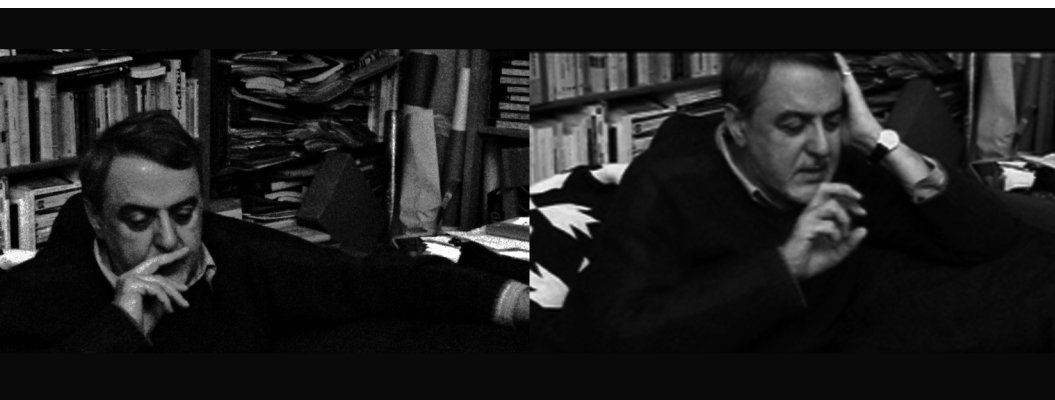




O prazer material de escrever

Entrevista com Alain Bergala

Por Mário Alves Coutinho

Doutor em Literatura Comparada pela UFMG

Jovem estudante em *Aix-en-Provence* –, no ano de 1965, no mês de junho – Alain Bergala foi marcado por uma experiência que determinou muita coisa em sua vida. Sabendo que um cineasta, chamado Godard, iria filmar alguns planos numa ilha, próximo de onde morava, ele pediu a um amigo sua câmera 16 milímetros e rumou para o local, no dia da filmagem. Lá, com medo de ser descoberto, pediu a um assistente do diretor (que mais tarde descobriu ser Jean-Pierre Léaud) autorização para filmar. Léaud foi em direção a Godard e fez a pergunta a ele. Esse respondeu que não haveria problema, desde que Bergala não fumasse... Nesse dia, Bergala pôde filmar Jean-Luc Godard filmando Pierrot e Marianne andando pela praia, no que viria a ser o mítico *Pierrot le fou* (*O demônio das 11 horas*, 1965).

A partir daí, o cinema passou a ter um peso cada vez maior na vida profissional de Alain Bergala. Primeiramente, foi convidado a escrever na revista *Cahiers du Cinéma*, por Jean-Louis Comolli, ainda na sua fase maoísta. Inicialmente colaborador, depois membro do comitê de redação, redator chefe, editor, ele passou por todos os postos nessa publicação. Ainda colabora ocasionalmente com a revista até hoje. Professor de cinema em várias universidades francesas (*Lyon 2* e *Rennes 2*), atualmente ensina na *Sorbonne Nouvelle*, Paris III. Além do mais, é realizador de filmes documentários e de ficção, uma das fitas que realizou, foi *Les fioretti de Pier Paolo Pasolini* (1997).

Depois de 1985, sua ligação com Jean-Luc Godard acentuou-se: foi ele a pessoa designada para editar todos os textos que o cineasta havia publicado não só na *Cahiers du Cinéma* mas também em outras revistas e jornais. O resultado do seu trabalho foram dois alentados volumes, onde toda produção teórica do cineasta encontra-se reunida: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1* (1950-1984) e *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2* (1984-1998). Em 1999, recolheu todos os ensaios que ele próprio havia escrito sobre Godard, no livro *Nul mieux que Godard* (Paris, 1999, *Cahiers du cinéma*). Recentemente, no final de 2006, lançou *Godard au travail*, um livro no qual ele se debruça sobre os primeiros quinze longas-metragens de Jean-Luc Godard: aqui ele faz um trabalho de pesquisador, e nos conta a gênese

– do nascimento dos roteiros de cada fita às filmagens – de cada um dos filmes que vão de *Acosado* (*A bout de souffle*, 1959) a *Week-end* (1967).

A entrevista que se segue foi realizada no inverno de 2005 em Paris, no apartamento de Alain Bergala, que, como não poderia deixar de ser, tinha livros, vídeos e DVDs por todos os lados. Aluno de Bergala na *Sorbonne Nouvelle*, no período em que eu realizava uma pesquisa de doutorado em Paris sobre Jean-Luc Godard, já havia me acostumado a suas lições magistrais sobre o cinema do cineasta francês e de Kenji Mizoguchi. Foi muito grande o prazer em conversar com Bergala sobre a relação da obra de Godard com a literatura.

Mário Alves Coutinho: Alain Bergala, a *Nouvelle Vague* teve uma relação especial com a literatura. De qual ordem, exatamente?

Alain Bergala: Isto depende um pouco dos cineastas. O grupo da *Nouvelle Vague* era constituído por pessoas que nasceram em um meio em que os livros eram muito importantes. Godard, por exemplo, nasceu na literatura. Na sua casa, havia quase todos os livros, e escritores a freqüentavam. Seu avô era amigo de Paul Valéry. Quanto a François Truffaut, ele era um autodidata. Os livros eram muito importantes para ele. André Bazin o ensinou a ler. De uma forma geral, todos os cineastas da *Nouvelle Vague* têm uma relação muito forte com a literatura. O que é estranho, pois eles eram contra a adaptação literária, mas como pessoas, gostavam muito dos livros. O escritor do qual eles mais gostavam e partilhavam entre eles era Balzac. Todos o liam. Podemos perceber isso em Rivette, em Truffaut. Quanto a Godard, ele também lia André Gide, era seu lado suíço. Havia também Eric Rohmer, formado em Letras, que citava muitos escritores nas suas críticas. Havia uma cultura literária na *Cahiers du Cinéma*, na época da *Nouvelle Vague*. A revista era composta por pessoas que foram alimentadas pela literatura, e que, inclusive, ensaiaram um estilo um tanto elevado, um estilo literário. Rohmer era o mais forte, tinha um estilo clássico. Evidentemente, todos eles estavam incluídos neste jogo, todos procuravam escrever bem, tinham

gosto pela linguagem, pela escrita, pela frase francesa longa. Para eles, o apreço pelos livros e pela literatura foi tão importante quanto o cinema. Uma pessoa que escrevesse mal ou que escrevesse numa linguagem puramente jornalística não continuaria na *Cahiers*. Estou me referindo aqui aos anos 50, época em que os críticos da *Cahiers du Cinéma* deveriam escrever bem. Godard, por exemplo, tinha um estilo próprio, distante do estilo levemente retórico de Rohmer. A sua escrita já era muito mais rápida, muito mais viva, com muito mais imagens. Mas não podemos esquecer que na *Cahiers*, ele era um pouco marginal, não estava no centro. Godard não fazia nunca textos grandes. Eram os outros que faziam os textos maiores. Ele não tinha legitimidade e acabava comentando os pequenos festivais. Seus textos eram curtos, ele adorava a rapidez. O estilo de Godard tem mais relação com a poesia que do que com a prosa, de onde vinham os outros. Refiro-me a sua escrita. Desde o começo, já havia curtos-circuitos, já existia um estilo próprio.

MAC: O fato de Godard ter sido crítico influenciou sua obra cinematográfica?

AB: Sim, totalmente. Se analisarmos bem o estilo do Godard crítico, podemos encontrar elementos úteis para análise de seus filmes. Ele foi alguém que escreveu como filmou. O que não é o caso de Rohmer ou de Truffaut, por exemplo. Godard mantém uma coerência de ritmo, de estilo... Se lermos seus textos com atenção, encontraremos lá os jogos com as palavras, a passagem de uma idéia à outra de maneira muito rápida, as ligações e aproximações um pouco brutais, ou seja, encontraremos características do Godard cineasta. Estou seguro de que Godard escrevia depressa, característica também presente no seu cinema dos anos 60. Imagino que Rohmer passava horas escrevendo seus textos. Godard, ao contrário, sempre valorizou a velocidade. Isto não quer dizer que ele não refletia muito antes de escrever. Godard, executando, era muito rápido. Numa filmagem, eu já o vi escrevendo um diálogo muito rapidamente. Ele tem necessidade disso, ele não é alguém que passa um tempo longo a corrigir.

MAC: Godard dá a impressão de passar muito tempo pensando, refletindo, elaborando...

AB: Exatamente. Mas na escrita, não. Ela deve ser rápida. E isto é parecido com seu cinema. Quando Godard encontra algo, ele decide muito rápido. Ele não é alguém que corrige, ele tem um espírito de decisão muito grande.

MAC: Godard também passa a impressão de realizar o cinema do possível: se ele tem poucos recursos, pouco dinheiro, pouco material, mas acha que dá para fazer, ele faz exatamente com o que tem.

AB: Perfeito. Este é o seu sistema: “Tenho esta quantia. Com este tanto, eis o que posso fazer”. Ele não necessita de muito dinheiro. Quando ele fez o filme para Darty, por exemplo, *Le rapport Darty* (1989), ele disse: “Faço o filme mesmo o orçamento sendo baixo”. E ele não ficou infeliz. Ele nunca diz: “Seria melhor se tivesse mais”. Quando Godard fica sabendo qual é sua verba, ele realiza o filme exatamente com aquela quantia. À exceção de quando trabalha com Alain Sarde. Neste caso, ele pega muito dinheiro, pois Sarde é rico. Godard sempre foi muito leal a este procedimento. A *Nouvelle Vague*, em geral, sempre foi muito leal e respeitosa com os produtores. A *Nouvelle Vague* nunca fez o que Robert Bresson costumava fazer, por exemplo. Bresson não se preocupava com orçamento, pois sabia que, se o dinheiro acabasse no meio do filme, o produtor seria obrigado a colocar mais, pois o filme precisava ser finalizado. A *Nouvelle Vague* nunca se aproveitou disto. Ela sempre teve respeito extremo pelo contrato com o produtor. Rohmer é ainda pior, ele não só não gasta tudo, como devolve dinheiro.

MAC: Godard disse, certa vez, que a escrita é a morte. Como você vê a contradição entre essa declaração e a enorme ligação do cineasta com a literatura?

AB: Hoje, Godard diz que não escreve nem três linhas, pois quer procurar tudo nos livros. Grosso modo, ele faz colagens de citações. Durante todo o tempo, Godard está sempre folheando algum livro, e apropriando-se de um fragmento. Quando ele lê uma revista, por exemplo, ele arranca uma página e a classifica. Ele rasga livros também. Godard não tem nenhum respeito pelo objeto livro. Se ele encontra uma citação que o agrada, mesmo sendo um belo livro, ele arranca a página e diz: “Isto pode me servir”. Desta maneira,

sempre existiram muitos dossiês na sua casa. Godard é alguém que separa fragmentos. Eis como ele lê um livro: não necessariamente do início ao fim, não necessariamente inteiro, mas sempre muito rápido. Todo tempo, ele investiga, procura algo. Quando fazia *Histoire(s) du cinéma (História(s) do cinema*, 1988-1998), Godard passou algum tempo numa casa de campo de Dominique Païni, diretor da Cinemateca Francesa na época. Païni levava cassetes com filmes para Godard, que os assistia em modo acelerado, somente em busca de um plano. Para ele, “As coisas que contam vão fatalmente cair em cima de nós. Se folhearmos um livro, encontraremos a frase importante”. A premissa de que ele parte é que, se existe alguma coisa que o interessa num livro, ele vai encontrá-la. Desse modo, ele sobrevoa, depois corta, anota, mas esse não é o momento de feitura do filme. Depois, quando ele vai realizar um novo trabalho, ele recorre às suas citações. Godard tem uma espécie de estoque de frases, de textos. Ele não pára. Ele tem muitas coleções. Ele é como um colecionador de frases, de páginas, de imagens, uma espécie de pescador de pérolas. Mas nem sempre é assim. Quando Godard, por exemplo, se depara com o texto *Sobre o conceito da história*, de Walter Benjamin, ele o lê durante um ano, medita sobre as teses, estabelece uma espécie de relação com o texto, que não é da ordem da separação. Existem textos na sua casa que ele trabalhou durante dez anos...

MAC: *A morte de Virgílio*, de Hermann Broch, por exemplo.

AB: Exatamente. Esses são textos que ele examina e discute de novo, são textos que o ajudam. Não existe somente o “aspecto borboleta”. Godard trabalha alguns textos verdadeiramente, marcando-os, lendo-os completamente. Esses textos são facilmente identificáveis, pois retornam filme após filme. Ao preparar um filme, Godard costuma fazer um pequeno caderno no qual ele cola as frases, sem se preocupar em anotar o nome do autor. Às vezes, há dez frases numa mesma página do caderno, e nem sempre Godard sabe dizer a origem delas. Para ele, uma vez destacada do livro, a frase passa a ser um material.

MAC: Algumas vezes, então, Godard não lembra quem são os autores das frases que usa...

AB: De algumas coisas, não. Isso também acontece com seus filmes. Quando, por exemplo, fez as *Histoire(s) du cinéma*, Godard não pagou nenhum direito autoral. A Gaumont pediu a ele a relação dos filmes que havia usado, pois, caso houvesse um processo por utilização indevida, eles saberiam o que foi utilizado. Como Godard não se lembrava da origem de muitos trechos, pediu a Bernard Eisenschitz para assistir às *Histoire(s) du cinéma* e encontrar a origem de todos os planos do filme. Bernard encontrou quase tudo – pois ele é muito culto –, com a exceção dos filmes pornográficos. Como Godard gravou-os da televisão, eram impossíveis de identificar. Assim é também sua relação com os livros. Recentemente, por exemplo, considerando que tinha muitos livros no seu ateliê, Godard avisou ao seu assistente que, na terça-feira, eles jogariam tudo fora. O assistente, que é parisiense, não sabia se era verdade ou não, mas era. Godard achava que tinha livros demais e estava se sentindo asfxiado. Ao folhear um livro, se existirem duas páginas que o agradam, Godard arranca-as e considera que o resto pode ser jogado fora. Ele possui essa relação singular com os livros... Ele não é, absolutamente, um fetichista... No limite, ele não tem necessidade de possuir o livro. É uma relação bastante estranha. Contudo, os livros são o que existe de mais importante para ele. E nós vemos isto muito bem no seu último filme, *Notre musique* (*Nossa música*, 2004), que é sobre escritores e se passa durante o encontro europeu do livro em Sarajevo. Ali estão as pessoas que ele mais estima, os escritores, como o espanhol Juan Goytisolo, por exemplo. Pessoas que, para ele, são muito importantes. Muitas vezes, são essas pessoas envolvidas com o pensamento e a escrita que ele tem vontade de encontrar, de manter um diálogo. Para Godard, a escrita é tão importante quanto a música e o cinema. Ele tem a impressão de que existe qualquer coisa de grande nessas artes. Quando Godard faz filmes, de uma maneira geral, ele gostaria que seus filmes fossem tão bons quanto a música ou a escrita. Quer dizer, ele tem uma outra idéia da escrita. Ele tem uma idéia muito alta, muito cultivada. Mas, com tudo isto, ele não é fetichista...

MAC: Muitas pessoas dizem que nos anos 50 ou 60, quando ele acabava de ler um livro, ele o jogava pela janela...

AB: Isso é algo totalmente possível. Godard não é um conservador. Ele pensa que as coisas estão lá para nos servirmos dela, quando temos necessidade...

MAC: O fato de ele ter nascido em uma família rica não explica esse comportamento?

AB: É o que ele diz: “Quando eu era pequeno, tive tudo. Tive o luxo, os livros, agora eu não preciso disto, pois tive tudo e não tenho medo que falte”. E é verdade. Ele tinha tudo. Seu pai tinha uma bela casa à beira do lago. Se quisesse, poderia comprar para ele uma casa, mas isso não interessava a ele. Sua casa em Rolle tem apenas um andar. Ele não tem necessidade de possuir uma casa grande. Sua vida é absolutamente comum. Quanto às outras pessoas do cinema, elas compram belas casas com o dinheiro que ganham.

MAC: Ele faz um outro filme. E um outro...

AB: Exatamente. É como se ele carregasse para a vida a segurança que ele teve na infância. Ele não tem que provar mais nada. Ele teve a liberdade, o respeito dos seus pais, tudo, a casa grande, ele não tem mais necessidade disso.

MAC: Freud escreveu, certa vez, que o amor de uma mãe por um filho lhe dá confiança para o resto da vida. A mãe de Godard o amava dessa maneira ou era uma relação conflituosa?

AB: Não muito. Parece-me que a grande história de Godard é com sua irmã, que morreu. Quando essa irmã morreu, isso fica visível nos filmes. Aconteceu alguma coisa como o luto. A família foi importante para ele, em especial, as mulheres. A irmã foi tão importante quanto a mãe. Essa irmã morreu nos anos 80. Ele fez seu luto, sem dizê-lo. Em alguns filmes, existem pequenos indícios biográficos sobre a história da casa da família. No filme sobre Sarajevo (*For ever Mozart*, 1996), realmente a casa era a de sua mãe. Nesse filme, Godard realmente sentiu necessidade de fazer uma análise, dar a ver os verdadeiros lugares da sua infância. É bastante emocionante. Esse é o momento no qual ele é trabalhado pelo seu passado. Com o pai, a relação é menos interessante.

MAC: Você editou os dois livros com críticas de Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1 (1950-1998); tome 2 (1984-1998)*, *Cahiers du Cinéma*, 1998. Como foi esse trabalho, exatamente?

AB: Na época, Godard não tinha casa ou apartamento. Ele ficava num hotel e estava sempre filmando. Ele não tinha um lugar de fato para guardar suas coisas. Ele não tinha nem uma foto, por exemplo. Eu procurei todas que pude encontrar. Quanto ao texto, eu fiz as escolhas. Num dado momento, levei até ele o manuscrito, dizendo: “Eis o que fiz, minhas escolhas, como organizei o livro. Leia-o e me diga se falta algo, se você quer que retire algo”. Acho que ele não releu nada. Apenas procurou um texto sobre Nicholas Ray que eu nunca encontrei, mas que ele disse ter escrito para uma ficha de cine-clube. Não estou certo de que seja verdade. Eu realmente procurei, mas nunca encontrei. Essa foi a única coisa que ele quis que estivesse no livro. O resto ele deixou como estava. À exceção de uma pequena biografia, através de imagens, que está no começo do livro, na qual ele fez correções de algumas legendas. Não muitas, apenas alguns detalhes que escrevi sobre sua vida. Ele não volta ao passado, as coisas feitas estão feitas. Godard, em relação aos dois livros, confiou em mim totalmente. Não ficou inquieto. Ele viu que eu realizava o trabalho com convicção. A produção do livro ocorreu sem problemas. Ele nunca fez o que Rohmer fez. Rohmer não quis que a *Cahiers* reeditasse o texto “Le celluloid et le marbre”. Ele o releu antes que fosse publicado e disse: “não, este não ficou bom”. Rivette foi ainda pior. Ele disse: “Nada disso está bom”. O que não é verdade. Mas Godard não é assim, o que está feito, está feito. Ele não se divertiu tirando um texto. Não retocou, nem escreveu nada.

MAC: Ele não modificou nada, então.

AB: Nada. Não tirou nem corrigiu nada. Com exceção da infância, Godard não tem relação com seu passado biográfico. Ele não liga a mínima nem para seus DVDs, não intervindo na sua fabricação. Ele não tem nenhum ciúme das suas próprias coisas.

MAC: Em qual fase da filmografia de Godard sua relação com a literatura foi mais acentuada? Ou em todas as épocas a literatura foi importante da mesma maneira?

AB: A literatura é importante o tempo todo. No entanto, ela ganhou uma importância maior durante os anos 80. Hoje, ela é importantíssima. Quanto mais ele envelheceu, mais sua meditação ficou importante. Nos anos 60, há livros em todos seus filmes, mas de uma maneira mais ligeira; são somente citações. Antigamente, a literatura era importante, mas não era o elemento principal de seus filmes. Atualmente, ela é o elemento central. Godard não faria *Notre musique* se a literatura não fosse muito importante para ele. Há algo que eu considero apaixonante no modo como Godard vem trabalhando os textos literários desde os anos 80. Ele encontra, por exemplo, uma frase de Faulkner que eu nunca achei, mas que ele diz que é de Faulkner, e usa-a em *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (1986), ou uma frase de Rilke sobre a beleza. Então, ele corta e cola a frase em um documento e faz alguma modificação, transformando-a um pouco. No primeiro filme em que ele usa a frase, ela aparece sob determinada forma. Dois anos depois, num outro filme, Godard decide usar a mesma frase. Contudo, ele a corrige de novo. Ele modifica uma palavra, fazendo com que a frase já não seja a mesma. É como um copista que repete a palavra, mas modificando-a, fazendo a frase movimentar-se. Ele não tem nenhum respeito. Isto é um material. A frase, “a beleza é o começo do terror que nós somos capazes de suportar”,¹ é muito importante para Godard, pois ela lhe diz alguma coisa. Ele a utilizou seis vezes. A cada vez ela não é nunca a mesma. Ele tem um lado de monge copista, que se diverte em mover-se um pouco, como as interpretações. Como as pessoas que traduzem a Bíblia e dizem todo o tempo: “Não é esta a boa tradução”. É como se ele fosse o tradutor do texto citado, em busca de uma boa tradução. Existem frases que atravessaram seis, sete filmes. Ele é o único a fazer isto. As pessoas, geralmente, citam a frase boa, mas ele não. Ele risca, eu vi o material com o qual ele trabalha. Ele considera que a frase não está morta. Ela não está congelada. Ele é como um arquiteto, que retoma um desenho antigo e o refaz. É por considerar que há uma ligação entre ele e o escritor que Godard se sente no direito de dialogar com escritor, de corrigir, de fazer a frase mudar de lugar.

¹ Esta frase se refere à Primeira Elegia de Rilke, presente na obra *Elegias de Duíno*, Tradução: Dora Ferreira da Silva. Editora Globo, 2001. Seguem versos: “Pois que é o Belo/senão o grau do terrível que ainda suportamos/e que admiramos porque, impassível, desdenha destruir-nos?”

MAC: Talvez como um cantor, que interpreta uma frase...

AB: Isso mesmo. Para Godard, fazer isso é tornar a frase viva de novo. Não é uma atitude de devoção. É o contrário de uma atitude acadêmica, por exemplo. Quando citamos, é preciso que seja de uma maneira verdadeiramente perfeita.

MAC: Que seja citado o ano, o número da página, qual edição...

AB: Godard esquece o nome do autor, a frase inicial. Ele gosta muito de frases. É por isso que ele gosta muito de E. M. Cioran. Ele gosta muito dos autores que fazem aforismos, das coleções, da forma que procura reunir, juntar as coisas, e das pessoas que escrevem coisas curtas. Godard adora isso desde os anos 60, pois tem a ver com sua maneira de usar fórmulas.

MAC: Trata-se, talvez, da sua tendência à rapidez...

AB: É isto. Concentração e rapidez.

MAC: Pensando agora em filmes, todos são igualmente trabalhados por essa influência da literatura, ou isso é mais visível em alguns?

AB: Não acredito que todos os filmes são igualmente trabalhados pela literatura. Há certos filmes que são muito mais trabalhados por textos literários. Em *Nouvelle Vague* (1990), por exemplo, ele começa a citar *A divina comédia*, de Dante Alighieri. Ali, o tema vem da literatura. Há filmes em que o assunto vem de Jean Giraudoux, e, para Godard, isso é importante. Mas há filmes em que o tema vem dele, Godard. Nessas circunstâncias, a literatura é menos motriz. Existem alguns filmes de Godard cujo motor é um texto. Isso é possível sentir. Existe sempre uma certa solenidade na obra quando é a literatura que é mais importante. *Nouvelle Vague* é um exemplo. É como se, para ele, fazer um filme que vem de um texto literário significasse fazer um filme mais redondo do que um filme sobre a vida, mais quebrado. Desta maneira, o respeito pela literatura existe até mesmo na forma do filme.

MAC: E quanto à *Pierrot le fou* (*O demônio das 11 horas*, 1965)?

AB: *Pierrot le fou* é uma outra coisa. Godard mentiu muito a respeito deste filme. Ele disse que o romance é sem importância, o que não é verdade. O romance do escritor Lionel White é muito próximo, existe quase todo o material no filme, salvo Rimbaud. A dimensão narrativa vem de White, e o lado Rimbaud vem de Rimbaud... Uma de minhas estudantes, uma espanhola, descobriu todos os cadernos da *script-girl*, Suzanne Schiffman, e ali tem tudo sobre o filme. Dá para saber o que eles estavam fazendo a todo instante. E existe o plano de trabalho. Quando Godard disse, depois, que ele não tinha nada quando começou a fazer o filme, isso é absolutamente falso. Ele tinha preparado tudo. Antes de deixar Paris, ele sabia exatamente todas roupas que Anna Karina e Jean-Paul Belmondo usariam. Está escrito. *Pierrot le fou* como um filme improvisado é um mito. Primeiramente, porque era impossível improvisar com as roupas. Se ele tivesse improvisado, não funcionaria. *Pierrot le fou* não é só um filme pensado, um dos mais preparados dos anos 60, mas também aquele em que o plano de trabalho mais foi respeitado. O que quer dizer que ele sabia onde filmaria em cada dia. Existem muito poucos planos não controlados: planos do sol, do céu, do pôr-do-sol, da natureza. Mesmo quando filma certos quadros, Godard sabe exatamente onde eles estarão. Por exemplo, quando no filme Anna Karina está próxima de sua raposa, e Belmondo tem seu papagaio. Godard faz um plano dos olhos da raposa, e em seguida, o mesmo plano de Anna Karina. Evidentemente, ele sabe que vai ligar os dois planos. Ele filma o plano da raposa, o de Anna Karina e, logo em seguida, o plano do livro exatamente na ordem em que já estarão na montagem. Nós podemos pensar que ele vai mudar de lugar os planos na montagem. E isto não é verdade. Ele já tem o livro com ele, e ele sabe que existirá o livro naquele lugar. O contrário absoluto do que as pessoas acreditam sobre *Pierrot*.

MAC: A coisa incrível é que *Pierrot le fou* parece, e eu sublinho o verbo parecer, um filme totalmente improvisado...

AB: Existem filmes de Godard mais improvisados. *Bande à part* (1964), por exemplo. O que é estranho nesta história é que, depois que *Pierrot le fou* foi realizado, todo mundo pensa que é o filme mais improvisado de Godard. Ora,

ele é o menos improvisado. Farei um pequeno livro para mostrar um pouco o que foi a realidade. E tudo o que diz Godard, quando ele volta da filmagem. O que ele fala na *Cahiers* de tudo isso, não passa de mentira, mentira não, mito, é uma imagem de sua criação. Todos os documentos sobre este filme testemunham o contrário da idéia de que ele é sem roteiro, improvisado... Mas existem filmes seus bastante improvisados. *Pierrot le fou*, não. Ele é um filme absolutamente clássico.

MAC: A relação de Godard com a literatura é da ordem da citação, da adaptação, da pilhagem, da ironia, da imitação, da paródia ou de todas estas coisas ao mesmo tempo?

AB: Sim, um pouco. Em todo caso, quando Godard ironiza ou parodia, não é nunca para zombar. Acho que, no fundo, existe um respeito pelo texto. Quando nós falamos de um livro, isto é sempre sério. Godard fala de um livro como coisa muito séria e importante. Sabemos que é fundamental para ele, que, se não houvesse os livros, ele seria infeliz. Isso faz parte de seus recursos, das coisas vitais para ele realizar filmes. Sob todas as formas, os livros são essenciais. Não saberia dizer se Godard teria sido cineasta se ele não tivesse amado tantos os livros. É estranho, mas verdadeiro.

MAC: Quando falamos da relação de Godard com a literatura, ele é mais sensível à poesia, à ficção, ao ensaio ou à filosofia?

AB: À história, verdadeiramente. Para ele, os livros são o lugar onde podemos compreender o passado. Ele tem (e lê) muitos livros de história. Para ele, a dimensão da escrita permite compreender, dar conta do passado. Isso é muito importante. Ele é fascinado por livros e lê alguns realmente estranhos... Por exemplo, um tal personagem secundário da história da Alemanha interessa-o verdadeiramente. Ele gosta de saber tudo que existe nos livros para compreender o passado. Eu acredito que a filosofia seja especial para ele, mas não como sistema. Ele procura frases que digam alguma coisa a ele. Godard é capaz de abrir um livro de filosofia e de encontrar nele algumas idéias. Não o sistema, o sistema filosófico não o interessa. Ele procura frases, páginas, não procura entrar no sistema filosófico... Se a gente pergunta

a Godard se ele é hegeliano, ele não liga a mínima. Não é seu problema. Ele pode usar fragmentos contraditórios de filósofos. A ele, interessam pedaços de pensamento, blocos de pensamento. Ele gosta muito que o pensamento esteja em blocos, que ele seja assim, compacto. É o contrário de alguém que diz: “Quero ler tudo, quero ler todos os filósofos”. Este não é absolutamente seu interesse. Contudo, ele negocia: “Neste filósofo, encontro coisas que me interessam”. Ele não vê nenhum interesse em entrar no sistema filosófico. Sua estratégia é a de descobrir uma porção de um todo, do reencontro. É preciso que ele encontre as frases e as páginas. É isso que importa a ele.

MAC: E a poesia, a ficção, o ensaio, como Godard usa estas formas literárias?

AB: A poesia é curta, compacta, densa. Na realidade, é muito difícil encontrar provas concretas do que ele lê em termos de poesia, coisa que é bastante fácil no que se refere aos ensaios. Podemos identificar o que ele retirou de Walter Benjamin, de André Malraux... Em relação ao pensamento literário, Godard gosta muito dele. Não do sistema, mas do pensamento que toma uma bela forma. A poesia é algo menos direto. Ele cita um pouco Rimbaud em *Pierrot le fou*, mas, no final das contas, Rimbaud é ele. Ele tem menos necessidade da poesia, pois a poesia é ele.

MAC: Levando em conta a obra cinematográfica de Jean-Luc Godard, podemos dizer que ele fez, ao mesmo tempo, literatura e cinema?

AB: Eu não diria isso. A literatura para ele é um material, é uma montagem de atrações (para lembrar Eisenstein), mas seu cinema não é nunca literário. É igual para toda a *Nouvelle Vague*. Eles têm necessidade da literatura, mas eles fazem um cinema que não é literário. Eles atacaram o cinema dos anos 50, o “cinema de qualidade francesa”, dizendo: “Isto é literário”, mas querendo dizer: “Este não é o verdadeiro cinema, isto é diálogo”. Para os integrantes da *Nouvelle Vague*, o literário era isso, a idéia de que o cinema não estava vivo. Eles detestavam que o cinema utilizasse a literatura. A literatura existe, é importante, mas eles não fizeram cinema (os autores dos filmes de “qualidade”

francesa). Faz-se cinema sabendo que, ao lado dele, existe a literatura, mas o cinema não deve ser literário.

MAC: Mas você não acha que o brincar com as palavras, o jogo de palavras, o significado das palavras, o questionamento da linguagem é parte integral da obra godardiana?

AB: Sim. Se procurássemos uma comparação, é como se um pintor, Picabia, por exemplo, em um determinado momento, dissesse: “A palavra existe, quero colocá-la no meu quadro, e vou servir-me dela como de um significante”. O gesto godardiano que consiste em dizer que, em *ESSO*, existe ss poderia ser comparado ao gesto de um pintor numa colagem. A idéia é de que a literatura existe em si, não é algo vergonhoso, mas é um material. O cinema se serve de palavras, como a pintura se serve das cores. Penso que isto é a boa relação: a literatura é um material, é um significante e nós a mostramos como tal. Godard sempre gostou de filmar os livros, as palavras, mas isso é o contrário do que fazia a geração anterior, quando a literatura contaminava o cinema. Com ele, os livros ganham frescor e alegria. Ele diz: “Aqui está. Os livros são importantes, existem, as palavras existem, e nós as colocamos na tela”. Como a literatura faz parte da sua língua, ele a mostra. Mas mostra dizendo: “Aqui, estou pronto para filmar um livro. Estou pronto para filmar palavras, literatura”. Os outros não faziam isso, eles eram dissimulados com a literatura, ela ficava escondida nos diálogos de Henri Jeanson. Eles diziam que a literatura é um objeto tão importante quanto as árvores, mas é um material do filme, e é um material filmado frontalmente. Quando é um livro, é um livro. O livro não vem dissimulado no roteiro, por exemplo. Para mim, a relação é a mesma que a do pintor que recorta a palavra *Gauloise* num maço de *Gauloise* e cola na sua tela, e não esconde que é uma palavra, mostrando-a como tal. Uma relação franca com texto, com a literatura. Para mim, Godard é isso. É como a *Pop Art*, é a lógica do significante. A palavra funciona como as imagens, ou seja, a sua lógica não é uma lógica narrativa, linear, é uma pura lógica do significante na qual um significante chama um outro, mas de uma maneira muito sensível, não intelectual. Godard funciona somente dessa maneira. É por isto que é difícil de conversar com ele. Quando alguém

diz alguma coisa, ele parte de uma palavra que vai iniciar um encadeamento ou uma relação. Quando vai responder, Godard já esqueceu a questão, pois tudo está baseado em uma palavra ou uma idéia. Isso funcionava muito bem com Serge Daney. Daney jogava muito esse tipo de jogo com ele. Isso também explica um pouco o seu ato de tomar, cortar, colar. Para ele, a palavra não passa de uma matéria, é algo físico.

MAC: E a voz de Jean-Luc Godard, que ganha um tom recitativo, e começa em *Vivre sa vie* (*Viver a vida*, 1962), continua em *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (*Duas ou três coisas que eu sei dela*, 1966), e atualmente aparece em vários de seus filmes?

AB: Penso que alguma coisa sobre o recitativo vem de Malraux. Eu, muitas vezes, ouço Malraux nas frases de Godard, a maneira de falar de Malraux. Godard procurou muito por atores capazes de recitar, de declamar. Isso é o contrário do natural. Godard considera a voz como uma maneira de se apropriar do texto. Isso passa pelo seu corpo. A palavra passa por seu corpo. Ela o atravessa. Ele procura dizer bem o texto. Ele deforma sua voz, quebra-a, ou seja, seu corpo assina as palavras. Godard pensa que podemos nos apropriar de tudo, que temos o direito de nos apropriarmos de tudo, se transformamos essas coisas. E sua voz é o seu órgão transformador. Se Godard diz uma frase de Faulkner, ela é dele. Em todo caso, existe um trabalho da sua voz, e ele tem necessidade disso. Ele não exige que os atores digam bem um texto, no sentido de falar bem um texto, ao contrário, ele não quer que eles o digam bem. O ator deve fazer sentir o significante, o som, o ritmo. Ele deve trabalhar a matéria, a língua.

MAC: Qual é a relação e a importância da língua francesa para Jean-Luc Godard?

AB: Penso que a língua francesa para ele é fundamental. É até mais que isso. Godard fala muito disso nas entrevistas. A língua francesa é, ao mesmo tempo, uma língua que tem um belo passado e uma língua da cultura. E o que ela se torna também é importante. Para ele, é a sua base. A matéria é o francês. Quando ele escreve um projeto de filme, é sempre

bem escrito. Godard é alguém que escreve muito bem e jamais fará um texto medíocre. Quando Godard pega na caneta, é preciso que o texto seja bom, digno. Isso me parece muito importante.

MAC: E quanto a Ferdinand, que, em *Pierrot le fou*, escreve seu diário, escreve um poema, e tem a idéia de escrever um romance no qual ele não falaria das pessoas, mas do que existe entre as pessoas?

AB: Esse é o lado gráfico de Godard. Quando Godard escreve uma carta, é num belo papel. Ele adora a papelaria, a escrita como grafismo. Ele tem uma bela letra. Quando Godard faz um envelope, trata-se de um objeto. Ele é bastante artista com sua mão. Um roteiro de Godard é algo muito bem cuidado. Ele coloca muito trabalho na escrita. Mesmo quando ele escreve três palavras, é bom. Respeitar a escrita é isso. Ele não a toma apenas como um veículo. A escrita, para ele, é algo concreto, visível. É necessário que ela seja bem feita. Godard é um louco pela papelaria. Ele tem um prazer todo material de escrever. ■ ■ ■ ■

Tradução: Mário Alves Coutinho

O autor agradece à Capes pela Bolsa de Pesquisa que permitiu sua estadia em Paris durante a realização de sua pesquisa de doutorado sobre o cineasta Jean-Luc Godard.