

O DESPREZO (JEAN-LUC GODARD, 1963):

O cinema como um mundo conformado a nossos desejos

*Carolinne Mendes da Silva**

RESUMO: O presente artigo propõe uma análise do filme *O desprezo* de acordo com alguns princípios que orientam a análise marxista da cultura.¹ Realizo uma investigação dos procedimentos específicos do filme enquanto obra de arte e documento histórico. Nesse sentido, procuro articular as características formais da obra com uma interpretação sobre as relações sociais nela sedimentadas. Dois temas abordados no filme me interessam mais especificamente: a reflexão sobre o próprio fazer cinematográfico e a representação de gênero construída na obra, principalmente através da personagem Camille (Brigitte Bardot).

PALAVRAS-CHAVE: cinema; Jean-Luc Godard; gênero.

***CONTEMPT* (JEAN-LUC GODARD, 1963): THE CINEMA AS A WORLD CONFORMED TO OUR DESIRES**

ABSTRACT: This article proposes an analysis of the film *Contempt* according to some principles that guided the Marxist analysis of culture. I investigate the specific procedures of the film as a work of art and as a historical document. In this sense, I try to articulate the formal characteristics of the film with an interpretation of social relations. Two themes of the movie interested me more specifically: a reflection about the process of movie making and the gender representation, especially through the character Camille (Brigitte Bardot).

KEYWORDS: cinema; Jean-Luc Godard; gender.

* * *

* Doutoranda em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Mestre em História Social. Mestre em História Social, Bacharel e Licenciada em História pela FFLCH/USP. Endereço eletrônico: carolinne.silva@usp.br

¹ A principal referência metodológica deste artigo é o trabalho de Ismail Xavier. Baseado na proposição de Antonio Candido para a crítica literária, Ismail Xavier propôs uma análise da forma cinematográfica que nos leva ao contexto da produção dos filmes e à relação destes com a sociedade. Analisando a obra de Glauber Rocha, o autor verifica como as características audiovisuais se colocam como respostas às questões político-sociais e se combinam a elementos de outras esferas. Meu ponto de partida leva em consideração o filme como obra autônoma, a partir da qual, portanto, a análise deve ser iniciada. A compreensão da obra, no entanto, impõe o passo seguinte, onde cotejamos a análise fílmica com as determinações históricas. CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 14. XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo, Cosac Naify, 2014 (2ª ed). _____ . *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro, Embrafilme, 1983.

“Le cinéma, disait André Bazin, substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs. Le Mépris est l'histoire de ce monde.”²

O *desprezo* apresenta a história de Paul (Michel Piccoli), um jovem escritor, que é convidado por um produtor de cinema americano a escrever cenas para um roteiro de adaptação da *Odisseia*. O produtor Jeremy Prokosch (Jack Palance) já tinha engajado um cineasta conhecido, Fritz Lang (que interpreta ele mesmo), porém estava descontente com seu trabalho. Camille, a esposa de Paul, é cotejada pelo produtor e seu marido fica na dúvida entre aceitar ou não o trabalho.

Desde sua abertura *O desprezo* é apresentado como um filme, ou seja, como uma obra de ficção construída através de um aparato tecnológico tendo em vista um público. Seu primeiro plano já é um plano sequência de aproximadamente dois minutos, nos quais observamos o cenário da *Cinecitt*,³ onde ocorre uma gravação. A profundidade de campo nos permite ver ao fundo uma câmera sendo operada por Raoul Coutard (o responsável de fato pela fotografia do filme, citado nos créditos), acompanhado de dois assistentes, um encarregado do microfone e outro do carrinho da câmera, e uma moça que faz anotações (Giorgia Moll no papel de Francesca Vanini, que tem função de assistente do produtor no enredo do filme). Há um trilho que aponta em nossa direção e pelo qual a câmera segue se aproximando do espectador. Durante esse movimento, a voz de Godard apresenta os créditos do filme e a frase atribuída a André Bazin. Por fim, a câmera nos encara diretamente, ocupando toda a tela.

Essa abertura, portanto, já nega o cinema clássico. Enquanto este é construído pela montagem de um sistema de representação que procura anular a sua presença, a abertura de *O desprezo* nos evidencia a montagem desse mundo artificial. A profundidade de campo nos permite ver muitas coisas ao redor da câmera que não são captadas por ela. A voz *over* dos créditos nos anuncia os envolvidos na criação desse mundo de representações. A frase, atribuída a André Bazin, nos diz que o mundo visto no cinema não é o mesmo visto pelo nosso olhar normal, mas um outro que vem atender aos

² Em minha tradução: “O cinema, dizia André Bazin, substitui a nosso olhar um mundo que cabe em nossos desejos. *O desprezo* é a história desse mundo” – frase dita em voz *over* na abertura de *O desprezo*.

³ A Cinecittà é um complexo de teatros e estúdios situados na periferia oriental de Roma, idealizado e criado pelo regime fascista e, desde então, responsável pela maior parte da produção cinematográfica italiana.

nossos desejos.⁴ E, completa a voz *over* do próprio diretor, *O desprezo* é a história deste outro mundo, ou seja, de um mundo produzido tendo em vista o olhar do espectador.

A mulher como objeto de desejo

Segundo Laura Mulvey, no cinema hollywoodiano clássico, a mulher seria sempre um objeto dos desejos e angústias do masculino. Enquanto este seria, portanto, o ser ativo, dominante e condutor da história, o feminino seria o ser passivo, dependente e contemplativo. Mulvey afirma que esse cinema de Hollywood “sempre se restringirá a uma *mise-en-scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema” e acrescenta que um cinema de vanguarda estética e política deve ser contraponto a este também no que se refere à representação da mulher, questionando, portanto, a ordem patriarcal dominante.⁵

Vimos que, por um lado, o filme de Godard desde seu início nega uma representação ilusionista, o que o aproximaria mais de um cinema de vanguarda do que de um cinema clássico. Por outro lado, *O desprezo* se anuncia como a história de um mundo que se adequa aos nossos desejos. A partir daí perguntamos, qual seria o papel da mulher neste mundo que o filme apresenta?

O segundo plano sequência do filme oferece uma das possíveis respostas. Camille está nua na cama em um momento de intimidade com seu marido. O enquadramento não permite uma visão completa do seu corpo. Ela pergunta se Paul vê seus pés no espelho e no mesmo instante estes surgem em quadro para o espectador, como se a tela fizesse para nós papel equivalente ao mencionado espelho (que também não aparece em quadro) para Paul. Camille segue questionando se o marido acha bonitos seus tornozelos, joelhos, coxas, glúteos.

A imagem que vemos é tingida de vermelho, cor que sugere erotismo, mas que tem o efeito de obscurecer parcialmente o corpo da atriz Brigitte Bardot. Em um dado momento, a tonalidade vermelha desaparece, e vemos seu corpo na luz natural. A câmera faz por ele uma panorâmica, se concentrando em seus glúteos, e depois a luz muda novamente, desta vez para uma tonalidade azul.

⁴ Segundo Mário Alves Coutinho, vários comentadores procuraram essa frase na obra de Bazin, sem nunca encontrar. Encontraram algo parecido em Michel Mourlet: “le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nous donner un monde accordé à nos désirs” (o cinema é um olhar que se substitui ao nosso para nos dar um mundo conformado aos nossos desejos). MOURLET, Michel. “Sur un art ignoré”. *Cahiers du cinéma* 98, Aout 1959, p. 34. Citado in: COUTINHO, Mário Alves. *Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010, p. 250.

⁵ MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo”. In: XAVIER, Ismail (org.), *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 1983, p. 439.

Dessa forma, a narração do filme nos coloca em primeiro plano o traseiro nu de Bardot como objeto de desejo, mas também constitui esse objeto como impossível. Pode-se vê-lo apenas indireta ou parcialmente, através de uma lente matizada ou através de uma câmera panorâmica. A utilização de cores e o enquadramento destacam o fracasso da imagem para capturar o objeto.⁶

“Cinema comercial” x “cinema de arte”

No bloco seguinte, com a apresentação dos personagens de Jeremy Prokosch e Fritz Lang, dois projetos cinematográficos são colocados em evidência.⁷ Prokosch é um produtor de cinema americano que escolheu Lang para dirigir uma adaptação da *Odisseia* pois, segundo ele, a obra necessitava de um diretor alemão, já que essa era a nacionalidade do “descobridor” da cidade de Troia. Ou seja, a justificativa que o produtor dá para a escolha de Lang não convence, Prokosch não admite contratar Lang por suas qualidades já reconhecidas enquanto diretor. Lang começa a dirigir a *Odisseia*, mas Prokosch se mostra insatisfeito e tenta contratar Paul para escrever novas cenas.

Prokosch é o “dono” da *Cinecittà*, a representação do poder do capital americano na indústria cinematográfica. Em sua primeira aparição, em seus estúdios, ele atua como se estivesse num palco onde Francesca e Paul são a plateia. Ele afirma que vendeu tudo aquilo, que se transformará em um supermercado. Sua posição é associada a um “cinema comercial”, interessado apenas no lucro do filme, ele demonstra preocupação em saber se o público entenderá o que foi filmado por Lang. Aparentemente, o produtor não possui muito conhecimento sobre a cultura grega, tema do filme que produz. Ele sugere que Paul leia um livro de pintura romana para ajudar no roteiro, quando Paul diz que a *Odisseia* foi escrita em grego, Prokosch responde que já sabia, mas fica em uma situação

⁶ Brigitte Bardot já era conhecida do público da época. A atriz não foi a primeira opção de Godard para o filme, o diretor queria convidar Kim Novak, portanto uma estrela do cinema americano. Esta sequência inicial de *O desprezo* também não estaria prevista, Godard teve que introduzi-la porque, após verem o filme pronto, os produtores não teriam concordado com a falta de cenas de Brigitte Bardot nua. Nesse sentido, o próprio Godard, diretor de *O desprezo*, sofreria uma pressão paralela à que Lang sofre em seu filme: a intervenção do produtor em sua obra. Na verdade, como veremos adiante, há outras cenas do filme em que a atriz expõe o corpo (estas não sabemos se foram feitas por vontade de Godard ou dos produtores). Além disso, destacamos a importância desta sequência inicial para a narrativa, pois trata-se do único momento de Paul e Camille antes que o conflito se instaure entre o casal. Adiante, Paul diz que ainda esta manhã Camille o amava, e temos referência a esta sequência da cama.

⁷ Jack Palance, que interpreta Prokosch, havia atuado no cinema americano, principalmente no papel de vilão em filmes de *western*, o que seria fundamental para sua escolha para o papel do produtor. Fritz Lang era um diretor bastante elogiado por Godard e seus companheiros da *Cahiers du Cinéma*.

indesejada. Prokosch é arrogante, está sempre dando ordens e demonstra seu poder através de seu potente *Alfa Romeo* e de seu talão de cheque.⁸

Lang é o personagem que domina a cultura clássica europeia, assim como também domina todas línguas faladas no filme - inglês, francês, italiano e alemão. Ele é o intelectual sofisticado, que cita Hölderlin, Dante, Corneille e Brecht. Há a sugestão de que Lang deseja fazer um “cinema de arte”, ou mesmo a tentativa de um “cinema de autor”, dificultada pelas intervenções do produtor.⁹ Paul diz a Prokosch que acredita que o diretor não aceitará essa intervenção em seu filme, argumentando com um dado da própria biografia de Lang: em 1933, Goebbels (ministro da propaganda do Reich na Alemanha nazista) convidou Lang para dirigir o cinema alemão e ele se recusou, preferiu o exílio. Prokosch responde incisivamente: “Não estamos em 33, mas sim em 63 e ele vai dirigir o que for escrito, desde que eu saiba que você vai escrever”.

A sugestão, portanto, é de que os tempos são outros, e agora Lang terá que se render ao poder da indústria. O produtor afirma também que sabe que Paul fará o trabalho, pois ele tem uma mulher muito bonita e precisa de dinheiro. Se Prokosch afirma seu poder através do dinheiro, Lang e Paul não chegam a negá-lo. Ainda que Lang não seja nada amigável com o produtor, em momento algum ele abandona o trabalho ou se nega a realizá-lo com a intervenção de um novo roteirista. Paul revela, no final do filme, que realmente só faria o roteiro pelo aspecto financeiro, já que seu interesse artístico estaria no teatro, e, corroborando a afirmação de Prokosch, o roteirista diz a Camille que só faria o trabalho por ela, para pagar o apartamento em que eles vivem.

Se Prokosch e Lang apresentam duas propostas cinematográficas diferentes, entre as quais Paul hesita, a julgar pelas imagens que vemos da adaptação da *Odisseia* que está sendo feita, poderíamos dizer que os três personagens concordam em um aspecto: a exposição e exploração do corpo feminino

⁸ Quando dirige, o produtor parece fazer questão de acelerar o carro para demonstrar sua potência. Na sequência na sala de projeção, Jerry se irrita, Lang diz que finalmente ele entendeu o sentimento da cultura grega e ele responde “quando eu ouço a palavra cultura, eu pego meu talão de cheques”. Assim ele dá um cheque para que Paul aceite o trabalho. Lang, sempre se opondo ainda que poeticamente ao produtor, diz que os nazistas costumavam usar a palavra “revolver” para se referir a “talão de cheques”. Enquanto assistia o copião, Prokosch diz saber exatamente “como os deuses se sentem”. De fato, no cinema americano da época, o produtor responsável pela escolha do roteirista, do diretor, dos atores e da equipe técnica podia se comparar a um deus, já que investia na criação de um mundo que só passava a existir por sua vontade.

⁹ A política dos autores foi um termo criado pelos jovens críticos cinematográficos da revista *Cahiers du Cinéma* nos anos 50. Para eles, o filme se assemelharia com quem o produzia, sendo uma obra de arte única e de expressão pessoal, assim como a literatura e a pintura. Em 1948, Alexandre Astruc escreveu o artigo “Naissance d’une nouvelle avant-garde: La caméra stylo”, (Nascimento de uma nova vanguarda: A câmera caneta) onde pela primeira vez o termo é cunhado e segundo Marie muito do que foi falado por ele seria retomado por François Truffaut em seu artigo “Uma certa tendência do cinema francês”. MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro e Juliana Araújo. Campinas: Papyrus, 2011.

pelo cinema. Quando os três assistem ao copião de cenas da *Odisseia* há a imagem de uma mulher nadando nua, como representação de uma sereia, a qual agrada muito o produtor. Quando os três vão ao cinema assistir a apresentação de uma atriz que pode ser convidada para atuar na *Odisseia*, o único comentário que Prokosch faz sobre a mesma é que “ela concorda em tirar a roupa terça-feira, às 8 horas da manhã, na praia”. Nas filmagens em Capri, dirigidas por Lang, vemos mulheres de roupão, Paul pergunta se elas vão se despir e Francesca responde, “evidentemente”, ao que Paul comenta: “O cinema é maravilhoso, nós vemos as mulheres de vestido e na tomada seguinte elas estão nuas!”.¹⁰ Nesse sentido, o tratamento dado ao feminino não seria diferente no “cinema comercial” ou no “cinema de arte”. Questionamos então como o próprio filme se posiciona em relação a isso.

A posição do narrador

O narrador de *O desprezo* também parece concordar com Prokosch, Paul e Lang. Já comentamos sobre a exposição do corpo de Camille na sequência inicial. Ainda que aquela cena tenha sido introduzida após o filme pronto, para agradar os produtores, há outros momentos em que a nudez da personagem é focalizada. Em Capri, Camille toma sol nua, com um pequeno livro colocado sobre o seu bumbum, que Paul faz questão de retirar. Na longa sequência que se passa no apartamento do casal, Camille caminha segurando uma toalha vermelha, deixando o espectador na expectativa da possível nudez. Expectativa esta que aumenta quando a personagem sai da banheira expondo partes do corpo que não consegue cobrir imediatamente com a toalha. Quando Paul questiona porque ela não quer mais fazer amor, ela se deita no sofá, e descobre-se, oferecendo-se a contragosto.

Nesse momento, há uma digressão que, de certa forma, rompe o fluxo narrativo. Trata-se de uma sequência de planos que não se relacionam diretamente com o que estava sendo contado, acompanhados da narração em *off* dos dois personagens fazendo uma reflexão sobre a relação, sobre a história que seguimos. Nesses planos, insiste-se na imagem de Camille nua, mesmo sem uma função diretamente diegética. A digressão é acompanhada da música de Georges Delerue, presente em diferentes momentos do filme para marcar o drama de distanciamento e separação do casal. O registro, portanto, não se diferencia do restante da obra. Todavia, como a narração em primeira pessoa não se

¹⁰ Destaca-se também nas filmagens de Capri uma assistente que segura a claquete e está sempre de biquíni, ao mesmo tempo que os outros assistentes (entre eles o próprio Godard) estão sempre vestidos completamente. Talvez fosse evidente no mundo do cinema que não somente à frente das câmeras a mulher deveria se expor através de seus atributos físicos.

mantém, há um descolamento dessa sequência do todo diegético, como se fosse um breve momento de confissão (em voz e imagens) de cada uma das partes sobre a relação.

Em sua fala, Paul diz que já havia pensado que Camille pudesse deixá-lo e que seria como uma catástrofe. Camille diz que antes tudo se passava como uma “nuvem de inconsciência”, de repente, envolta numa “afobação mágica”, ela teria acabado nos braços do marido. Paul comenta que “agora essa afobação estava ausente” e que mesmo sob seus “sentidos excitados” ele agora a observava friamente. Não há interação direta entre as vozes, mas a fala de Paul faz referência à de Camille. Em seguida, Paul comenta que a esposa estava tentada a mentir para resolver a situação (mentir sobre o seu amor, deduzimos), mas que depois decidiu não mentir. Camille diz que Paul a magoara muito e que agora ela se vingava sem ser clara (desprezando-o, deduzimos). Por fim, Paul afirma que estava errado, Camille não tinha sido infiel, sua infidelidade talvez fosse aparente e a verdade precisava ser comprovada.

De onde falam essas vozes? São as vozes dos atores que acompanhamos, mas em qual local e tempo elas estão colocadas? Em um primeiro momento, poderíamos dizer que as vozes são o pensamento de Paul e Camille no momento em que o vemos no apartamento. Essa hipótese, contudo, não se sustenta, pois seria improvável uma interação entre seus pensamentos e, principalmente, porque essas vozes não só comentam o que já se passou, mas também o que está por vir. E, nesse sentido, imagens e vozes *off* se complementam.

As imagens que compõem esse momento digressivo das vozes *offs* nos mostram alguns planos de *flashback*, outros de *flashforward*, e outros que apresentam conteúdos novos, não vistos no restante do filme. Acreditamos assim que as imagens e vozes dessa sequência revelam uma intervenção direta do narrador. Este narrador, cuja presença tende a ser escondida no cinema clássico - no qual a intenção é a sensação de que estamos diante de um mundo de funcionamento autônomo - aqui se revela. Ainda que escutemos a voz de Paul e Camille, o que é colocado só o poderia ser por uma instância superior, pois o sentido produzido é o de uma consciência total do filme, que os personagens não poderiam ter.

A primeira dessas imagens é a de Camille nua deitada de bruços sobre o tapete branco do apartamento (mas agora sem móveis, ou seja, em um outro contexto ainda não visto no filme). A personagem olha pra câmera, levantado-se um pouco, quase chega a expor os seios, para deitar-se novamente. Embora esse plano pudesse fazer parte da imaginação de algum dos personagens, quando o pensamos na composição com os planos seguintes, acreditamos que essa hipótese não se sustenta.

Além disso, o próprio olhar da atriz para câmera traduz uma quebra da “quarta parede”, ou seja, um momento de revelação do filme enquanto tal.

Em seguida, Camille aparece em um cenário campestre, correndo através das árvores em direção a um rio, nesse momento a voz *off* da personagem nos conta sobre a “afobação mágica” presente num momento anterior do relacionamento. Ainda assim, imagem e voz não se combinam de uma maneira simples e complementar já que seria mais óbvio que para ilustrar essa fala tivéssemos uma imagem do casal unido, em um momento feliz. O plano seguinte é um close de Camille sentada no sofá pensativa, a personagem usa uma blusa rosa listrada e uma peruca preta, ambos utilizados em outras cenas do filme, mas não concomitantemente (a blusa rosa é usada em Capri, não no apartamento do casal, onde ela aparece aqui no sofá). Em seguida, temos mais um plano de Camille nua e de costas, balançando a perna sensualmente, como a personagem faz costumeiramente quando aparece nessa posição, mas aqui seu rosto está fora de quadro e o fundo é azul, um tapete ou cobertor não visto em qualquer outra parte do filme.¹¹

Depois temos o plano de um *flashback* do momento em que Camille fala ao telefone com sua mãe, Paul entra no quarto e ela o chuta. Em seguida, novamente Camille sentada no sofá, agora com um figurino não utilizado em outra cena. Segue-se um plano fechado do bumbum e das pernas de Camille deitada no sofá. Depois, um *flashforward* de Camille e Paul na cobertura da mansão em Capri, seguido por um *flashback* do momento em que Paul apresenta Camille a Prokosch na *Cinecittà*. Por fim, novamente Camille no tapete branco, como no início da sequência, também com a repetição da primeira frase digressiva de cada um dos personagens.

Acabada a digressão, temos a continuação da diegese, Camille deitada no sofá, se expondo a Paul, ele a cobre e pede para ela não fazer aquilo. A música de fundo continua, portanto não há uma marca de diferença de registro entre o momento digressivo e a continuação da narrativa. O narrador que revelou atuar ali, continua marcando sua presença. Acreditamos que a música de Delerue, o movimento de câmera dentro dos planos sequências, a decupagem, a inserção de *flashbacks*, *flashforwards* e imagens não diegéticas revelam a consciência desse narrador externo não apenas nesse momento, mas no filme como um todo, no sentido de marcar sempre a separação do casal.

¹¹ Destacamos esses elementos dos cenários ou dos acessórios usados no filme para mostrar como nessa sequência eles aparecem fora de contexto, ou seja, de forma não diegética, não sendo possível encaixar esses planos em nenhum momento do fluxo narrativo (diferente dos *flashbacks* e *flashforwards* que podem ser localizados em uma marcação de tempo específica da narração).

A estrutura da separação

Essa separação, de certa forma, já estaria naquela primeira sequência na cama, onde a música também está presente e, apesar de estarem lado a lado, os personagens não chegam exatamente a se beijar (quando Paul se aproxima, Camille pede para ele ir mais devagar) e ela sugere que o marido observe as partes de seu corpo através do espelho e não em um possível contato direto. Na sequência seguinte, na *Cinecittà*, a separação começa a se concretizar através da figura de Prokosch.

Camille corre em direção ao marido, mas o carro de Prokosch quase a atropela, passando entre eles. O produtor a convida para um *drink* em sua casa e abre a porta de seu carro, impedindo-a fisicamente de seguir em direção ao marido. O próprio Paul acaba pedindo para que ela siga com Prokosch, o que deixa Camille indignada, seguindo-o com o olhar como se não acreditasse no que o marido faz. Camille ainda grita por ele, mas é tarde, estão em planos e lugares separados, ela no carro com Prokosch, ele correndo pela *Cinecittà*. Nesse momento temos a introdução de um plano da estátua de Netuno, inimigo mortal de Ulisses de acordo com o que nos foi apresentado no copião da *Odisseia* de Lang. O narrador constrói, portanto, um paralelo entre as histórias de *O desprezo* e da *Odisseia*, ou entre o enredo do filme e o enredo do filme dentro do filme. A presença de Prokosch- inimigo de Paul, assim como Netuno-inimigo de Ulisses, indica que o herói de *O desprezo* corre riscos.

Quando Paul chega na casa de Prokosch em Roma, Camille questiona sua demora, ele conta que seu taxi sofreu um acidente, mas ela não está interessada, começa a olhar o livro sobre a pintura romana. No jardim, Camille diz que vai dar uma volta e cruza com Francesca que vem chegando à casa de Prokosch de bicicleta. Camille talvez pensasse que o marido a traísse com a assistente do produtor. A personagem nunca deixa totalmente claro o motivo de seu desprezo e há a sugestão de que possa ser a crença de que Paul a “empurrou” para Prokosch (como um objeto de sua negociação com o produtor), porém outra possibilidade é a de que Camille esteja enciumada pelo que se passa entre seu marido e Francesca (mais tarde no interior da casa de Prokosch, Paul dá um tapa no glúteo de Francesca e Camille talvez tenha visto). O filme trabalha mais com sugestões do que com explicações psicológicas advindas de uma possível penetração no interior dos personagens.

Nesse momento, há uma sequência similar à que chamamos de digressão no apartamento, mas aqui com planos mais rápidos, como *flashes*, e sem nenhuma voz *off*, apenas com a música de fundo. Vemos Camille ao lado de Paul (no único plano do personagem sem o chapéu, que depois ele não tira

nem para tomar banho); Camille se arruma experimentando um chapéu (que ela não usa agora, mas na sequência final quando vai embora com Prokosch); *flashback* de Camille ao lado do carro de Prokosch, no primeiro encontro dos dois; Camille se arrumando, olhando no espelho; *flashback* de Paul fazendo Camille entrar no carro de Prokosch; por fim, Camille de chapéu olhando para câmera. Há uma sugestão de que essa sequência é uma produção da consciência de Camille, pois antes de iniciá-la a câmera vai se aproximando da personagem e logo após os *flashes* desses planos que surgem rapidamente temos um *close* da personagem.

Alguns minutos depois, Paul pergunta para a esposa o que fizeram antes de ele chegar, se o produtor a abordou, ela responde vagamente, a música recomeça. Paul diz que vai lavar as mãos, se retira, e há uma nova sequência de *flashes* não diegéticos: Camille anda só pelo jardim de Prokosch; *flashback* de Camille ao lado do carro do produtor; *flashback* de Paul e Prokosch no jardim; *flashback* de Camille e Prokosch que andavam pelo jardim quando Paul chegou; *flashback* de Paul chegando na *Cinecittà* e encontrando Francesca - essa última cena não presenciada por Camille. Dessa vez, ao fim da sequência não voltamos para Camille no jardim, temos, ao contrário, uma cena interna onde Paul e Francesca conversam na casa do produtor. Acreditamos, portanto, que trata-se de uma exposição do narrador, e não da consciência de Camille, marcada pela presença da música, de uma cena que não poderiam ter sido vista pela personagem e pela produção do sentido da separação do casal através do personagem Prokosch.

A temática da separação conduzindo a narração se torna ainda mais evidente na sequência do apartamento. Quando Paul e Camille saem da casa de Prokosch, em direção à casa deles, há uma imagem da estátua que nos foi apresentada no copião da *Odisseia* de Lang como Minerva, a protetora de Ulisses. Ou seja, assim como Netuno-inimigo de Ulisses, tinha conduzindo o casal à casa de Prokosch, agora Minerva-protetora de Ulisses e, portanto, de Paul no paralelo entre as histórias, conduziria o casal de volta a seu lar.

Porém, a união dos personagens não é mais possível e isso fica evidente não só nos diálogos que ocorrem no apartamento, mas principalmente através da *mise-en-scène*, enquadramentos e movimentos de câmera. Paul e Camille passam aproximadamente meia hora de *O desprezo* circulando em seu apartamento, ou seja, quase um terço do filme todo. Os longos planos sequência que registram sua movimentação se constroem através de recursos cinematográficos que reforçam a separação do casal mesmo em seu espaço íntimo.

Vejamos mais detalhadamente como isso ocorre. Paul e Camille entram no apartamento, a parede que divide o espaço interno do externo traça uma divisão da tela ao meio. Camille vai para a metade direita, comenta sobre as cortinas, enquanto Paul fica na metade esquerda da tela. Camille entra na cozinha, só então Paul passa para onde estava sua esposa. Há um movimento de câmera e uma nova divisão da tela agora pela parede que separa a cozinha da sala e que mantém a separação do casal quando Camille sai da cozinha.

Em seguida, Paul passa pela esposa e a câmera o acompanha pelo corredor, onde ficamos quando ele entra no escritório. Observamos que o apartamento do casal encontra-se em reforma, assim como a *Cinecittà*. Há buracos na parede, latas de tinta, molduras de portas não colocadas. A porta que leva ao escritório é praticamente apenas uma dessas molduras, é possível adentrar o ambiente abrindo a porta, ou simplesmente pulando-a. Essa reforma do apartamento o torna similar a um estúdio de cinema, em mais uma revelação do filme como artifício. Quando Paul sai do escritório, volta a cruzar com a esposa na sala, mas logo em seguida eles também voltam a se separar na imagem pela parede da cozinha.

Camille pega o livro, que marca a presença de Prokosch no apartamento do casal, e que traz imagens que sugerem cenas sexuais. Ela passa pela sala de estar onde Paul está sentado no sofá, deixa o livro sobre a mesa e segue para o corredor. Agora é a parede deste corredor que divide a tela e separa o casal. Quando Paul vai até o corredor, a esposa sai de quadro em direção ao quarto. Temos um corte, a vemos no quarto experimentando uma peruca. Paul entra, Camille se esconde atrás da porta, novo objeto responsável pela divisão da tela e separação do casal. Paul vai para o banheiro e pergunta se a esposa quer ir a Capri. A menção que faz referência a Prokosch é acompanhada da música tema do filme.

Mais tarde, Camille parece momentaneamente fazer as pazes com o marido, diz que ainda o ama, mas tudo se transforma após a ligação de Prokosch, quando Paul confirma a ida a Capri. Percebendo uma nova mudança na esposa, Paul tenta uma nova conversa, incitando-a a confessar sua mentira, ela não o ama mais e ele quer saber o motivo. No diálogo os dois estão sentados um de frente para o outro, mas um grande abajur sobre a mesa de centro os separa. A câmera deixa clara a separação pois faz um lento vai e vem entre um e outro, passando sempre pelo “longo” abajur.

O desprezo e a Odisseia

Vimos como a construção dos planos sequência do filme produz a própria separação do casal. Isso ocorre através da combinação de imagem e som, mas também através da reflexividade entre a história de *O desprezo* e a história da *Odisseia* - como esta aparece na discussão sobre a adaptação. O paralelo com a *Odisseia* se torna definitivo na terça parte do filme, em Capri.

A sequência do apartamento termina com Camille declarando seu desprezo por Paul e, portanto, assumindo definitivamente a existência de um problema entre o casal. Ela sai de casa e ele vai atrás levando um revólver. Paul, Camille, Lang, Prokosch e Francesca, vão a uma apresentação teatral, durante a qual conversam sobre a *Odisseia*. Paul expõe uma teoria: Ulisses teria partido para a guerra de Troia por estar cansado de Penélope e também por isso demoraria pra voltar, mesmo acabada a guerra. Lang pergunta pra Camille se ela acha que essa ideia é de Paul mesmo ou de Prokosch, ela se mostra indiferente. Em Capri, fica claro que Paul está adotando uma hipótese que na verdade é do produtor.

Na primeira sequência na ilha, Paul declara para Camille que concorda com o produtor: “a *Odisseia* é a história de um homem que ama sua esposa, mas ela não o ama”. Camille discorda. Os dois são interrompidos pelo próprio Godard, no papel de um assistente de filmagem, que avisa que eles precisam sair, pois estão na tomada que está sendo gravada. Logo depois, Prokosch chama Camille para ir à vila com ele enquanto Paul ficaria conversando com Lang. Repete-se algo parecido quando Paul falou para Camille ir no carro do produtor, agora ele insiste para que ela vá no barco com ele. Camille segue olhando fixamente para o marido. Mais uma vez, a música e um plano da estátua de Netuno marcam a separação do casal.

Na conversa com Paul, Lang diz que Prokosch é um ditador e que ele considera uma estupidez transformar o personagem de Ulisses em um homem moderno e neurótico. Paul diz concordar com a ideia do produtor, Ulisses não teria voltado logo para Ítaca por já estar infeliz com Penélope antes da guerra. Na versão de Paul, no começo Ulisses teria dito à Penélope para aceitar os presentes dos pretendentes, pois não os via como grandes rivais, e não queria provocar um escândalo expulsando-os; sabendo que Penélope seria fiel, teria dito para ela ser gentil com os pretendentes. Mas então, Penélope teria começado a desprezá-lo e a única forma que Ulisses encontrou pra recuperar seu amor foi matar os pretendentes.

Lang responde a Paul que a morte não é solução. Essa afirmação já tinha sido pronunciada no momento em que Camille está na banheira lendo um livro que traz Lang na capa. Assumindo que Paul vê um paralelo entre o seu dilema e o de Ulisses, podemos dizer que ele acaba seguindo as palavras de Lang, já que, apesar de levar o revólver a Capri, não chega a matar o pretendente. Após confirmar-se a infidelidade de Camille (Paul é testemunha do beijo dela e Prokosch), o roteirista decide não aceitar o trabalho oferecido pelo produtor. Por um lado, isso poderia nos indicar que ele assume que Camille não o ama mais, portanto não precisa mais do dinheiro para pagar o apartamento - argumento pronunciado por Paul em diversos momentos para responder o motivo pelo qual aceitaria o trabalho. Por outro lado, a decisão de Paul pode ser uma última tentativa de reconquistar sua mulher, opondo-se ao pretendente americano.

Depois da discussão entre Paul e Prokosch, Camille vai tomar sol na cobertura da mansão. Paul vai atrás dela, após subir as escadas, há um muro que o separa da mulher. Ela está nua, exposta, não mais em um ambiente confinado como na primeira sequência do filme. O clima entre o casal também é completamente diferente, não há mais aquela atmosfera de doçura e cumplicidade, mas sim um sentimento de indiferença (da parte de Camille) e ruptura. Paul diz que parece que ele a observa como se fosse a primeira vez, o que gera um duplo sentido: primeira vez porque o sentimento permanece o mesmo ou porque é como se ele já não a conhecesse mais? Como tantos outros diálogos do filme, ficamos com a dúvida.

Paul senta-se ao lado da mulher, mas o diálogo entre eles ocorre agora através do plano e contra-plano. Embora seja um recurso muito utilizado no cinema clássico, o plano e contra-plano quase não é utilizado em *O desprezo*. Dessa forma, quando ele aparece aqui, no final do filme, acreditamos que há um sentido, o distanciamento entre o casal foi se produzindo de forma que já não há mais uma barreira separando-os no mesmo plano, agora eles já não podem ocupar um plano único. Paul diz que Camille deve decidir se ele faz ou não o roteiro. Ela responde que assim ele poderia culpá-la em caso de arrependimento, mas acaba dando a opinião de que, já que assinou o contrato, ele deveria fazer o trabalho. Camille levanta e sai andando, Paul vai atrás questionando-a, mais uma vez, sobre o motivo de seu desprezo, chegando até a ser violento ao tentar segurá-la enquanto descem as escadas.

Camille diz que quer manter o apartamento e não voltar para o emprego de datilógrafa. Eles continuam descendo até uma longa escadaria mais estreita que a da mansão. Ao final desta, eles se sentam, parece que não há mais para onde ir. Camille acaba confessando que continuaria a desprezar o marido mesmo que ele desistisse do trabalho, pois ele “não é um homem”, “é tarde demais” e ela

mudou sua visão sobre ele. Paul diz que sabe que ela o despreza porque ele falou para ela seguir com Prokosch no carro e depois no barco. Camille diz apenas que nunca o perdoará, que amava-o muito, mas agora o detesta. Ela levanta-se e a câmera a acompanha, mostrando que ainda havia mais um lance de escadas, ao final do qual há apenas uma pequena plataforma e o mar. Camille sai de quadro, joga o roupão, e pula nua no mar, único jeito de livrar-se do marido.

Paul acaba dormindo e não sabemos quanto tempo se passou quando ele acorda. A imagem de seu despertar é acompanhada da voz *off* de Camille na carta que deixou para ele, dizendo que pegou uma carona com Prokosch até Roma, onde viveria sozinha no hotel e voltaria a ser datilógrafa. Apesar de Camille partir no carro de Prokosch, portanto, como vemos na cena seguinte, a declaração é a de que ela escolhe a liberdade de viver sozinha. Ainda que tenha expressado o filme todo que não queria voltar a trabalhar com a datilografia é isso que ela deixa escrito na carta e que afirma que fará no diálogo com Prokosch. Sua decisão não se concretiza já que os dois acabam morrendo num acidente de carro.

O desfecho trás a derradeira separação do casal, prenunciada durante toda a narrativa. Ainda que o filme seja, formalmente, considerado um dos menos ousados de Godard, já que há uma linearidade na narrativa, predomina a câmera fixa e os planos médios, quase como um teatro filmado, essa estrutura permite ao realizador dar uma densidade a um conteúdo já carregado de toda uma problemática. O trabalho com a *mise-en-scène*, os movimentos de câmera dentro dos planos sequência e a trilha sonora pontuam a todo tempo o drama da separação. Esse conflito pessoal está imbricado com uma outra questão, a do próprio fazer cinematográfico.

Conclusão

O tratamento dado à questão pessoal de Paul favorece a reflexão sobre o próprio cinema. O espectador não é levado ao envolvimento ou à identificação com os personagens, pelo contrário, mantém-se distante. Em relação ao problema do casal, não há qualquer tentativa de explicação psicológica ou de penetração no interior desses sujeitos. O que temos são diálogos vagos, desejos não expressos diretamente, oscilações de discursos, acompanhados mais por um vai e vem da câmera do que por planos e contra-planos ou closes. O narrador do filme revela sua presença nos *flashbacks*, *flashforwards* e na explicitação da separação como destino trágico do casal.

Em relação à discussão cinematográfica, fica clara a divisão de duas forças, representadas pelo produtor Prokosch e pelo diretor Lang, entre as quais Paul não consegue se posicionar incisivamente. No tratamento dessa questão há sempre a revelação do filme enquanto tal na exposição das cenas de *Odisseia* que estariam “por trás das câmeras” e também no paralelo entre o enredo desta obra e o de *O desprezo*. Na *Odisseia*, Ulisses e Penélope ficam geograficamente separados por um longo tempo. Em *O desprezo*, Paul e Camille podem estar no mesmo local, mas os recursos fílmicos os mantêm distantes.

Na história de separação do casal é Camille quem começa a se afastar e também quem toma a decisão final. Paul é passivo, neurótico, incapaz de chegar a uma resolução. Em sua vida profissional, o roteirista aceita o cheque e as ideias do produtor, só se posiciona no final do filme, mas ainda de maneira hesitante. Em sua vida pessoal, Paul também não consegue resolver seus problemas, tem dificuldades até em chegar ao ponto crucial do conflito entre ele e a mulher.

Nesse sentido, os personagens se distanciam do que Mulvey afirma sobre a representação de gênero do cinema clássico, onde o homem é o ser ativo e dominante, em oposição à mulher como ser passivo e contemplativo. Por outro lado, como afirmamos, Camille é apresentada como objeto de contemplação não só aos personagens masculinos do filme, mas também ao espectador, principalmente através da exposição de seu corpo.

Como o filme não nos fornece certeza das motivações psicológicas dos personagens, ficamos na dúvida: Paul usaria a mulher como objeto na negociação com Prokosch? Se é o produtor quem o convida e quem insiste para que ele realize o trabalho por que Paul precisaria “oferecer” sua mulher em troca para fechar o negócio? Além disso, se Paul aceita o trabalho só por amor à mulher (para pagar o apartamento) seria contraditório que ele a cedesse ao produtor na negociação. E se Paul não visse a mulher como um objeto, mas sim como um ser livre para tomar suas decisões e confiasse que ela passasse momentos a sós com o produtor sem que o traísse? Nesse caso, Camille que estaria presa à estrutura do patriarcado, esperando que seu marido a protegesse privando-a do contato mais direto com outros homens. Seria essa a atitude de homem que ela esperava de Paul? Por que, afinal, ela o despreza e por que ela não declara os seus motivos?

O filme é uma obra aberta passível de diferentes interpretações e que também expõe algumas contradições referentes a uma época que começava a repensar o papel da mulher na sociedade. As décadas de 1950 e 1960 são marcadas por mudanças econômicas, políticas e jurídicas que concernem diretamente à questão de gênero. A mulher adquire maior liberdade sobre seu próprio corpo, mas não deixa de ser socialmente imaginada como objeto de desejo. A própria possibilidade da separação de

um casal, e por decisão da esposa, é um tema de discussão daquela sociedade levado para a estrutura do filme.

Ficha técnica do filme

Título: O desprezo (Le mépris)

Direção: Jean-Luc Godard

Produtores: Georges de Beauregard, Joseph E. Levine, Carlo Ponti

Co produção Rome-Paris Films (França), Les Films Concordia (França), Compagnia Cinematografica Champion (Itália)

Local de Produção: França e Itália.

Data: 1963

Bibliografia

COUTINHO, Mário Alvez. *Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

GOLDMANN, Annie. *Cinéma et société moderne: le cinéma de 1958 à 1968: Godard, Antonioni, Resnais, Robbe-Grille*. Paris: Anthropos, 1971.

MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro e Juliana Araújo. Campinas: Papirus, 2011.

MARY, Philippe. *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur: socio-analyse d'une révolution artistique*. Paris: Les Éditions du Seuil, 2006.

MOURLET, Michel. "Sur un art ignoré". *Cahiers du cinéma* 98, Aout 1959, p. 34. Citado in: COUTINHO, Mário Alvez. *Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010, p. 250.

MULVEY, Laura. "Prazer visual e cinema narrativo". In: XAVIER, Ismail (org.), *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 1983.

STAM, Robert. *Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press, 1992.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo, Cosac Naify, 2014 (2ª ed).

_____. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e terra, 1984, 2ª ed.

Artigo recebido em: 29/04/2016

Artigo aprovado em: 12/05/2016