

*O amor ao desprezo e o desprezo pelo amor*¹

Helciclever Barros da Silva Sales²

Wagner Corsino Enedino³

Introdução

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

O ponto de convergência da análise literária desembocará no filme *Le mépris* (1963) de Godard e epopeia grega supracitada, que adaptou não somente o romance de Moravia, mas também a citada épica homérica, nomeadamente a perspectiva de Penélope sobre o seu (des)amor por Ulisses diante de sua ausência prolongada. O tema do desprezo amoroso em Plínio Marcos é central em várias de suas peças e parece ainda não ter sido julgado criticamente em toda a sua extensão, sobretudo pela conexão já estabelecida entre o

¹ Este artigo contou com auxílio financeiro da Fundect-MS, por meio da Chamada Fundect nº 31/2021 - Universal 2021 - ODS, Termo de Outorga 290/2022, relativo ao coautor Wagner Corsino Enedino.

² Pós-Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Doutor e Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília. Investiga as relações intermediárias da obra poética de Edgar Allan Poe com as outras artes. Também estuda o Teatro de Plínio Marcos em perspectiva comparada com outros dramaturgos e contextos culturais, linguísticos e literários de outros países de língua portuguesa, inglesa e francesa. É Pesquisador do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira - Inep. Foi Coordenador-Geral do Sistema Nacional de Avaliação da Educação Básica (Daeb/Inep). Também foi Coordenador de Instrumentos de Avaliação da Coordenação-Geral do Enade (Daes/Inep). Autor e Coautor de dezenas de artigos e capítulos de livros nas áreas de literatura, teatro, cinema e educação. Faz parte de Comitês Científicos de Editoras e Revistas. Realiza pareceres para revistas científicas nacionais e internacionais nas áreas de literatura e educação. É Pesquisador Membro da *Poe Studies Association* - PSA (EUA), da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic) e da *Modern Language Association* - MLA (EUA).

³ Professor Titular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Pós-Doutorado pela UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas. Doutorado em Letras pela UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto. Mestrado em Estudos Literários pela UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de Araraquara. Possui Graduação em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas. Atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (Mestrado e Doutorado), na FAALC - Faculdade de Artes, Letras e Comunicação - na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Campo Grande. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, Literatura Brasileira, Formação do Leitor Literário, Teatro e Dramaturgia; atuando especialmente nos seguintes temas: Plínio Marcos, Nelson Rodrigues, Teatro Sul-mato-grossense, Dramaturgia paraguaia, Drama em Literatura Inglesa, Literatura Comparada, Estudos Culturais, Estudos da Subalternidade, Teatro Brasileiro Contemporâneo, Identidade e Dramaturgia. É líder do Grupo de Pesquisa Ícaro (CNPq); membro do GT Dramaturgia e Teatro da ANPOLL e membro da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic).

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

dramaturgo brasileiro com parte da obra moraviana, posto que tem sido frequente os nexos muito bem anotados criticamente da peça *Dois perdidos numa noite suja* (1966) com o conto “O terror de Roma” (1954), de Moravia. Não pretendemos esgotar essas conexões, mas apenas dar um passo avante nesse sentido.

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

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

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

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

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

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

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

Tanto numa quanto noutra obra vislumbramos o choque e a tensão entre amor e razão, tempero e destempero, polaridades contidas em qualquer relação amorosa. Mais uma vez a genialidade do escritor não está em discutir temas novos ou surpreendentes, ao contrário, a narrativa de Moravia dá pistas claras do desfecho desde as primeiras páginas. A sua contribuição literária com essa obra reside no tratamento narrativo do tema, que a um só tempo mobiliza aspectos metacinematográficos, a discutir inclusive as poderosas influências do poder econômico no destino das realizações filmicas (a personagem de Prokosch é a materialização disso no filme de Godard e Battista no romance de Moravia), e os metaliterários, que no caso de Moravia certamente contribuiu para a valorização do seu romance em face dos elementos intertextuais ligados à *Odisseia*. É fundamental inicialmente esclarecer que, conforme Assunção (2011), a *Odisseia* trazida à lume no filme godardiano não é a *épica* propriamente homérica, mas o intertexto e a visão desta epopeia figurada no romance de Alberto Moravia *Il disprezzo* (1954), pois desde os créditos iniciais da película francesa, oralizados (marca da tradição épica antiga⁵) pelo próprio Godard, o filme é uma adaptação deste romance italiano. De todo modo, mesmo de posse dessa observação realmente importante, nosso esforço será ampliar nosso olhar comparativo também para a poesia épica grega em questão, posto que é o ponto de encontro de diferentes versões e interpretações das “Odisseias particulares”, seja a do próprio Godard (Fritz Lang, Paul Laval, Camille e Jeremy Prokosch), a de Moravia via seus personagens (Rheingold, Riccardo Molteni, Emilia e Battista). Já quanto à longa trajetória intertextual da poesia homérica, a incursão tanto de Moravia quanto de Godard filia-se a ela, inclusive ao nível da transgressão às tradições hermenêuticas destes textos e de suas reconfigurações estéticas que demarcaram inclusive o modernismo do *Ulysses* (1922) de Joyce (o próprio Joyce travou contato inicial com a narrativa homérica a partir de uma adaptação *The Adventures of Ulysses*, (1808), de Charles Lamb) que legou uma recriação de Penélope altamente transgressora, Molly Bloom, e que scandalizou os leitores irlandeses do primeiro quartel do século XX (CORTIS, 2016). De fato, o romance moraviano cita a supracitada obra joyceana justamente no contexto em que

⁵ Nesse sentido, *Le mépris* (1963) é um filme da palavra oral e da confluência de línguas e culturas, temporalidades e midialidades.

Riccardo justifica para Rheingold suas motivações para não escrever um roteiro subversivo tal qual fora a leitura joyceana sobre o casal da *Odisseia*.

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

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

Desse modo, destaca-se que as inúmeras metaforizações do filme de Godard podem sinalizar certo “desprezo” do cineasta pela ideia de uma referenciação sólida e incontestável de sua obra. Assim, ao mesmo tempo em que o filme é uma ode ao cinema e sua plurissignificação e multisssemiose, é também uma demonstração da livre expressão artística, da desnecessidade de o filme defender um ponto de vista, de prefigurar-se em um cinema-tese; ao revés, seu cinema defende, daí a contradição e paradoxo, dando voz cinematográfica a Moravia, que não haja defesa, mas sim que haja desprezo por defesas cegas de ideias e leituras preconcebidas ou histórica e tradicionalmente pactuadas, inclusive as literárias, como é o caso da castidade e quase santidade de Penélope, que segundo a tradição, se tornou protótipo da espera resignada e da resistência frente ao assédio do interesse masculino na ausência de seu esposo Ulisses. Foi tecida, desse modo, a sua imagem como mãe dedicada, mulher sensata e esposa fiel.

Contudo, certo tipo de desprezo inexistente em *Le mépris*, visto que Godard recupera com sua linha estética própria, vários aspectos da tradição homérica, a iniciar, reitera-se, pela questão da oralidade como forma de transmissão da cultura. A esse respeito e sobre uma boa

síntese desse início da narrativa fílmica em *Le mépris*, indicamos a leitura conduzida por Coutinho (2007).

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

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

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

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

A respeito do fim da obra godardiana em apreço, e pelas precisas conclusões, estamos de acordo com as palavras de Fontes (2017). Portanto, as relações entre amor e desprezo por este são perspectivas intercambiáveis e multifacetadas, tanto na poesia homérica de regresso de Ulisses quanto no filme godardiano.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A dupla relação prostituída entre Neusa Sueli e Vado também encontra paralelo no Filme *Le mépris* (1963) e no romance *Il disprezzo* (1954), pois segundo a laureada estudiosa Ágnes Pethő (2020), ao realizar exame crítico do filme godardiano, pondera que “A mulher, interpretada por Bardot, por outro lado, despreza o esposo por ele se prostituir, aceitando um emprego na indústria do cinema apenas pelo dinheiro, dispondo-se até a prostituí-la,

literalmente, fechando os olhos para a tentativa do produtor de seduzi-la” (PETHÖ, 2020, p. 245, tradução nossa)⁶.

Considerações Finais

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

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

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

REFERÊNCIAS

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Anotações sobre O Desprezo de Godard e a Odisseia de ‘Homero’, **Archai** n. p. 108-114, 7, jul-dez 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/archai/article/view/8257>. Acesso em: 11 abr. 2023.

CARDOSO, Marinês Lima. Moravia e Godard: diálogo entre literatura e cinema. **Scripta Uniandrade**, v. 17, n. 2 (2019), p. 251-263. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/1400/1053>. Acesso em: 13 abr. 2023.

CARSON, Anne. Contempts. **arion** 16.3 winter, 2009. Disponível em: <https://www.bu.edu/arion/files/2010/03/Carson-Contempts.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2023.

CORTIS, Lara. ‘Mn’: Transgressive ‘Penelope’, **antae**, Vol. 3, No. 3, p. 243-253, 2016. Disponível em:

⁶ The woman, played by Bardot, on the other hand, despises the man for prostituting himself by taking a job merely for the money in the cinema industry and for being willing even to prostitute his wife literally by turning a blind eye towards the producer’s attempt at seducing her. (PETHÖ, 2020, p. 245, texto original).

<https://www.um.edu.mt/library/oar/bitstream/123456789/20364/1/Antae%203-3-2016%20-%20A2.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2023.

COUTINHO, Mário Alves. **Escrever com a câmera cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard**. Tese (Doutorado em Letras). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-76SPF7/1/escrever_com_a_camera_completo1.pdf. Acesso em: 29 mar. 2023.

EFRAIM, R. PENÉLOPE, TECELÃ DE ENGANOS, **Kínesis**, Vol. IV, nº 08, p. 135-146, Dezembro 2012. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/raquelefrain.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2023.

ENEDINO. Wagner Corsino; VIEIRA. Haydê Costa. DA GUERRA À DITADURA: O AFUNILAMENTO ABISSAL EM ALBERTO MORAVIA E PLÍNIO MARCOS, **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**: Dossiê nº 26, p. 71-86, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/download/69145/49169>. Acesso em: 11 fev. 2023.

FONTES, Bruno. Num caminho infinito para Ítaca: a presença e a ausência da escrita em *Le Mépris*, de Jean-Luc Godard, 1963. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 27, n. 3, p. 175-192, 2017. Disponível em: Acesso em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18768/15710>.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Filmografia citada

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