite verificar que o barco é um cenário do filme e, mais uma vez, o cinema mostra as suas “entranhas”, fazendo agora, no entanto, coexistir o plano da realização de *Le Mépris* com o da realização de *Ulisses*, já que nesse momento percebemos que a câmera que captava ambos é a mesma.

Portanto, o filme demonstra nesse momento e, de uma forma bastante poderosa, uma interpenetração entre o mundo da *Odisseia* e o mundo “real” – a única efetivamente possível. O fato de o texto homérico nunca aparecer no filme e estar circunscrito a um circuito de alusões e de debates sobre a sua interpretação – que ancoram de forma inevitável em um lugar *lost in translation* (seja porque os personagens do mesmo não falam a mesma língua ou porque têm concepções culturais distintas) – faz com que a escrita nesse filme funcione por meio de um “jogo de subscrição, apropriação, citação e tradução, [que] parece fazer-se figura, ao mesmo tempo, de uma recusa da inscrição e de uma deriva da escrita, dois gestos [...] a partir dos quais se define [...] a matéria deste cinema”,³⁴ e que demonstram que a adaptação cinematográfica da *Odisseia* “preferiu não se escrever”,³⁵ parecendo condenada a ser ensaiada, discutida e tentada – ou seja, a uma espécie de circuito de oralidade –, mas nunca chega a conseguir, de fato, ser *escrita*.

Para além disso, o “jogo” aludido por Rowland instala Paul em um lugar inseguro no mundo livresco do filme,³⁶ pois o livro de Prokosch, *Roma/Amor*, Fritz Lang, de Moullet, e a própria *Odisseia* o convertem não em alguém que produz textos, mas em alguém que é produzido por eles. A partir do momento em que se encontra no contexto de uma adaptação cinematográfica da *Odisseia*, inicia-se um processo de interpretação da sua vida por meio da narrativa da epopeia, que impregna os eventos com um significado muito específico. De fato, a produção cultural está sempre a permear momentos, de outro modo inconsequentes, com significados

³⁴ ROWLAND. Ser sombra entre sombras, p. 207.

³⁵ ROWLAND. Ser sombra entre sombras, p. 212.

³⁶ HAYES. The Body and the Book in *Contempt*, p. 32.

demarcados, embora seja geralmente de forma arbitrária que imprime esse tipo de significados nas nossas vidas. Mas acontece que o filme sugere que, se os textos nos determinam, nós também atuamos sobre eles de uma forma transformadora. Paul e Camille não revivem, mas antes transformam a história de Ulisses e de Penélope, porque os textos mais essenciais apenas mantêm a sua força enquanto forem terreno fértil para analogias que lhe acrescentam algo de novo. É isso que a “tradução” significa em *Le Mépris*: uma forma de reconceber as histórias que nos determinam.

Logo, “*Le Mépris* de Godard é um filme que encena a transmissão de sentido, à medida que passa de texto para texto, de texto para imagem, daquilo que é citado para aquilo que cita”; mas dada a forma como demonstra as dificuldades inerentes a esse processo de transmissão e também as suas consequências, “frustra qualquer teoria coerente de adaptação”,³⁷ podendo afirmar-se que “a separação eminente [...] é emoldurada por uma tarefa impossível: a remediação da literatura”.³⁸

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

³⁷ “Godard’s *Le Mépris* is a film that stages the transmission of meaning, as it passes from text to text, from text to image, from that which is quoted and that which quotes”; “frustrates any coherent theory of adaptation” (VINEY. “Not Necessarily in That Order”, p. 155, tradução minha).

³⁸ “[...] the imminent break up [...] is framed by an impossible endeavour: the remediation of literature” (PETHO. *Cinema and Intermediality*, p. 245, tradução minha).

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.

Referências

ADAMS, Ross Exo. Foreground, Background, Drama: The Cinematic Space of *Le Mépris*. In: MACCABE, Colin; MULVEY, Laura (Ed.). *Godard's Contempt: Essays from the London Consortium*. Oxford: Blackwell Publishing, 2012. p. 14-28.

AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papyrus, 2008.

BAZIN, André. O *Journal d'un curé de campagne* e a estilística de Robert Bresson. In: _____. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 105-122.

BELLOUR, Raymond. (Not) Just an Other Filmmaker. In: BELLOUR, Raymond; BANDY, Mary Lea (Ed.). *Jean-Luc Godard: son-image 1974-1991*. New York: The Museum of Modern Art, 1992. p. 215-231.

CERISUELO, Marc. *Le Mépris*. Chatou: Les Éditions de la Transparence, 2006.

COUTINHO, Mário Alves. *Escrever com a câmera: cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007.

HAYES, Kevin. The Body and the Book in *Contempt*. *Studies in European Cinema*, Abingdon, v. 1, n. 1, p. 31-41, 2004.

LE MÉPRIS. Direção de Jean-Luc Godard. Paris: Les Films Concordia, 1963. 1 DVD, 102 min.

MACAUX, Emily. A Postmodern Consideration of Jean-Luc Godard's *Le Mépris*. In: CONLEY, Tom; KLINE, T. Jefferson (Ed.). *A Companion to Jean-Luc Godard*. Malden; Oxford: Wiley-Blackwell, 2014. p. 128-142. doi: <https://doi.org/10.1002/9781118586815.ch9>

MACCABE, Colin. *Godard: A Portrait of the Artist at 70*. London: Bloomsbury, 2003.

MACCABE, Colin. Introduction: Essays from the London Consortium. In: MACCABE, Colin; MULVEY, Laura (Ed.). *Godard's Contempt: Essays from the London Consortium*. Oxford: Blackwell Publishing, 2012. p. 1-13.

MULVEY, Laura. *Le Mépris* (Jean-Luc Godard 1963) and Its Story of Cinema: A 'Fabric of Quotations'. In: MACCABE, Colin; MULVEY, Laura (Ed.). *Godard's Contempt: Essays from the London Consortium*. Oxford: Blackwell Publishing, 2012. p. 225-237.

PETHŐ, Ágnes. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *Os intervalos do cinema*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

RODOWICK, David N. *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*. Durham: Duke University Press, 2001.

ROWLAND, Clara. Ser sombra entre sombras: inscrição e circuito no cinema de Pedro Costa. In: ROWLAND, Clara; BÉRTOLO, José (Org.). *A escrita do cinema: ensaios*. Lisboa: Documenta, 2015. p. 207-221.

VINEY, William. "Not Necessarily in That Order": *Contempt*, Adaptation and the Metacinematic. In: MACCABE, Colin; MULVEY, Laura (Ed.). *Godard's Contempt: Essays from the London Consortium*. Oxford: Blackwell Publishing, 2012. p. 148-156.

Recebido em: 30 de maio de 2017.

Aprovado em: 18 de outubro de 2017.