

COMO FILMAR A ODISSÉIA? GODARD E O FILME DE LANG*

Celina F. Lage**

Resumo: O artigo propõe uma análise de cenas do filme *O Desprezo* de Godard, tendo em vista o diálogo estabelecido com a *Odisseia* de Homero. Este diálogo não pressupõe uma pura e simples aceitação do ideal de beleza antigo por parte do cineasta. Sua atitude reflete a crise por que passava então o cinema europeu, de forma que seu gesto assume uma dimensão crítica, na medida em que pretende revisitar as origens da estética ocidental, reler Homero, reler Moravia e repensar a estética cinematográfica.

Palavras-chave: Homero; *Odisseia*; Godard.

Abstract: This paper proposes an analysis of selected scenes from the film *Contempt* by Godard, examining the dialog with the *Odyssey* of Homer. This dialog does not presuppose a pure and simple acceptance of the ideal of beauty by the cinematographer. His attitude reflects the crisis of the European cinema, so that his gesture assumes a critical dimension, in that it aims to revisit the origins of Western aesthetics, reread Homer and Moravia and rethink cinema aesthetics.

Keywords: Homero; *Odisseia*; Godard.

** Celina F. Lage Doutorado em Literatura Comparada e Mestrado em Teoria da Literatura pela FALE/UFMG. Ex-bolsista da Fundação Alexander S. Onassis e Ex-colaboradora da Universidade Helênica Aberta (Grécia).

Uma das primeiras cenas do filme *O Desprezo*, de Jean-Luc Godard, aborda o tema da beleza física, a beleza de um corpo feminino. Temos num único plano-sequência o diálogo entre a atriz Brigitte Bardot, no papel de Camille, e Michel Piccoli, representando seu marido Paul. Camille está deitada de bruços no primeiro plano da cena que se passa no leito do casal, completamente nua, e Paul aparece atrás dela, recostado na cama, vestido e coberto com um lençol¹⁰. O diálogo entre ambos revela grande intimidade e alto conteúdo erótico. Vejamos parte dele:

Camille – Você vê meus pés no espelho?

Paul – Sim.

C. – Você os acha belos?

P. – Sim, muito.

C. – E meus tornozelos? Você os ama?

P. – Sim...

C. – Você ama também meus joelhos?

P. – Sim....Eu amo muito seus joelhos. [...]

¹⁰ Esta sequência foi uma imposição dos produtores do filme, com intuito comercial. Douchet e Vimenet notam que, na sequência da sala de projeção, Godard ironiza esta exigência, através do comentário de Prokosh, o produtor americano, a respeito da cena da sereia onde aparece uma mulher nua; ele diz: “isto é arte, mas será que o público compreenderá?”. Mais à frente, o teatrólogo Paul indaga se as mulheres vão se despir para a filmagem e tece o seguinte comentário: “é maravilhoso o cinema. Vemos as mulheres e elas estão com um robe. Elas estão no cinema e, crac, vemos sua bunda”. (Douchet & Vimenet. In: VIMENET, 1991, p.62-4)



Figura 1 – Cena na cama. (GODARD, 1963).

A cena é extremamente contemplativa e reveladora da beleza e do narcisismo da personagem¹¹. A câmera passeia pelo seu corpo revelando seu dorso nu, exaltando a beleza das partes, e, por fim, do todo (fig. 1). A enumeração de cada uma das partes por Camille reforça o efeito final da contemplação do todo e institui o corpo da personagem como um modelo de beleza. Douchet e Vimenet comentam que, nesta cena, Godard trabalha o retrato de uma Vênus; e Godard, por sua vez, compara a personagem à Eva de Piero della Francesca ^(In: BERGALA, 1985, p.242). A fala da personagem pressupõe ainda o reflexo do corpo em um espelho, que não é visível, mas que é

¹¹ Segundo Mulvey, "a presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica." (In: XAVIER, 1983, p.444).

representado através do olhar de Paul em direção ao suposto reflexo (Douchet & Vimenet. In: VIMENET, 1991, p.66)

Longino, no *Tratado do Sublime*, chama a atenção para a importância da conjugação dos membros para a grandiosidade do todo, relativamente à composição dos discursos:

XL – Um dos meios que mais concorrem para a grandiosidade do discurso, como dos corpos, é a conjugação dos membros; qualquer deles, separado de outro, nada tem de notável, mas todos em conjunto formam um organismo perfeito; igualmente, as expressões grandiosas, apartadas umas das outras e dispersas, levam consigo, desconjuntado, o sublime; formadas num corpo só pela associação e, mais, presas pelo vínculo da harmonia, tornam-se sonoras graças ao torneio; dir-se-ia que, nos períodos, a grandiosidade é a soma das cotas-partes do grupo. (trad. de Jaime Bruna).

A composição do todo, pela conjunção harmoniosa das partes nos conduziria à grandiosidade, contribuindo para alcançar o sublime. A cena em questão poderia ser um exemplo da utilização desse tipo de artifício pelo cinema, na medida em que Godard conjuga as imagens e as falas dos personagens, numa espécie de enumeração gradativa, que culmina na resposta apaixonada de Paul: “*eu te amo totalmente, ternamente, tragicamente.*”

A combinação de *travellings* lentos entrecortados com pausas e planos fixos revelam o corpo da personagem que, além do mais, sofre mudanças de coloração, devidas à utilização de filtros: o vermelho, em seguida o amarelo, e depois o azul. O filtro vermelho denota o calor da paixão, o amor vívido. Como sugere Vimenet, o filtro amarelo é capaz de transformar o corpo de Camille em um bloco de mármore e "iluminar" diferentemente o diálogo (^{1991, p.65}). Já o azul implica em certa frieza e distanciamento. A sonoplastia nos apresenta inicialmente um tema musical doce, terno, que é interrompido e depois retorna, segundo um tempo trágico e nostálgico. Toda a construção do plano-sequência leva à magnificação da beleza de Camille, com a culminação do amor declarado, anunciando uma espécie de paraíso (perdido) que contrasta com a crise do casal, que vai se revelar no decorrer da história. A fala de Paul pode ser entendida como uma profecia, uma espécie de anúncio do final trágico da estória. Muitas sequências ao longo do filme sugerem um espelhamento ou uma aproximação entre as cenas que se desenrolam e as alusões à cultura visual que herdamos da Antiguidade, estabelecendo assim um diálogo com as artes plásticas. A *mise en scène* cuidadosa de Godard por vezes coloca frente a frente a personagem Camille com uma estátua que nos remete à tradição iconográfica da deusa Afrodite (Vênus para os romanos). Posso citar, como exemplo, duas cenas, que se passam no apartamento do casal, onde vemos Camille procurando por um espelho (fig. 2), enquanto arruma sua

peruca, tendo à sua frente uma estátua de mulher. Um pouco depois (fig. 3), vemos Camille à direita, a estátua à esquerda em primeiro plano, e Paul no fundo também à esquerda, sugerindo também um efeito especular entre Camille e a estátua.



Figura 2 - Cena do apartamento. (GODARD, 1963).

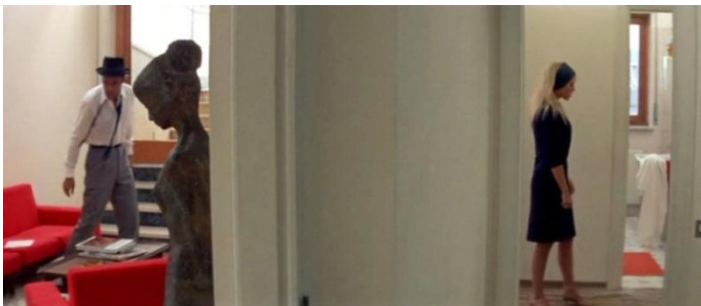


Figura 3 – Cena no apartamento. (GODARD, 1963).

O filme propõe-nos um exercício de diálogo entre duas estéticas: o clássico, de origem greco-romana, e o cinema do próprio Godard. A nudez da personagem, a perfeição da forma, o equilíbrio do conjunto e o erotismo apontam para um ideal de beleza que será retrabalhado na busca do cineasta por uma estética particular. A metáfora clara desse esforço pode ser observada na abordagem de Godard, ao tematizar, no seu filme, a filmagem da *Odisséia* de Homero, por Fritz Lang (o nome do filme deste é *Odysseus*), o qual interpreta a si mesmo no papel de diretor¹².

É necessário salientar, entretanto, que este diálogo não pressupõe uma pura e simples aceitação do ideal de beleza antigo por parte do cineasta. Sua atitude reflete a crise por que passava então o cinema europeu, de forma que seu gesto assume uma dimensão crítica, na medida em que pretende revisitar as origens da estética ocidental, reler Homero, reler Moravia e repensar a estética cinematográfica. Todo o ambiente que envolve as filmagens da *Odisséia* encontra-se em uma situação de crise, que se reflete na decadência da Cinecittá, nos desentendimentos do casal Camille e Paul e na discussão entre o produtor americano, o teatrólogo e Lang sobre como a epopéia deveria ser filmada.

A sequência 7, que se passa no apartamento do casal, toda ela se reveste de inúmeras referências à cultura

¹² Nota-se que o próprio Godard aparece no filme como assistente de direção de Lang.

clássica e aos mecanismos miméticos aí presentes. Em determinado momento, o casal veste-se com panos enrolados ao corpo, ela uma toalha vermelha e ele um lençol branco, o que nos remete ao tipo de vestimenta utilizada na Antiguidade, como se fossem encarnações de esculturas antigas (fig. 4). Camille, em adição, veste uma peruca preta (ela, que é loiríssima). Ela troca ainda de roupa algumas vezes, reforçando o efeito do disfarce. O travestimento sugere a metamorfose, a encenação teatral, ressaltando o procedimento da falsificação que se encontra presente no relacionamento do casal e também na arte cinematográfica.



Figura 4 – Cena no apartamento. (GODARD, 1963).

Esses travestimentos nos remetem aos inúmeros disfarces e engodos característicos de alguns dos personagens da *Odisséia* homérica (LAGE, 2004, *passim*). Se, por um lado, Atena e Ulisses são hábeis em se

metamorfosearem e se disfarçarem, Penélope também se caracteriza por seus ardis, na tentativa de iludir os pretendentes. A exposição dos mecanismos miméticos é trabalhada por Godard em todo o filme, sendo Camille-Penélope-Afrodite o exemplo máximo da simulação e das possibilidades de representação imagética (LAGE, 2004, p.136).

Segundo a afirmativa de Brenez, “A personagem Camille Javal se define, fundamentalmente como um espetáculo estético” (In: GODARD, 1992, p.7). Brenez cita o plano 61, quando o produtor americano Prokosh movimenta seus óculos escuros observando a personagem, e também a fala de Paul, num outro momento, que diz: “Já tem cinco minutos que te olho e eu tenho a impressão de te ver pela primeira vez”, dirigindo-se a Camille. Contudo, além de ser contemplada, o próprio olhar da personagem é representado em alguns momentos. Vimenet chama a atenção para duas séries de imagens, em montagem curta, num total de 11 cenas, onde o olhar de Camille é ressaltado. As cenas fazem parte da sequência 5, que se passa no jardim da casa romana de Prokosh. Nos planos 63-68, Camille vê Francesca, a assistente do produtor, chegar de bicicleta, e exprime numa série de gestos o momento da emergência e do desprezo por seu marido; nos planos 73-77, Camille está sentada em uma poltrona no jardim, enquanto Paul chega a seu lado, e cinco imagens breves trazem um flash-back imediato da chegada de Paul e do momento do desprezo. Nestas séries, Vimenet

afirma que “Camille não fala através de palavras, ela se exprime por imagens, pelas percepções visuais tão precisas quanto rápidas. A *mise en scène* está inteiramente a serviço de seu olhar [...]” (1991, p.46).

Brenez chama a atenção para o modo como Camille é presentificada e magnificada por tudo que a metaforiza, como o mosaico, a estátua e a descrição literária:

No *Desprezo*, as múltiplas estátuas, baixos-relevos, fotografias que povoam todos os espaços, a reprodução de homens e da imagem de homens, não cessam de exaltar os indivíduos que se metamorfoseiam (no sentido primeiro e ovidiano desse verbo) em modelos. Os indivíduos fílmicos são tomados nesta dialética da pessoa como singularidade (escapando a toda determinação) e como modelo (fixo, prolongado, consagrado pelos seus substitutos)... (In: GODARD, 1992, p.6).

O crítico sugere ainda que a história dos personagens progride em virtude da confrontação com seus gestos, com suas poses e suas propriedades, constituindo assim, uma história das imagens através da encenação dos corpos, uma verdadeira ontologia da aparência (In: GODARD, 1992, p.7). É na tensão entre o figurável e o modelo, o protótipo e o arquétipo que, Brenez acredita, “Godard inventa e consoma um cinema do sublime” (In: GODARD, 1992, p.⁹).

É notável a preocupação de Godard com o tratamento das cores em seu filme. Como sabemos, a trama básica gira em torno do casal Camille e Paul, durante a produção da

Odisséia em cinema, sob a direção de Fritz Lang, interpretado pelo próprio diretor. O produtor americano Prokosh contrata o teatrólogo Paul para alterar o roteiro que estava sendo filmado. A traição mútua do casal, envolvendo o produtor e sua assistente Francesca, contribuem para a crise dos cônjuges, quando finalmente Camille abandona o marido, foge com Prokosh e ambos morrem numa explosão proveniente de uma batida de carro na saída de um posto de gasolina. A crise do casal, Penélope e Ulisses contemporaneizados, reflete-se na crise e nos questionamentos gerados pela filmagem da *Odisséia*. O tratamento das cores é apenas uma das implicações decorrentes da pergunta proposta por Godard: como filmar a *Odisséia* hoje? Segundo a definição do próprio Godard,

As cenas da Odisséia propriamente dita, quer dizer, as cenas que Fritz Lang dirige enquanto personagem, não são fotografadas do mesmo modo que as do próprio filme. As cores são mais brilhantes, mais violentas, mais vivas, mais contrastadas, mais severas também, quanto à sua organização. Pode-se dizer que elas surtem o efeito de um quadro de Matisse ou Braque no meio de uma composição de Fragonard ou de um plano de Eisenstein em um filme de Rouch. (n: BERGALA, 1985, p.246).

Ao se referir à fotografia, ele compara o efeito produzido pelo filme de Lang a inserções brutas de imagens dentro de um registro estético completamente diferente, e até mesmo distante no tempo, como é o caso de uma tela Matisse inserida dentro de uma tela de Fragonard, ou de um

plano de Eisenstein em um filme de Rouch (Iⁿ: BERGALA, 1985, p.246). O estranhamento produzido é capaz de marcar a diferença e radicalizar, desse modo, a opção estética de Lang ao filmar a *Odisséia*.



Figura 5 – Netuno no filme de Lang. (GODARD, 1963).



Figura 6 –Uma deusa no filme de Lang. (GODARD, 1963).

Um dos artifícios utilizados pelo cineasta para diferenciar a filmagem do poema épico do seu próprio filme é a fotografia. Como Godard afirma: “Deveria haver aí um certo

contentamento de anunciar a cor e de a fazer mais classicamente” (Godard. In: BERGALA, 1985, p.16). As cenas do filme em construção de Lang poderiam ser chamadas de “caricaturas” da Antiguidade, na medida em que radicalizam as referências visuais ao extremo. Os deuses são representados por simulacros de estátuas, os olhos pintados com a cor azul e a boca algumas vezes pintadas com azul, vermelho ou amarelo (fig.5 e 6). Já os mortais são representados por seres humanos com maquiagem semelhante à dos deuses e vestimentas rudes. As sereias seriam mulheres nuas nadando no mar. A referência à estatuária em mármore romana, muitas vezes cópias de originais gregos, remeteria à cor branca. O jogo entre o branco, o vermelho, o amarelo e o azul mostram a opção de Godard em utilizar cores primordiais, formando assim uma tricromia básica. Essa tricromia é trabalhada mais fortemente no filme de Lang, mas também está presente em *O Desprezo* como um todo, como afirma Godard, referindo-se à parte filmada na Ilha de Capri:

Toda a segunda parte será dominada, do ponto de vista das cores, pelo azul profundo do mar, o vermelho da casa [Villa de Malaparte] e o amarelo do sol, reencontrando, assim, uma certa tricromia muito próxima daquela da verdadeira estatuária antiga. (In: BERGALA, 1985, ^{p.246}).

A opção de Godard em trabalhar uma paleta que recorre às cores fundamentais do espectro mostra a preocupação do cineasta com a simplicidade, com o rigor e,

com uma busca das origens ^(MARIE, 1995, p.63). Reler Homero é tanto buscar as origens do cinema e da literatura, quanto da pintura, paralelamente à produção de pintores como Matisse, Paul Klee e Mondrian, que trabalharam também com as cores primordiais. Outro aspecto a ser ressaltado é a opção do cineasta em filmar *O Desprezo* utilizando o formato do cinemascope, que imprime ao filme uma composição de cunho épico, permitindo um alargamento horizontal do plano e exigindo grandes telas para sua exibição. Godard pode trabalhar a composição do filme, deste modo, não apenas buscando a centralização dos planos, mas também explorando sua lateralidade em momentos específicos (como é o caso das fig. 2 e 3 citadas acima). Vale a pena notar também a larga utilização de planos-sequência, que parecem imprimir ao filme um ritmo mais lento, guardando uma analogia com o discurso épico ^(LAGE, 2004, p.148s).

As cenas dos deuses são compostas por planos fixos, tomados de baixo para cima, os quais mimetizam o efeito de uma panorâmica circular, fazendo com que as próprias estátuas girem lentamente. O mecanismo gera uma impressão de estaticidade da estátua, iluminada pela luz solar com o fundo azul do céu. A imponência reforça o carácter hierático, elevando os deuses acima dos mortais¹³. Algumas das imagens

¹³ As imagens lembram o filme de Rossellini, *Viaggio in Italia* (1953), onde figuram estátuas do Museu de Nápoles, filmadas em longas panorâmicas. Na sequência 9, plano 140 do filme de Godard, o filme

são ainda dispostas como inserções bruscas dentro de *O Desprezo*, pontuando as ações de modo a estabelecer um diálogo entre o filme de Lang e o filme de Godard. O efeito produzido ressalta a participação dos deuses na trama, conferindo certa inexorabilidade aos acontecimentos, o que nos remete à atuação dos deuses na epopeia homérica.

Deleuze chama atenção para o modo como Godard privilegia a situação ótico-sonora (“opsignos” e “sonsignos”) em detrimento de vínculos sensorio-motores, em consonância com o esforço da *Nouvelle Vague* em refazer o caminho do neo-realismo italiano. Segundo Deluze, em *O Desprezo* Godard faz subir ao céu “a representação ótica do drama de Ulisses e o olhar dos deuses, tendo Fritz Lang por intercessor”. Segundo ele, podemos verificar nos seus filmes a evolução criadora de um *Godard visionário* (1990. p.18-19).

As imagens do filme de Lang propõem o modo de olhar o mundo como sendo uma questão fundamental no cinema (LAGE, 2004, p.128ss). Segundo Michel Marie,

a alternância [das imagens] sublinha que as imagens odisséicas são percebidas pelos personagens. Ela levanta a problemática do ponto de vista do cinema como um olhar colocado sobre os seres e as coisas. Lang, na origem da montagem, está presente na posição de criador, de demiurgo, ele cria as imagens nomeando as coisas. O mundo é então sacralizado pelo olhar: esse é o mundo

que está em cartaz no cinema é também *Viaggio in Italia*.

antigo, aquele de Homero. "O mundo real pertence a uma civilização que se desenvolve em acordo, e não em oposição com a natureza, e a beleza da *Odisséia* reside justamente nesta crença na realidade como ela é (Lang, plano 139)." (1995, p.48)

Lang possui sua própria leitura da *Odisséia*, que é questionada e discutida entre os personagens. Ele afirma, em inglês: "cada imagem deve ter um ponto de vista definido" – o que Francesca traduz como: "em cada filme deve haver uma razão crítica" (sequência 3). O cineasta defende a tese de uma fidelidade ao texto de Homero, intentando representar a *Odisséia* como ela é. A posição de demiurgo faz com que Lang ocupe uma função paralela à do poeta, na medida em que cria uma imagem de mundo. A propósito da importância do ponto de vista, o próprio Godard afirma que o tema de *O Desprezo* "são as pessoas que se vêm e se julgam, pois são, por sua vez, vistas e julgadas pelo cinema [...]" (In: BERGALA, 1985. p.249).

É Lang que, através da nomeação, identifica os personagens representados em seu filme. Na sequência 3, que se passa na sala de projeção, os planos são tomados de forma que o cineasta ocupe a posição central da cena (fig. 7), com os outros personagens ao seu redor, alternadamente com as cenas projetadas. Uma das características mais marcantes de Lang é a sua sabedoria, inclusive o personagem demonstra grande erudição ao discutir Homero e citar diversos autores, como Dante, Corneille, Hölderlin e Brecht (BERGALA, 1985. p.59). Lang chega a recitar os versos de Dante de cor, traduzidos

para o alemão, e esbanjar conhecimento, discutindo o sentido de duas das possíveis variantes do texto. Além de ter uma concepção própria do mundo antigo, Lang é ainda um poliglota, que fala as quatro línguas utilizadas no filme (francês, inglês, italiano e alemão).



Figura 7 – Sala de projeção. (GODARD, 1963).

A erudição demonstrada pelo diretor ao discutir um detalhe do poema de Dante, longe de ser apenas uma querela literária, fornece subsídios para que o personagem teça considerações sobre a relação entre os homens e os deuses. Esta relação é uma das questões implícitas no debate gerado pela adaptação do texto homérico para o cinema. Uma outra questão trabalhada é a da transculturalização. O filme de Lang é também uma co-produção internacional, assim como o próprio filme de Godard. Os personagens são de origens diferentes, sendo Camille francesa, Paul italiano, Prokosh americano, Lang alemão, e Francesca Vanini de origem indeterminada, apesar de seu sobrenome italiano.

Francesca é a assistente do produtor e a personagem que opera a tradução entre os códigos linguísticos diferentes. Também é poliglota, sendo que sua tradução nem sempre é exata, pois algumas vezes ela acrescenta dados e por vezes os exclui, fazendo assim uma espécie de seleção e, por vezes, comentários sobre as informações que são passadas. Nesse sentido, suas traduções podem ser consideradas como interpretações, as quais sublinham a diferença entre um código e outro, neste caso, entre línguas diferentes. É justamente com Francesca que Lang discute o sentido dos versos de Dante. Segundo Godard:

O filme é falado em várias línguas, o papel de Francesca será traduzir simultaneamente as conversas entre dois, três ou quatro personagens, em duas, três ou quatro línguas, segundo as necessidades do momento. (In: BERGALA, 1985. p.244)

O debate acerca da adaptação fílmica traz implícita a questão da tradução entre o cinema e a literatura, relativo à filmagem do romance *O Desprezo*, de Moravia, e da *Odisséia* de Homero. A questão da adaptação figura literalmente na boca dos personagens, quando eles discutem como deveria ser filmada a epopéia. Prokosh explica por que Lang foi escolhido para dirigir o filme: segundo ele, a *Odisséia* precisaria de um diretor alemão, pois foi um alemão quem descobriu Tróia, numa referência, portanto, às descobertas arqueológicas de Heinrich Schliemann, no final do séc. XIX. Contudo, ele queria mais da *Odisséia*: novas cenas, não

apenas sexo, mas algo mais, por isso contrata Paul para que reescreva o roteiro. Nesse sentido, a maior parte do debate gira em torno de uma possível traição de Penélope, segundo a tese do produtor, e Paul a atribui ao seu sentimento de desprezo por Ulisses. Embora Penélope, tradicionalmente, seja o exemplo da esposa fiel, como iludiu por muito tempo os pretendentes com falsas promessas, tentando ganhar tempo até que seu marido retornasse da guerra, muitos questionaram o mito de sua fidelidade a Ulisses.

Uma das cenas ilustrativas da questão da tradução entre a literatura e o cinema pode ser vista ao final da sequência na sala de projeção, quando o produtor, num acesso de fúria, derruba os rolos já filmados que o projetorista carregava, reclamando com o cineasta que as imagens exibidas não estavam no roteiro. Logo em seguida, confere o roteiro e confirma que sim, que constam no roteiro, mas que não é efetivamente o que está na tela. Lang, impassível, responde laconicamente: “naturalmente, pois no roteiro está escrito e na tela são imagens, motion-picture é como se chama”. A diferença a que se refere Lang reside justamente no exercício da tradução intersemiótica, desde o texto literário, passando pelo roteiro, até, finalmente, atingir-se o cinema. No final do diálogo temos uma cena extremamente expressiva, pois Prokosh toma uma das caixas de filme e a lança ao longe, mimetizando o movimento de um

discóbulo (fig. 8). Vendo isso, Lang comenta: “finalmente você entendeu o espírito da cultura grega”. Ao agir deste modo, o produtor opera uma tradução, através da dramatização, da mimetização do movimento de um atleta, à maneira do teatro¹⁴.



Figura 8 – Sala de projeção. (GODARD, 1963).

Tendo em conta as considerações acima, sou levada a concluir que Godard apresenta uma reflexão sobre a identidade do cinema em relação com as outras artes e com outras épocas e culturas, através do exercício crítico de traduções intersemióticas e transculturais. Sobre este exercício crítico da transposição, cito Epsteln:

Ver é idealizar, abstrair e extrair, ler e escolher, é transformar. Na tela revemos o que a câmera já viu uma

¹⁴ A cena apresenta também uma referência à famosa estátua grega do Discóbulo, produzida por Miron por volta de 455 a.C., a qual conhecemos principalmente através das cópias romanas que restaram.



vez: dupla transformação ou, uma vez que se multiplica, elevada ao quadrado. Uma escolha de uma escolha, um reflexo de um reflexo. A beleza é aqui polarizada como uma luz, beleza de segunda geração, filha, mas filha prematura de uma mãe que admirávamos a olho nu. Filha um pouco monstruosa. (In: XAVIER, 1991, p.277).

O cinema, entendido deste modo, seria uma arte constituída não à princípio, mas sim por meio das relações que estabelece e dos olhares que lança, através de seus desdobramentos e espelhamentos. Assim, o diálogo com a tradição clássica, representado pela releitura da *Odisséia* por Lang, descortina os mecanismos miméticos através dos quais Godard apresenta sua própria visão do cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

DELEUZE, Giles. *Cinema I: a imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema II: a imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990. pp.123-140.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. tradução de Antônio de P.Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *Le Mépris*. Introduction par Nicole Brenez, suivi de "Bardot/Jean-Luc Godard" et "Paparazzi" de Jacques Rozier. L'Avant-Scène Cinéma. Mai/juin, 1992, nº412/413.

_____. *O Desprezo (Contempt)*. [Filme-vídeo] [São Paulo?], 1963. Colorido, legendado. (Fita de vídeo, VHS).

LAGE, Celina F. *Para ver a Odisséia – entre a literatura, as artes*



plásticas e o cinema. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2004. (Tese de Doutorado).

MARIE, Michel. *Le Mépris*. Jean-Luc Godard. Paris: Nathan, 1995.

VIMENET, Pascal. *Le Mépris*. Jean-Luc Godard. Paris: Hatier, 1991.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal-Embrafilme, 1983.

_____. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.