

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Karen Barros da Fonseca

**Godard em Moçambique:
Projeto fantasma, imagens sobreviventes**

Dissertação de mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida

Rio de Janeiro
Setembro de 2023



Karen Barros da Fonseca

**Godard em Moçambique:
Projeto fantasma, imagens sobreviventes**

Dissertação de mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

Prof. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida
Orientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Rosana Kohl Bines
PUC-Rio

Prof. Rodrigo Guéron
UERJ

Rio de Janeiro, 13 de setembro de 2023.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

Karen Barros da Fonseca

Graduada em Cinema pela Universidade Federal Fluminense. Desde 1998 trabalha nas mais diversas áreas da produção audiovisual, como montagem, pesquisa, curadoria, roteiro e direção em cinema e TV. Roteirizou e dirigiu seis curtas, exibidos nos principais festivais do Brasil. É flamenguista, mangueirense e mãe do Omar.

Ficha Catalográfica

Fonseca, Karen Barros da

Godard em Moçambique : projeto fantasma, imagens sobreviventes / Karen Barros da Fonseca ; orientador: Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida. – 2023.

221 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2023.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Jean-Luc Godard. 3. Cinema. 4. Moçambique. 5. Imagem. 6. Arte política. I. Almeida, Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Aos cineastas Jean-Luc Godard e Rogério
Sganzerla, pelo firme comprometimento de
ambos com a liberdade e experimentação da
linguagem cinematográfica.

Agradecimentos

A Luiz Camillo Osorio, pela receptividade e imensa generosidade em orientar uma mestranda há tanto tempo distante das salas de aula, por todo o conhecimento compartilhado com excelência e alegria, e por mostrar os caminhos belos e sublimes da criação e investigação artística.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, especialmente Frederico Coelho e Rosana Kohl Bines, e aos meus colegas de turma, por toda a interlocução durante a pesquisa.

A Christian Fischgold, por indicar o caminho das pedras do mundo acadêmico. A Sávio Leite, Viviana Meirelles e Clarisse Duarte, pela ajuda fundamental no acesso à bibliografia importada. A Gustavo Pacheco pela escuta atenta enquanto esta ideia ainda tomava forma e pelos truques para encarar uma página em branco, sem esperança nem desespero.

A Raquel Schefer pela disponibilização de sua pesquisa e gentileza no compartilhamento de informações. A Guel Arraes, Ruy Guerra e Murilo Salles pela visita aos baús da memória.

A minha mãe Marlene Barros da Fonseca e meu filho Omar Sözen, pelo alicerce familiar e por serem o sentido de tudo.

A Julia Barreto, amiga parceira com quem partilhei esta jornada, conjugando o estudo, o trabalho e o cuidado com a família.

A Felipe Antello, pelo aconchego e incentivo nos momentos em que a escrita não fluía, e pelas infindáveis noites quando me ouvia pacientemente falar das aventuras de Godard em Moçambique.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Fonseca, Karen Barros da; Osorio, Luiz Camillo. **Godard em Moçambique: projeto fantasma, imagens sobreviventes**. Rio de Janeiro, 2023. 221 p. Dissertação de mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa é uma investigação sobre a atuação do cineasta Jean-Luc Godard e a *Sonimage* (sua produtora com Anne-Marie Miéville) em um projeto em conjunto com o governo de Moçambique no ano de 1978. O cineasta lá realizaria o filme-relatório *Nascimento (da Imagem) de uma Nação*, que serviria de base para a elaboração das diretrizes na implementação de uma futura rede de televisão no país recém-independente. Frente à política cultural do governo marxista, Godard via uma oportunidade de usar o audiovisual como ferramenta revolucionária em um país ainda não dominado pela indústria audiovisual, mas nada foi realizado. As condições do projeto, tanto da sua motivação quanto do seu insucesso, refletem questões acerca da arte como instrumento de ação política e serão a base para o questionamento da importância dessa experiência, mesmo fracassada, na trajetória do cineasta.

Palavras-chave

Jean-Luc Godard; cinema; Moçambique; imagem, arte política, políticas da imagem

Abstract

Fonseca, Karen Barros da; Osorio, Luiz Camillo (Advisor). **Godard in Mozambique: phantom project, surviving images.** Rio de Janeiro, 2023. 221 p. Dissertação de mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research is an investigation into the work of filmmaker Jean-Luc Godard and Sonimage (his production company with Anne-Marie Miéville) in a joint project with the government of Mozambique in 1978. The filmmaker would realize there the film-report Birth (of the image) of a Nation, which would be the basis for the elaboration of guidelines for the implementation of a future television network in the newly independent country. Faced with the cultural policy of the Marxist government, Godard saw an opportunity to use images as a revolutionary tool in a country not yet dominated by the audiovisual industry, but nothing ever came of it. The conditions of the project, both its motivation and its failure, reflect questions about art as an instrument of political action and will be the basis for questioning the importance of this experience, even if it failed, in the filmmaker's trajectory.

Keywords

Jean-Luc Godard; cinema; Mozambique; image; political art, politics of image

Sumário

1. Introdução	12
2. Projeto Fantasma	19
2.1. Godard na encruzilhada	19
2.2. Aprender e ensinar a imagem em Moçambique	29
2.3. Nascimento (da Imagem) de uma Nação	37
2.4. Relatório da Viagem n. 2A da produtora Sonimage a Moçambique	60
3. Imagens Sobreviventes	87
3.1. Novas partilhas sensíveis	87
3.2. O feiticeiro branco	97
3.3. O idiota	104
3.4. O cinema da aventura	113
3.5 Recontando (a) história(s)	118
4. Conclusão	129
5. Anexo documental	136
5.1. Entrevista com Guel Arraes	136
5.2. Entrevista com Ruy Guerra	144
5.3. Entrevista com Murilo Salles	150
5.4. Ensaio <i>Le Dernier Rêve d'un Producteur</i>	157
6. Referências bibliográficas	217

Lista de figuras

Figura 1 – Fotograma do filme <i>Vento do Leste</i>	19
Figura 2 – Fotograma do filme <i>Vento do Leste</i>	20
Figura 3 – Fotogramas do filme <i>História(s) do Cinema</i>	83
Figura 4 – Fotograma do filme <i>História(s) do Cinema</i>	118
Figura 5 – Jean-Luc e Guel em Moçambique em 1978	138

\

Somos filhos da época
e a época é política.
Todas as tuas, nossas, vossas coisas
diurnas e noturnas,
são coisas políticas.

Querendo ou não querendo,
teus genes têm um passado político,
tua pele, um matiz político,
teus olhos, um aspecto político.

O que você diz tem ressonância,
o que silencia tem um eco
de um jeito ou de outro político.

Até caminhando e cantando a canção
você dá passos políticos
sobre um solo político.

Wisława Szymborska, *Poemas*

1

Introdução

No dia 13 de setembro de 2022, morreu o cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard, aos 91 anos, na pequena cidade de Rolle, na Suíça, em suicídio assistido. Ao longo da carreira, Godard realizou mais de 100 obras, entre curtas, longas, séries e programas de TV, numa mutante reflexão sobre a responsabilidade do artista em responder aos eventos políticos e históricos, tanto os do passado quanto os do contemporâneo. Sua obra é referência para o pensamento acerca das relações entre ética, estética e política; o que faz de Godard um dos principais nomes (para esta que escreve, o maior!) do cinema mundial, e que teve, durante a vida, muita consciência das mudanças de rumo de suas próprias investigações estéticas, controle este que carregou consigo até escolher e planejar o momento de sua própria morte, a sua “última realização”. Esta pesquisa é, no entanto, dentre tantas realizações do cineasta, dedicada a um projeto não-realizado, a uma tentativa que não deu certo; é a investigação de um fracasso.

Trata-se de um contrato firmado entre o cineasta, em nome da Sonimage (sua produtora junto com a companheira Anne-Marie Miéville) e o governo de Moçambique, no ano de 1978, para a realização de um projeto em conjunto. A primeira etapa do projeto consistia na realização de uma série em cinco episódios, de uma hora de duração cada, intitulada *Norte contra Sul ou Nascimento (da imagem) de uma Nação (Nord contre Sud ou Naissance (de l'image) d'une Nation)*. Seria realizada em vídeo, para exibição tanto em televisão quanto em salas de cinema, e também usada como um estudo para pensar a relação dos moçambicanos com as imagens, tal como um relatório de pesquisa, que forneceria as diretrizes para a implementação de uma televisão local. O projeto também contemplava uma formação técnica de captação de imagens, o mapeamento das condições de infraestrutura em comunicações e reuniões com autoridades visando à estruturação das futuras transmissões televisivas.

Godard, desde 1973, trabalhava na sua pequena produtora em Grenoble, se dedicando ao vídeo e experimentando as possibilidades e linguagens advindas com a nova técnica, produzindo filmes e programas de televisão. Após anos dedicados ao cinema militante junto ao Grupo Dziga Vertov (GDV), interessava então investigar a comunicação de massa, e a possibilidade de criação de uma televisão 'do zero' se encaixava perfeitamente nessa investigação. Num encontro numa cerimônia oficial em Genebra, em 1977, Godard apresentou a proposta ao governo moçambicano, que a recebeu de bom grado.

A presença de Godard também era interessante ao país recém-independente. A FRELIMO¹, que já havia se utilizado da produção cinematográfica como arma da guerrilha anticolonial, convidando cineastas estrangeiros para documentar os campos de batalha² - tanto como forma de denúncia dos abusos colonialistas à comunidade internacional quanto como propaganda política da resistência - investirá na produção audiovisual local através da criação do Serviço Nacional de Cinema (SNC), somente cinco meses após a independência. O SNC logo dá lugar, em 1976, ao Instituto Nacional de Cinema (INC), que, entre outras ações, nacionaliza a produção e exibição de cinema, cria um cinejornal próprio, o *Kuxa Kanema* ("nascimento do cinema", na língua Makua), e firma convênios com cineastas em projetos de formação e transferência de tecnologias, como o cineasta moçambicano Ruy Guerra, expoente do Cinema Novo no Brasil, que retorna ao país de origem; e o francês Jean Rouch, à frente de um projeto de formação de cineastas, usando câmeras amadoras de S-8 junto a um projeto da Universidade Eduardo Mondlane (Convents, 2011). Todo esse esforço governamental aponta para o fato de que a produção audiovisual em Moçambique

¹ Há uma diferenciação de grafia para a abreviação da Frente de Libertação de Moçambique. Usa-se FRELIMO em referência às guerras coloniais e Frelimo para o momento pós-independência, quando a Frente se transforma em partido (Visentini, 2012). Mas, seguindo Raquel Scheffer (2016), "A FRELIMO será sempre mencionada em letras maiúsculas neste artigo, não devido a um desejo de simplificação, mas porque considero que existem questões ideológicas por detrás dessa diferenciação gráfica.", questões ideológicas que não serão aprofundadas nesta pesquisa e que pressupõe um corte histórico que o projeto de Godard atravessa. Exceções feitas para os trechos citados, que acompanharão a grafia do texto original.

² Como os filmes *Vinceremos* (1965), do diretor iugoslavo Dragutin Popovic (1965); *Viva Frelimo* (1968), direção coletiva de documentaristas holandeses; *Na nossa terra, as balas começam a florir* (1971), dos suecos Lennar Malmer e Ingela Romare; e *25* (1976), do brasileiro José Celso Martinez Corrêa. (Convents, 2011)

tornara-se um eixo primordial da política de construção de identidade do novo país. Receber um dos maiores cineastas da época para filmar os novos rumos do país era, portanto, estratégico.

O projeto é detalhado no ensaio visual *O Último Sonho de um Produtor (Le Dernier Rêve d'un Producteur)* (Godard, 1979) publicado na edição 300 da revista *Cahiers du Cinéma*, totalmente escrita e editada por Godard. Além do roteiro da série a ser filmada lá e de um breve cronograma de produção, o ensaio traz textos, fotografias e um diário da viagem a Moçambique feita em 1978. Em resumo, Godard propunha-se a estudar a situação audiovisual do país moçambicano e a relação da sua população com as imagens para a construção, a partir de uma linguagem audiovisual própria, de uma nação independente, ou seja, fazer cinema (e a televisão) como ferramenta de transformação política. No entanto, Godard e Miéville fizeram somente duas visitas ao país, das sete viagens previstas, e o projeto foi interrompido ainda em seus primeiros meses. O INC julgou que o projeto estava muito dispendioso, que a abordagem de Godard era excessivamente teórica, gerando poucos resultados práticos, o que fez o contrato ser rompido amigavelmente (Diawara, 2003).

Com a morte do cineasta, é até possível que, em algum momento, descubramos em algum arquivo recôndito, mas, até o presente momento, não se conhecem registros em vídeo ou película feitos por ele (ou pela Sonimage) em Moçambique. E, sobre o projeto, Godard pouco falou, há somente algumas declarações à época, enquanto o contrato com a FRELIMO ainda estava vigente, e respostas evasivas em entrevistas posteriores. Documentos oficiais tampouco existem, pela precariedade dos arquivos moçambicanos e talvez por uma certa tendência de apagamento - voluntário ou não - desta passagem dentro da trajetória do cineasta, fazendo de toda a experiência um grande universo a ser explorado. Um exemplo disso é a portentosa biografia do diretor escrita por Antoine de Baecque (De Baecque, 2010): dentre as suas mais de novecentas páginas, menos de duas são dedicadas à sua passagem pelo país africano; e ainda o grande catálogo *Jean-Luc Godard Documents* (Brennez et al., 2006) da exposição *Voyage(s) en utopie* realizada no Centre Pompidou em 2006 - em quatrocentas páginas, não há nada relacionado a Moçambique.

Importante ressaltar que o projeto de Godard e Sonimage³ consta em importantes pesquisas dedicadas ao cinema moçambicano, como os incontornáveis livros de Guido Convents, *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual - uma história político-cultural do Moçambique colonial até à República de Moçambique (1896-2010)* (2011); e Ros Gray, *Cinemas of the Mozambican Revolution: Anti-Colonialism, Independence and Internationalism in Filmmaking, 1968-1991* (2020); e ainda a pesquisa de Raquel Schefer (2016a) (2016b) - todas fontes bibliográficas fundamentais deste texto. Estas obras refletem a presença do diretor francês em Moçambique no contexto maior do investimento governamental na política audiovisual nos primeiros anos pós-independência, sua relação com a sociedade moçambicana, as guerras anticoloniais e o audiovisual que se desenvolveu no país a partir de então. A pesquisa aqui desenvolvida, entretanto, propõe analisar esse projeto pela ótica da própria trajetória do cineasta: do cinema de autor da Nouvelle Vague ao filmes-ensaio; passando pela radicalização política após Maio de 1968 - como sua passagem por Moçambique se insere neste caminho? Nos filmes realizados imediatamente após essa experiência, no começo dos anos 1980, Godard abandona a investigação sobre a TV e também o cinema abertamente militante, dedicando-se novamente ao cinema de grandes estúdios, com atores consagrados e filmagem em película, a sua chamada “volta ao cinema”. Em seguida, na transição de 1980 para 1990, acompanhando as transformações do mundo pós-Guerra Fria, passa a se dedicar ao cinema de reflexão da memória e da história, por onde segue até o fim de sua vida. Por que Godard, cineasta estabilizado profissionalmente na Europa, opta por um projeto tão grandioso em África? O que ele buscava em Moçambique e quais foram os impasses para a implementação do projeto? Como ele processa essa experiência? E como ela sobrevive em suas produções posteriores? **Esta pesquisa pretende investigar os rastros e espólios, entre o sonho e o fracasso, deste experimento-moçambicano, refazendo criticamente esse caminho menos conhecido de um dos maiores artistas do século**

³ A viagem a Moçambique é um projeto da Sonimage, em que Anne-Marie Miéville, esposa, sócia e parceira criativa, tem participação e ingerência, mas o foco da pesquisa está no trabalho de autor de Jean-Luc Godard.

XX, perseguindo a hipótese que o que Godard buscava em Moçambique era uma nova fronteira para o seu cinema político.

Trata-se, portanto, de se debruçar numa imaginada intersecção entre dois grandes conjuntos, tão amplamente estudados: a obra de Godard e o cinema moçambicano. Na inexistência de uma reflexão direta do cineasta e de qualquer imagem em movimento remanescente, o ensaio *O Último Sonho de um Produtor* é o principal material disponível para pensar o que o projeto poderia ter sido, como uma carta de intenções. Este ensaio é a fonte principal dessa pesquisa, aqui apresentado na íntegra em tradução comentada, identificando as motivações político-estéticas de Godard, as reflexões teóricas sobre a natureza, produção e circulação das imagens propostas por ele. Para esta análise, partirei da investigação de Irmgard Emmelhainz sobre o cinema político de Godard como um todo (Emmelhainz, 2019) e das produções da Sonimage em particular (Witt, 1998), (MacCabe, 1980), (Dubois, 2004) e (Deleuze, 1976); em diálogo com as relações entre estética e política (Rancière, 2009; 2010) e o conceito de sobrevivência das imagens e anacronismo (Didi-Huberman, 2013; 2019). Para pensar a inserção deste projeto no contexto pós-colonial recorro ao pensamento de Achille Mbembe em *Sair da Grande Noite* (Mbembe, 2014) e também às reflexões históricas de Manthia Diawara (2003) sobre a experiência. Os textos em língua estrangeira serão sempre citados em tradução livre.

O **capítulo 1** é dedicado aos motivos que levaram Godard até Moçambique, localizando essa experiência no contexto do cinema praticado por ele naquele momento, e fazendo uma análise detalhada do projeto. A trajetória artística de Godard é habitualmente dividida em fases, mas pretendo fugir às compartimentações e pensar nos procedimentos estéticos já usados por ele em filmes anteriores que convergem para a experiência moçambicana e, ainda, identificar possíveis latências de novas investigações que virão em seus filmes futuros. O capítulo está dividido em 4 partes. A primeira (“Godard na encruzilhada”) trata da aproximação de Godard, junto ao grupo Dziga Vertov, do movimento estético e político do Terceiro Cinema, e de como isso pode ter influenciado na decisão pelo contrato com o governo moçambicano. “Aprender e ensinar a imagem em Moçambique” parte de uma entrevista do cineasta a

uma revista moçambicana em que ele explica os termos e acordos do projeto firmado. Nos dois itens seguintes, apresento o ensaio *Le Dernier Rêve d' un Producteur*, identificando, na medida do possível, os interlocutores e instituições mobilizadas por Godard no projeto e completando algumas lacunas especulativamente: “Nascimento (da imagem) de uma nação” é uma análise crítica do roteiro da série a ser gravada lá, entre o cinema militante e a reflexão sobre a comunicação; e “Relatório da Viagem n. 2A da produtora Sonimage a Moçambique” é um diário em que Godard registra seus dias no país por meio do qual conhecemos os detalhes práticos dessa visita e as impressões pessoais do cineasta, nos moldes dos cadernos etnográficos. Podemos encontrar, tanto no roteiro quanto no diário de viagem, momentos de autorreflexão do cineasta e pontos de questionamento sobre seus objetivos e métodos, que serão desenvolvidas no **capítulo 2**, dedicado aos impasses para a realização do projeto-godardiano e aos seus reflexos na obra posterior do cineasta. No primeiro item, “O feiticeiro branco”, analiso a proposta-godardiana dentro do debate pós-colonial e suas incontornáveis implicações neocolonialistas; e das diretrizes da política audiovisual da FRELIMO, para pensar a (impossibilidade de) adesão de Godard a um projeto de política cultural oficial. Estes questionamentos aparecem no curta *Changer d'Image* (1982), em que Godard parece fazer um balanço político da experiência, em forma de autocrítica, expondo os motivos do seu insucesso, no item 2 do capítulo. Em seguida, proponho a análise de uma sequência do episódio 2A da série *História(s) do Cinema (Histoire(s) du Cinéma)* (1988), quando Godard revisita algumas fotografias do projeto moçambicano. Na sequência, considero que a experiência é tratada esteticamente, e é através da constituição de uma nova linguagem em sua obra que o cineasta reavalia a sua passagem por Moçambique. O **Anexo documental** traz uma reprodução em PDF do original do ensaio *Le Dernier Rêve d'un Producteur*, infelizmente em baixa definição, o que dificulta a visualização das fotos; e reúne as entrevistas realizadas com os cineastas que compartilharam com Godard o momento em Moçambique. São eles: Ruy Guerra, seu interlocutor principal junto ao INC; o diretor de cinema e TV brasileiro Guel Arraes, seu assistente no projeto à época; e Murilo Salles, cineasta também convidado para filmar no país - na escassez de registros, essas entrevistas tentam reconstituir o episódio e também produzir novos arquivos para futuras pesquisas.

Assim talvez seja possível, ao final deste texto, pensar a passagem de Godard em Moçambique como passo determinante de sua trajetória, a despeito do fracasso. Entre a pesquisa de arquivo, a reflexão sobre as intersecções entre cinema e política e a fabulação de um projeto não-realizado, proponho uma escrita como um processo de “montagem” de diversos elementos a construir um significado, ideia tão determinante no cinema godardiano.

2

Projeto fantasma

2.1 Godard na encruzilhada



Figura 1 - Fotograma do filme *Vento do Leste* (1969)



Figura 2 - Fotograma do filme *Vento do Leste* (1969)

Em *Vento do Leste* (1969), primeiro filme de Jean-Luc Godard junto ao Grupo Dziga Vertov, uma cena⁴ se tornou emblemática: um militante do terceiro mundo, interpretado por Glauber Rocha, canta, de braços abertos no meio de uma encruzilhada, um trecho da música *Divino Maravilhoso*, de Caetano Veloso. Reproduzo alguns trechos do filme: "Atenção! É preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte!" Eis que surge, do fundo do quadro, uma jovem grávida, carregando nas costas uma câmera cinematográfica. Enquanto ela caminha, ouvimos em *voice over*: "Você mencionou no começo um caminho já percorrido pela história do movimento revolucionário. Mas pra onde ir? Pra frente? Pra trás? Esquerda? Direita? E como? Agora você mudou o método. Você perguntou ao cinema de terceiro mundo, para onde ele foi?"

A jovem se aproxima do militante e pergunta educadamente: "Desculpe-me, camarada, por interromper a sua luta de classes tão importante, mas qual a direção do cinema político?". O militante gesticula e indica, com o braço direito: "Pra lá é o

⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=_94qvh7Ar-k>. Acesso em: 10/08/2023.

cinema desconhecido, o cinema da aventura.”. Com o braço esquerdo, ele aponta o lado oposto e fala, com a conhecida verbosidade de Glauber: “Pra aqui é o cinema do terceiro mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é o cinema da opressão de consumo imperialista, um cinema perigoso, um cinema divino e maravilhoso. É o cinema da repressão, da opressão fascista, do terrorismo. É um cinema perigoso...”.

Enquanto Glauber fala, vemos a jovem escolher este segundo caminho silenciosamente. Voltamos a ouvir: “E aí você descobriu a complexidade das lutas. Você percebeu que lhe faltava o modo de analisá-las.” Já pelo meio da estrada, a jovem para e dá meia volta, tomando o mesmo caminho por onde veio, até tomar a direção oposta e sair de quadro. “Você está de volta para a situação concreta. Na Itália, na França, na Alemanha, em Varsóvia, em Praga, você viu que o cinema materialista surgirá apenas quando confrontar, em termos de lutas de classes, o conceito burguês da representação.”. Fim da cena.

É sintomático que este seja o primeiro filme do Grupo Dziga Vertov, a opção assumida de Godard pelo cinema militante. Assim ele descreve o ímpeto de formação do grupo:

“Depois de maio de 68, encontrei um rapaz, militante da J.C.M.L., Jean-Pierre Gorin: era o encontro de duas pessoas, uma vinda do cinema normal, outra um militante que tinha resolvido que fazer cinema era uma de suas tarefas políticas, ao mesmo tempo para teorizar Maio e passar novamente à prática, enquanto eu queria me ligar a alguém que não viesse do cinema. Em resumo, um desejando fazer cinema, outro querendo deixá-lo, era uma tentativa de construir uma nova unidade feita de dois contrários, segundo o conceito marxista, e portanto tentar constituir uma nova célula não para fazer cinema político, mas para tentar fazer politicamente cinema político, o que era bastante diferente do que faziam os outros cineastas militantes.” (Godard, 1985, p. 145).

Havia muitos coletivos de cinema militante na França, o GDV era um deles. Alguns defendiam que os trabalhadores portassem as câmeras, outros pensavam em novas formas de distribuição, outros produziam materiais didáticos revolucionários em audiovisual para disseminar ideias comunistas, outros faziam análises concretas da situação nacional visando elaboração de táticas revolucionárias. Postulavam, em curto-prazo, a intervenção política, visando, a longo prazo, a intervenção ideológica. Diferentemente da trajetória já consolidada, Godard agora queria fazer cinema combatendo a ideia de autoria, acompanhando as discussões da época sobre a noção (e

morte) do autor e as reconfigurações da voz autoral em relação ao discurso político na literatura, arte e cinema. “A partir de então, as perambulações dos personagens ociosos da Nouvelle Vague e as intrigas existencialistas que marcaram os filmes do movimento francês dão lugar, na obra de Godard, ao debate político e filosófico. Ele passa a produzir um cinema essencialmente didático, aos moldes do teatro épico brechtiano, teatro no qual o espectador é convocado a analisar criticamente a cena.” (Leandro, 2003, p. 683). No grupo, as decisões artísticas eram tomadas coletivamente, as obras não eram assinadas, e toda a produção era livre dos esquemas comerciais da indústria cinematográfica. **Fazer politicamente filmes políticos**, esse era o lema principal do grupo. Para Godard, os filmes políticos “tradicionais” corresponderiam a uma visão metafísica do mundo: ao simplesmente descrever situações, por exemplo, como a miséria e opressão de povos, os filmes permaneceriam na lógica da ideologia burguesa e do sistema da lógica representativa. Já os filmes feitos politicamente pertenceriam a uma concepção dialética de mundo, que implica análises concretas de situações concretas, reverberando o pensamento materialista que guiava a militância de Godard. Ao invés de produzir imagens que apresentam "o todo" em nome de uma representação real/da realidade, fazer politicamente os filmes requeria estudar as contradições que existem entre as relações de produção a as forças produtivas, e assim produzir conhecimento científico das lutas revolucionárias e sua história.

As produções do GDV não eram destinadas às salas de cinema e deveriam ser distribuídas de forma independente, exibidas em universidades, sindicatos e fábricas. O financiamento vinha primordialmente de redes de televisão públicas, que encomendavam trabalhos ao grupo⁵, e até de um contrato com uma agência de publicidade que rendeu um filme publicitário⁶ em 1971 para a loção pós-barba *Schick*, que traz um casal discutindo a questão palestina enquanto o homem se barbeia perfeitamente – tudo pela revolução. Fazer filmes anticapitalistas com dinheiro ganho em propaganda os faziam ainda mais revolucionários: o GDV era movido à

⁵ Como *British Sounds* (1969), financiado pela London Weekend Television; *Pravda* (1969), financiado pela Munich Tele-Pool; *Lotte in Italia* (1970), financiado pela RAI; e *Vladimir et Rosa* (1971), financiado pelo European Center for Radio-Film-Television (Emmelhainz, 2019, p. 48).

⁶ Disponível em <https://www.openculture.com/2011/07/jean-luc_godards_after-shave_commercial.html>. Acesso em: 10/08/2023.

contradição: "Nunca houve cinema revolucionário dentro do sistema. Não pode haver. É preciso estar às margens, aproveitando as contradições inerentes ao sistema para sobreviver fora do sistema. Desta forma, podemos tirar vantagem do sistema, tentando radicalizá-lo em seu reformismo, como um estudante reformista: radicalizar."⁷ (Godard apud Emmelhainz, 2019, p. 49). A cena de *Vento do Leste*, descrita aqui, funciona então como um cartão de visitas do grupo: o cinema político, ou melhor, o cinema como política, é uma tomada de decisão, uma escolha de caminho. E o caminho passava por uma aproximação direta com as lutas, tal como os militantes e estudantes maoístas franceses, que se estabeleceram nas fábricas e trabalhavam ao lado dos trabalhadores, rejeitando a interioridade do discurso em favor da exterioridade da prática, acreditando no potencial criativo dos trabalhadores, e dando preferência à intervenção direta e não-mediada. Esse movimento corria em oposição à atuação do Partido Comunista Francês, que pregava a formação de uma vanguarda revolucionária, onde os intelectuais tinham a incumbência de encaminhar uma revolução, pregando a instrumentalização da arte, tendo como base o realismo socialista. O marxismo-leninismo permitia ao GDV um trabalho revolucionário fora do espectro de atuação do PCF, numa orientação maoísta seguindo a ruptura sino-soviética, contestando a representatividade dos intelectuais, artistas e representantes políticos, acusando-os de estarem alinhados com os interesses burgueses. A pergunta principal do filme é "O que fazer?", remetendo ao clássico de Lênin sobre a posição dos intelectuais na emancipação do proletariado, e ao manifesto *Qui faire?*⁸ publicado pelo grupo na revista *Afterimage* em 1970. E a resposta era o materialismo, método para produzir conhecimento objetivo do mundo através do conhecimento das relações de produção, da dialética entre essência e aparência. E foi com esses objetivos que o GDV em seguida filmou o movimento dos Panteras Negras nos EUA para o documentário *One A.M.* (1968); os trabalhadores trotskistas de uma fábrica inglesa (*British Sounds*, 1969); *Pravda* (1969), uma visita à Tchecoslováquia após a invasão soviética; o dia-a-dia de uma militante maoísta (*Lotte in Italia*, 1970);

⁷ No original: "There has never been revolutionary film within the System. There cannot be. There is the need to be at the margins, trying to profit from the contradictions inherent to the System in order to survive outside of the System. In this manner, we can profit from the System, attempting to radicalize it if it is reformist, like a student reformist: to radicalize it."

⁸ Disponível em <<https://www.diagonalthoughts.com/?p=1665>>. Acesso em: 10/08/2023.

o julgamento de ativistas estadunidenses em 1968, os Oito de Chicago (*Vladimir et Rosa*, 1971); e os guerrilheiros palestinos Fedayeen no filme inacabado *Jusqu'à la Victoire*, material mais tarde editado pela Sonimage no filme *Aqui e Acolá (Ici et Ailleurs)*, 1973 - construindo uma nova estética para o cinema político que será determinante na obra de Godard.

Para o GDV, o cinema revolucionário deveria retratar as lutas atuais dos trabalhadores, as travadas no presente, e a própria escolha do nome do cineasta Dziga Vertov para o coletivo já é uma tomada de posição, procurando situar a sua própria práxis dentro da história do cinema. Essa escolha é verbalizada na discussão dos personagens de *Vento do Leste* sobre os acertos e os erros do cinema como instrumento da causa revolucionária socialista/comunista ao longo da história. Sergei Eisenstein, de *O encouraçado Potemkin* (1926), considerado um clássico do cinema político, teria escolhido o caminho do cinema reacionário ao optar por retratar as lutas históricas do proletariado russo, e não as mobilizações políticas então contemporâneas. Vertov, idealizador do movimento Cine-olho, ao contrário, ao filmar o dia-a-dia dos trabalhadores soviéticos, seria o modelo a ser seguido. Eisenstein seria um cineasta idealista (e mesmo considerado um burguês), e Vertov, um materialista. "Contrariando a lógica vanguardista que procura traçar uma imagem de emancipação do mundo no futuro, os filmes da GDV mostram a política na atualidade; ao descreverem os seus filmes como "ficções materialistas", tomaram posição em relação ao cinema politizado "realista" e "materialista". (...) Além disso, o programa de Godard e Gorin encampou a afirmação de Vertov de que o cinema é uma tarefa secundária em relação à revolução, tarefa que eles tinham decidido como sua atividade principal."⁹ (Emmelhainz, 2019, p. 46).

O tradicional cinema político é geralmente identificado ao gênero documentário, como a obra de Joris Ivens e seus documentários de atualidades entre

⁹ No original: "Standing against the vanguardist logic that seeks to delineate a future emancipatory image of the world, the DVG movies show the political actuality; by describing their films as "materialist fictions," they took a position with regards to "realist" and "materialist" politicized cinema, as we will see below. Moreover, Godard's and Gorin's program adopted Vertov's affirmation that film is a secondary task to the revolution, a task that they had decided to make their principal activity."

1911 e 1988, registrando países socialistas a convite dos governos ou movimentos revolucionários. Ou à recriação ficcional de grandes acontecimentos históricos, como fez Eisenstein com o levante na Rússia czarista que prenunciou a Revolução Socialista de 1917; e Gillo Pontecorvo em *A batalha de Argel* (1966), um retrato dos rebeldes argelinos pró-independência. Mas a opção de Godard e o GDV, ao filmar movimentos revolucionários pelo mundo, era outra, bem longe da linguagem documental ou dos dramas históricos. O ponto principal era uma recusa à representação, tal como na “fatografia” de Vertov, e “aqui se deve estabelecer uma distinção crítica entre os gêneros da fatografia e do documentário. O termo ‘documentário’ foi cunhado em 1926 pelo cineasta John Grierson para designar a representação da realidade em sua forma mais objetiva, passiva e imparcial. A fatografia, pelo contrário, não pretende refletir a realidade de forma verídica, mas transformá-la ativamente. A fatografia é práxis, o resultado de um processo de produção. Como método, a verdade é um esforço não para refletir a experiência humana, mas para organizá-la.”¹⁰ (Emmelhainz, 2019, p. 100). Vertov também pensava o cinema num método de “montagem ininterrupta”¹¹, em que o primeiro trabalho é montar as imagens antes de filmá-las, sem a câmera, com os olhos “desarmados” de aparatos técnicos. Em seguida, vem a filmagem e a montagem, e então a revisão e a remontagem - o significado não surge de uma reflexão mimética, mas de um trabalho produtivo. O material filmado junto aos guerrilheiros palestinos (*Jusqu'à la Victoire / Ici et Ailleurs*) é exemplar desse modo de trabalho: Godard, junto ao GDV, filma em 1970, de forma direta, os campos de treinamento de refugiados na Jordânia, Síria e Líbano, entre fevereiro e julho, para apresentar ao mundo ocidental imagens e sons diferentes dos hegemônicos sobre os campos palestinos, como uma pedagogia revolucionária - para ele, isso teria mais efeito do que mostrar registros de

¹⁰ No original: “This is where a critical distinction must be drawn between the genres of factography and documentary. The term “documentary” was coined in 1926 by the filmmaker John Grierson to designate the depiction of reality at its most objective, passive and impartial. Factography, in contrast, does not claim to reflect reality veridically, but to actively transform it. Factography is praxis, the outcome of a process of production. As a method, truth is an effort not to reflect human experience but to organize”.

¹¹ “O método de ‘montagem ininterrupta’ de Vertov era baseado na ideia de cinema como uma ‘fábrica de fatos’, também conhecida como a prática soviética da ‘fatografia’. A fatografia pretende integrar os sistemas ideológicos pela produção de significado, não como uma reflexão mimética, mas como um ato de produção de trabalho. Em outras palavras, fatografia implica numa duplicação da realidade como um ato de significação, como uma decodificação e produção de realidade a partir dos componentes da experiência cotidiana.” (Emmelhainz, 2019, p. 99).

lutas ou confrontos. A ideia de Godard era filmar os campos e, antes da montagem, voltar aos locais para mostrar as imagens aos retratados, incorporando essa observação ao trabalho de finalização do filme (mas ocorre o massacre chamado Setembro Negro, o terrorismo que se inicia descredita o movimento libertário palestino e o filme pensado originalmente se torna irrealizável) - o seu desdobramento será analisado mais adiante.

O ponto que me parece importante ressaltar aqui é que, já em 1968, o cinema político materialista para Godard passava pelo cinema do Terceiro Mundo, pelo diálogo com esses realizadores: “Você perguntou ao cinema de terceiro mundo, para onde ele foi?”. No western italiano ao som dos discursos de Maio de 68 que compõem as cenas de *Vento do Leste*, "Godard e Gorin opõem o cinema do Terceiro Mundo ao cinema de Hollywood (cujo gênero arquetípico é o 'western'). Como declara o indígena: "Sou negro! Sou palestino, sou vietnamita, sou indígena, sou peruano", ouve-se na voz-off: "Que filme se faz na Argélia? Que filme se faz em Havana? Diz-se que luta contra 'Nixon-Paramount'; mas o que é ele na realidade?"¹² (Emmelhainz, 2019, p. 94). Não por acaso Glauber Rocha é o Exu, o mensageiro entre os mundos, na encruzilhada de Godard, comprovando a proximidade do cinema de Godard (e do GDV) das aspirações dos realizadores do chamado Terceiro Cinema. O Terceiro Cinema ganha força nos anos 1960, principalmente na América Latina, em torno do cinema de Fernando Solanas no Chile, Jorge Sanjinés na Bolívia, Santiago Álvarez em Cuba e Glauber Rocha no Brasil, e também buscava uma ação de transformação política através de uma nova estética cinematográfica. O movimento caminhava com o desenvolvimento do pensamento pós-colonial e a teoria crítica, reverberando os debates das minorias e micropolíticas dos Estudos Culturais; uma reordenação global da cultura a partir das minorias, dos periféricos e subalternos; e a definição de política (teórica e prática) nessas manifestações. A partir dessas bases, surge um procedimento de engajamento comum aos diretores, de denúncia social e conscientização política, a partir de temas

¹² No original: “Godard and Gorin oppose Third World filmmaking to Hollywood film (whose archetypal genre is the Western). As the Indian declares: “I’m black! I’m Palestinian, I’m Vietnamese, I’m Indian, I’m Peruvian,” we hear in the voice-over: “Quel film fait-on à Alger? Quel film fait-on à la Havane? On prétend qu’on lutte contre Nixon-Paramount; mais qu’en est-il en réalité?”.

das esferas marginalizadas da sociedade - a pobreza, a opressão social, a violência urbana, a recuperação histórica dos povos colonizados e a constituição das nações (Prysthon, 2006). Em 1968, ano de filmagem de *Vento do Leste*, Glauber se encontra entre os manifestos *Eztetyka da Fome*, de 1965, apresentado no seminário do Terceiro Mundo, em Gênova; e *Eztetyka do Sonho*, de 1971. Em 1965, o ponto principal para Glauber é o posicionamento contra o primitivismo e a exotização da miséria, "... enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse." A miséria - a fome - seria o ponto central da nossa sociedade, e a representação desta fome deveria fugir à alteridade dócil ou selvagem do colonizado e explodir esteticamente: "a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência." (Rocha, 1981, p. 31). Posteriormente, Glauber se preocupa com a instrumentalização da arte revolucionária, tanto pela direita quanto pela esquerda, usada em nome de um ativismo político útil e paternalista: "Uma obra de arte revolucionária deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo a sua integração cósmica." (Rocha, 1981, p. 219). Este eterno movimento humano seria o 'sonho', o misticismo, a 'desrazão' que se opõe à razão burguesa hegemônica repressora e colonial. "A arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda." (Rocha, 1981, p. 221).

Desde 1917 que as revoluções pelo mundo fazem parte da agenda da esquerda europeia, e também do cinema europeu, apresentando as revoluções alhures ao público ocidental. A partir dos anos 1960, a "simpatia revolucionária" se orienta aos movimentos pós-coloniais, junto à crítica do imperialismo, um movimento que se convencionou chamar de Terceiro Mundismo e se tornou essencial ao imaginário da esquerda ocidental, como um meio de processar historicamente assuntos como escravidão, colonialismo, socialismo e revolução, apoiados nas obras de pensadores como Frantz Fanon e Léopold Sédar Senghor. São muitos os exemplos cinematográficos que produziram discursos sobre movimentos revolucionários em

nome da independência, como os Panteras Negras de Agnès Varda - *Huey!* (1968), e os filmes de Chris Marker, que visitou e fez filmes sobre países que viveram revoluções socialistas: *Dimanche à Peking* (1956), *Lettre de Sibérie* (1957), *¡Cuba Sí!* (1961). Pasolini filmou *Appunti per un'Orestiade Africana* (1970), Rossellini e Marguerite Duras filmaram na Índia... Há uma crítica dominante de que o movimento terceiro mundista seria uma exotização dos movimentos revolucionários, o que Glauber Rocha chamou de “pornomiséria”. Outras leituras, como a de Irmgard Emmelhainz, apostam, pelo contrário, na proposição kantiana de que o entusiasmo e a solidariedade com as batalhas alheias é um fundamento moral da natureza humana (Emmelhainz, 2019). As questões principais são que estes intelectuais e cineastas deveriam observar a sua posição exterior nesses contextos, zelando por uma autorreflexão para enxergar as suas próprias contradições como estrangeiros.

Esses questionamentos estavam presentes na prática e nos filmes de GDV, e, em última instância, levaram ao fim do grupo em 1972. Por mais que seus procedimentos estéticos se baseassem no materialismo marxista, filmar movimentos revolucionários pelo mundo não seria um tipo de turismo político? Qual a efetividade política das imagens produzidas a partir desse engajamento intelectual? Emmelhainz (2019) situa a produção deste período, iniciada com o fracasso do projeto de *Jusqu'à la Victoire*, que será analisado mais adiante, como um momento de crise do movimento do Terceiro Mundismo entre a esquerda europeia. De fato, os anos de 1973 e 1974 marcam o fim da "Revolução Cultural Francesa", na desilusão com o projeto marxista na França com a publicação de *Arquipélago Gulag*, de Alexander Soljenítsin, denunciando regimes totalitários de esquerda, e com as derrotas dos movimentos progressistas pelo mundo, como o golpe contra Salvador Allende no Chile. Por que então Godard insiste nesse caminho perigoso, divino e maravilhoso que Glauber aponta? Escolho essa sequência como metáfora para esta pesquisa, em que Godard é a jovem cineasta grávida, com a câmera na mão que, à procura do cinema político, toma o caminho do cinema do Terceiro Mundo. Mais especificamente, no ano de 1978, para filmar os primeiros anos do recém-independente Moçambique, um processo revolucionário que alcança a vitória por meio da luta armada - acontecimento muito

atraente para um intelectual maoísta. A partir daqui, proponho uma análise mais detalhada do projeto moçambicano para tentar encontrar essa resposta.

2.2

Aprender e ensinar a imagem em Moçambique

“Entre em contato com o Governo de Moçambique perguntando se este estaria interessado em uma companhia independente – que é muito pequena porque é independente e que tem muitas dificuldades em sobreviver sendo independente – realizasse uma tarefa num país recém-independente como Moçambique no campo da Comunicação e simultaneamente pudéssemos experimentar as nossas ideias num país livre de todas as engrenagens que existem na Europa. Isto foi há dois anos, houve algumas conversações e agora firmamos um acordo com o Ministério da Informação. Tínhamos algumas ideias e apresentei o meu pedido mais como médico - que é simultaneamente um médico e um doente - solicitando vir ao vosso país no qual a doença, no campo da Informação, da Comunicação - talvez seja completamente diferente da que existe na Europa ou na América. Este é um país ainda não ‘conspurado’ - se me posso exprimir assim - onde muitas pessoas nunca viram um filme e por isso talvez possamos aprender delas algo que talvez já esteja irremediavelmente perdido noutros lugares, noutras partes. Talvez a maneira como efetuamos a experiência a que nos propomos possa servir para que se aprenda conosco, ao mesmo tempo que nós aprendemos de vocês.” (Godard, 1985, p. 130).

Assim Godard responde ao “porquê da sua vinda” ao país, na reportagem “Aprender e ensinar a imagem em Moçambique”, publicada na *Revista Tempo*, nº. 408, em março de 1978¹³, em Moçambique. Trata-se de uma entrevista realizada à ocasião de uma visita do cineasta à Maputo, que, além de informações objetivas importantes para recontar a experiência (datas, locais e instituições visitadas) mostra o seu entusiasmo com os preparativos para a realização do projeto.

A publicação é de março, então presume-se que a entrevista tenha sido feita nos primeiros meses do ano. Godard informa que voltará ao país entre agosto e setembro - o que coincide com a publicação, em maio de 1979, do diário de viagens na *Cahiers du Cinéma* datado entre 24 de agosto e 4 de setembro de 1978, em que ele constantemente se refere a uma viagem anterior, que seria esta do momento da entrevista. Godard demonstra familiaridade com o país africano e conta que é a sua

¹³ Na reprodução do texto da entrevista no livro consta março de 1975, mas, no cruzamento de informações, é mais apurado presumir que se trata de um erro de impressão e que o ano correto é 1978.

segunda vez no país - a primeira foi para o III Congresso da FRELIMO, em 1977¹⁴. Em outro momento, ele diz, “Recentemente, há dois anos, interessei-me por Moçambique porque Moçambique estava fora do alcance da televisão”, de onde podemos deduzir que a ideia do projeto tenha surgido já em 1976, originando esta primeira visita ao país. Falar sobre datas é importante, pois há informações desconstruídas sobre a experiência, como declarado numa segunda entrevista, concedida por Godard ao cineasta moçambicano Sol de Carvalho e à jornalista Maria Augusta à Rádio Moçambique, datada de 1980 (Carvalho; Augusta, 2022). Nesta entrevista em particular, o cineasta diz que é a sua quinta visita ao país - mas não há registros adicionais dessas outras viagens, portanto essas datas não serão consideradas nesta pesquisa.

Godard conta¹⁵ que o projeto foi viabilizado por um “amigo de um amigo em comum”, o senhor Jacinto Veloso, então Ministro da Segurança em Moçambique. Jacinto é uma personalidade central na história moçambicana. Nascido em 1937 na então Lourenço Marques (antigo nome da capital Maputo), era piloto da Força Aérea Portuguesa quando, em 1963, desertou do exército colonial, levando um avião de forma clandestina à Tanzânia, onde se juntou aos movimentos de libertação organizados na FRELIMO. Teve papel fundamental na negociação pelo fim do regime e pela conquista da independência e, em 1975, é convidado por Samora Machel para organizar um serviço de espionagem e inteligência, nos moldes da KGB soviética, além de assumir o Ministério. Veloso tinha boa circulação na Europa, e, nos primeiros anos de independência, Moçambique buscava parceiros ideológicos e comerciais pelo mundo - por isso presumo que teria sido ele o “intermediador” com o governo moçambicano com quem Godard encontra numa conferência em Genebra. Teriam se conhecido no

¹⁴ O III Congresso da FRELIMO foi o primeiro congresso após a vitória na guerra colonial e prioriza a organização da democracia popular anticapitalista e anti-imperialista no país independente e aliança com movimentos de libertação pelo mundo, numa orientação internacionalista. Também trata da transformação da Frente de Libertação de Moçambique em um partido de base comunista.

¹⁵ Em entrevista a Nicole Brenez, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jx-1IVfhIPA>>. Acesso em 10/08/2023.

Congresso da FRELIMO em 1977? Quando poderia ter sido esse encontro? Aqui, infelizmente, só me cabe fazer elucubrações.

Godard prossegue na entrevista:

“O filme que eu vou apresentar depois de concluída a minha experiência em Moçambique como relatório chama-se ‘O nascimento da imagem de uma nação’ (..) E ao fazê-lo tentarei ligar-me a algumas pessoas do Instituto Nacional do Cinema e do Centro de Estudos de Comunicação para que eles me possam observar a utilizar novos materiais de Televisão, por exemplo, misturá-los com o Cinema, com o Super-8 a fim de que essas pessoas possam ter as suas próprias ideias, a fim de que elas possam aprender de mim e decidir se é bom para eles ou não. As primeiras quatro ou cinco ideias que trago para estudar aqui são precisamente sobre o estudo da feitura do que se pode chamar genericamente de “notícias”. A feitura de uma fotografia que vai aparecer na ‘TEMPO’, a feitura de uma radiografia que vai aparecer num hospital, a feitura de uma pequena parte do Kuxakanema...” (Godard, 1985, p. 130).

A alusão a radiografias e ao trabalho de um médico não é à toa. A todo tempo, Godard demonstra interesse em fazer um diagnóstico, uma investigação, um estudo, sobre a relação daquela população com as imagens reproduzidas tecnicamente. Godard diz que a sua produtora, a Sonimage, realiza "filmes de pesquisa" que não são destinados ao público geral, são como instrumentos, encomendas. Argumenta que esse procedimento é muito comum nas indústrias, mas não no cinema ou televisão, em que não existem departamentos de pesquisa para pensar novas formas de entrevistar pessoas e de filmar os acontecimentos. Ele faz referência à famosa expressão de Mao Tse Tung, “Sem investigação, sem direito à palavra”, usada no texto *Contra o culto dos livros* (1930): "não se pode falar sem se fazerem inquéritos primeiro. Antes de irmos ao camponês é necessário fazer um inquérito sobre o camponês. Mesmo que algumas vezes a pessoa que faz o inquérito seja, ela própria, de origem camponesa. Tem que se estudar, porque se tem de dar a conhecer às outras pessoas que Moçambique está a existir. Por isso, têm-se de mostrar em algumas partes de Moçambique, outras partes de Moçambique." (Godard, 1985, p. 133). Godard sugere mandar estagiários do Instituto Nacional de Cinema para o interior do país com intuito de fazerem pesquisa, tirarem fotos instantâneas, mostrarem para quem nunca viu fotografias e então fazerem perguntas, tomarem notas e escreverem relatórios, "tal como um etnólogo num país primitivo, só que no caso dos estagiários não se trata de um país primitivo, mas sim do seu país. Em que há diferentes camadas de pessoas em

diferentes fases." (Godard, 1985, p. 133). Para ele, os "filmes de atualidades", como o *Kuxa Kanema* - o cinejornal produzido pelo Instituto Nacional de Cinema, com exibições pelo país em unidades móveis - deveriam ser estudos preliminares para a realização de filmes mais complexos, para além dos registros documentais jornalísticos, mas para isso é preciso ir ao encontro das pessoas nos lugares onde elas vivem: "Não se pode dizer como se fazem as coisas de um gabinete." (Godard, 1985, p. 134).

O entrevistador pergunta sobre a má-influência do cinema hollywoodiano - num país de orientação marxista, havia um consenso de que o mesmo era feito para "alienar" o proletariado das lutas por sua libertação, e da necessidade de combater essa influência pela luta anti-imperialista e anticapitalista. Godard responde que, se os filmes de Hollywood são hegemônicos, é porque as pessoas de todos os cantos do mundo gostam deles. Se eles são universais, é porque têm algo que pertence ao humano, ainda que distorcido. Por isso a importância da pesquisa, do diagnóstico. E para isso é preciso estudar a imagem - ele ressalta que se leva mais tempo aprendendo a usar uma câmera do que uma arma - mas que o estudo da imagem não é intelectual, pois ela é palpável, como as provas num julgamento jurídico, que são sempre imagéticas. É um estudo prático. Prossegue ressaltando a importância do vídeo, por seu caráter econômico, em que se pode registrar muitas coisas e reutilizar, como um rascunho, trazendo possibilidades de revisão que a película de cinema não permite, pois é sempre definitiva.

A proposta de Godard é realizar então este estudo prático entre os moçambicanos, "a fim de apresentar o que chamo de "relatório" - grandes apontamentos - e discutir com o Ministério da Informação para ver se ele terá algum interesse ou não, se é muito cedo ou muito tarde. De qualquer forma, será de grande interesse para mim, mas temos de ver se terá interesse para Moçambique". E segue dando uma pista de como será o seu filme como relatório, ou relatório como filme: "Não sei exatamente, mas estou a pensar em apresentar o relatório meio documentário e meio ficção. Talvez inclua um ator, que será um produtor como eu sou, e uma atriz -

que fará ainda não sei que papel - a fim de que haja diálogo e a fim de que possa ser projetado sem aborrecer o espectador.” (Godard, 1985, p. 131).

Godard via todo esse processo como uma troca: em Moçambique, ele também teria coisas a aprender, que enriqueceriam o seu trabalho como realizador e produtor de imagens.

"Tentar estudar o que não foi visto, o que ficou escondido (...) ir ou ser enviado para um local desconhecido, onde não haja acesso ao jornal, ou ao Kuxa Kanema e pedirei às pessoas para os verem, para darem a sua opinião, o que vai ser difícil para mim, pois nem sequer português falo. Mostrar pura e simplesmente imagens às pessoas e perguntar-lhes como é que elas as vêem. Talvez então se descubra que por vezes essas pessoas podem ver mais fundo ou de forma diferente da nossa." (Godard, 1985, p. 131).

O que um cineasta consagrado como Godard teria a aprender em Moçambique? Neste ponto, é preciso sublinhar o seu “momento profissional” à época. O trabalho junto ao Grupo Dziga Vertov interrompe-se em 1972, e é habitual entre os pesquisadores da obra de Godard que se inaugure então uma nova fase do seu “cinema”. Se o reposicionamento artístico dos anos do GDV decorria de um balanço negativo do cineasta sobre a sua obra dos anos 1960, agora era a hora de assumir a falência do projeto do grupo. Gorin aceita convite para ser professor na Universidade da Califórnia e segue filmando. Godard decide abandonar Paris e montar a Sonimage na pequena cidade de Grenoble, na Suíça, que marca a aproximação do cineasta com os equipamentos de vídeo. O uso do vídeo permitia uma maior autonomia no processo de produção, que agora dispensava os laboratórios de imagem, e também mais alternativas de exibição. A Sonimage se posicionava contra a cadeia produtiva e econômica do audiovisual baseada em Paris, e se colocava como uma produtora artesanal que realizava filmes de encomenda sob demanda de determinados consumidores. A ênfase era numa escala menor de produção, que permitirá a Godard e Miéville maior independência na sua produção audiovisual, da fase da captação até a distribuição, suprimindo a necessidade de laboratório de processamento de imagem e as cadeias tradicionais de exibição cinematográfica. A opção pela linguagem videográfica também será determinante na pesquisa estética da produtora, e, após a realização dos filmes *Ici et Ailleurs* (1973) e *Número Deux* (1975), a produtora começa a se dedicar a programas de TV, como *Six fois Deux* (1976), e

France/tour/détour/deux/enfants (1978). Mais à frente, proponho uma análise mais detalhada dessas obras, pois aqui interessa-nos primordialmente a virada de atenção de Godard à comunicação de massa. Se, junto ao GDV, a ênfase era a produção de imagens revolucionárias, com a Sonimage a investigação principal era a circulação e recepção dessas imagens. É um “novo início” para Godard.

De Baecque (2010) chama de “exílio” o período entre 1973 e 1979, compreendendo a mudança de Paris para a pequena Grenoble, e depois o retorno para a Suíça - seu país de origem, para a também pequena Rolle - que será o novo endereço da Sonimage. Este exílio também diz respeito às experiências em televisão (fora do seu habitat natural, o cinema) e algumas viagens pontuais. Uma delas foi ao México, onde residia a sua irmã Véronique, em cargo na cinemateca do país, envolvendo um projeto também não realizado de filmagem no país, que poderia ser tema de outra pesquisa como esta. E ainda uma residência artística em Hamburgo, Alemanha, onde ele realizaria um filme que se chamaria *Est-il possible de faire des films en Allemagne aujourd'hui?*, que também nunca saiu do papel. No ano de 1978, Godard ainda estava envolvido numa série de conferências/cursos sobre a história do cinema no Conservatório de Arte Cinematográfica de Montreal, a convite do seu diretor, Serge Losique, substituindo Henri Langlois, diretor da cinemateca francesa morto em 1977. Godard propôs que o curso acontecesse em 10 encontros mensais, e que fosse organizado como uma coprodução de um roteiro de uma eventual série chamada *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Em cada encontro, Godard projetava trechos de filmes da história do cinema, relacionados, segundo o próprio, aos filmes que ele havia realizado; e à tarde falava criticamente sobre eles para um auditório de 800 pessoas. Dez anos mais tarde, Godard realiza a série *História(s) do Cinema*, gestada nessa experiência, cuja filmografia base estava presente nas conferências. E o cineasta, na mesma época, também estava buscando elenco para seu “retorno ao cinema”, o filme *The Story*, que seria estrelado por Robert de Niro e Diane Keaton, com os quais ele vai negociar, sem sucesso, por quase seis meses. Ele conta aos interessados canadenses: “Sim, se tivesse Belmondo, não teria pedido a De Niro. Mas não era esse o objetivo: fazer um filme “re-normal” do cinema, do qual me afastei, e ao mesmo tempo, não perder Moçambique. Para mim... estou entre a FRELIMO, Serge

Losique e talvez De Niro; esta é, hoje, a situação do cineasta. E peço dinheiro a todo mundo.” (Godard, 1989, p. 261). Alguns autores consideram essa fase como um amplo processo de auto avaliação da sua carreira, indicando um caminho de reposicionamento do cineasta como historiador de cinema, e o projeto-moçambicano fazia parte desse momento.

Godard conta que começou a fazer programas de TV como forma de financiamento para as suas produções de cinema. A ideia inicial da Sonimage era vender seus produtos em vídeo cassetes, como um trabalho artesanal, mas ele diz que, quanto mais eles baixavam os preços, menos queriam pagar pelos filmes (Witt, 1998, p. 26). Um contrato com um governo que investia abertamente em audiovisual certamente era vantajoso para a produtora. Fica evidente, então, que o projeto em Moçambique tinha importância financeira e pessoal para Godard, e era uma oportunidade que ele não queria perder. Pensemos, para um cineasta e produtor de imagem como Godard, nascido nos anos 1930, como foi assistir à proliferação crescente e incessante de um pequeno aparelho de tela retangular pelas salas de estar francesas, que gradativamente vai moldando rotinas e cotidianos, uniformizando e padronizando a linguagem audiovisual e se tornando uma janela de observação de cada cidadão para os acontecimentos exteriores. Se no cinema, que é (era) um ambiente coletivo, em que as imagens eram recebidas em espaços públicos compartilhados, a recepção era da ordem individual, processada de forma diferente por cada espectador; enquanto na televisão, que transmite imagens em um ambiente individual, a recepção parecia apontar para a ordem do coletivo, na formação de grandes massas de opinião uniformes.

Parecia incontornável que Godard voltasse sua investigação para este meio, que talvez condense, como nenhum outro, tão evidentemente o entrelaçamento entre tecnologia, economia e sujeição ideológica. O cineasta procurava questionar o poder da linguagem televisiva, não apenas como um meio de comunicação, mas, principalmente, como o exercício do poder. Nas conferências em Montreal sobre a história do cinema, ele declara:

“(…) quem tem um grande público hoje? Os ditadores, com os grandes filmes; e a televisão. A televisão funciona como os ditadores: tem tanto público num só dia, em uma hora. Além disso seu êxito é mais imediato, e isto fez com que ela acelerasse a evolução do cinema do ponto de vista da difusão. Pode mostrar tanto a rainha da Inglaterra como os jogadores de futebol na Argentina, e terá, sei lá, um bilhão e meio de espectadores durante uma hora e meia que estarão vendo a mesma coisa. Que ditador não terá sonhado com um público assim?” (Godard, 1989, p. 83).

Como afirma MacCabe:

“Não há hierarquização entre TV e cinema em Godard. Godard sempre se interessou pela televisão, e, ao contrário de muitos cineastas, nunca a considerou uma versão inferior do cinema. (...) Mas se Godard dá importância à televisão não é por considerá-la um meio equivalente ao cinema. Na verdade, a sua reiterada preocupação pelas condições de produção o afastam de uma possível generalização conceitual de “meios de comunicação”. Se o meio de expressão - sons e imagens - são comuns ao cinema e à televisão, as instituições e as tecnologias, os formatos e a audiência são completamente diferentes. Quando Godard se diz interessado em fazer TV, ele não deseja fazer filmes de cinema para a televisão - sua ambição são os programas jornalísticos e esportivos.” (MacCabe, 1980, p. 138).

A decisão de um país de terceiro mundo em adotar a tecnologia ocidental de televisão implica numa dependência econômica do ocidente, em termos técnicos de manutenção e fornecimento de tecnologia; e uma dependência ideológica, manifestada pela exibição de produtos audiovisuais importados e; mais indiretamente, na aceitação das relações entre produtores e consumidores implícitas na instituição televisão. Godard enxergou uma possibilidade de fazer tudo de forma diferente. Esta é a minha hipótese para explicar o porquê de uma pequena produtora como a Sonimage, de produção autônoma, caseira e sob encomenda, a se propor um projeto tão grandioso quanto a colaborar com a implementação de uma rede de televisão pública num país africano recém-independente. Um ano antes da viagem a Moçambique, em 1977, a produtora realiza um clipe alternativo para a música *Faut pas rêver*¹⁶, um hit popular cantado por Patrick Juvet e lançado em 1976¹⁷, massivamente transmitido nas televisões francesas. Neste clipe, que Godard sub intitula como *Quand la gauche aura le pouvoir*, uma criança responde a perguntas de sua mãe, com a trilha da canção ao fundo, como se ouvida da televisão. Ao final, vemos a inscrição da seguinte frase na

¹⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5J-Dkakkalc>>. Acesso em: 10/08/2023.

¹⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0ObTi72vbnU>>. Acesso em: 10/08/2023.

tela: "Quando a esquerda estiver no poder, será que a televisão ainda terá tão pouco a ver com as pessoas?". Parece que Godard foi procurar essa resposta pessoalmente em Moçambique.

2.3

Nascimento (da Imagem) de uma Nação

“O ÚLTIMO SONHO DE UM PRODUTOR

NORTE CONTRA SUL

OU

NASCIMENTO (DA IMAGEM) DE UMA NAÇÃO

5 filmes programas de TV cinema

Em 1977, a Sonimage, uma produtora de cinema e também de programas de televisão, entrou em contato com representantes da República Popular de Moçambique através de amigos em comum, durante uma conferência internacional em Genebra. A Sonimage propôs a Moçambique aproveitar a situação audiovisual do país para **estudar** a televisão antes que ela exista, antes que ela inunde (ainda que em apenas vinte anos) todo o corpus social e geográfico moçambicano.

Estudar a imagem, o desejo de imagens (o desejo de lembrar, o desejo de mostrar esta memória, de deixar uma marca, de partida ou de chegada, uma linha de conduta, um guia moral / político destinado a um fim: a **independência**).

Estudar a produção desse desejo de imagem(ns) e sua **distribuição** pelas ondas eletromagnéticas (oh! sereias) ou cabos. **Estudar**, por uma vez, a **produção** antes de envolver a **transmissão**. **Estudar** os programas antes de fazer uma grade atrás da qual esconderemos os espectadores que não saberão mais que estão nos bastidores da emissão (atrasados) e não na frente, como pensam (não fique parado na frente da TV, recitam os pais). **Estudar** tudo isto em proveito desta situação e deste território excepcional: a **independência** de um país de dois / três anos, e a imagem que este, aos poucos, vai formando de si mesmo. Nada além de uma criança, mas com o dobro do tamanho da França.

E o povo de Moçambique manifestou seu apoio à proposta da empresa Sonimage. E juntos concordaram em compartilhar (no espaço de um contrato de dois anos) seus respectivos desenvolvimentos audiovisuais um pouco lado a lado.

Pensar juntos uma televisão porque, em cada um dos lados, a pequena produtora de cinema ocidental afogada em uma enxurrada diária de imagens, e o grande país, novo e desajeitadamente saído da noite colonial, os dois simplesmente possuem quase o mesmo número de câmeras, gravadores e monitores.

Em outras palavras: pouco mais de duas ou três pessoas na pequena empresa/companhia franco-suíça, e pouco menos de treze milhões na grande sociedade moçambicana. Dois ou três às margens da televisão para pensar a televisão com treze milhões ainda às margens do mundo.

Em suma (no total), duas margens lado a lado para preencher uma página ainda em branco, ou ainda no escuro da noite.” (Godard, 1979, p. 70-76).

Esta é a apresentação do ensaio *O Último Sonho do Produtor* publicado na revista *Cahiers du Cinema*. A partir daqui, o ensaio será apresentado em versão completa, traduzida por mim, seguindo a ordem da publicação original, sem no entanto respeitar a diagramação da revista, que conta com fotos e inserções publicitárias. Por este motivo, a paginação das citações será suprimida (uma cópia digital do ensaio original consta do Anexo Documental). O negrito para frisar determinadas palavras é meu, por considerar que trazem os desdobramentos mais importantes relacionados à pesquisa e produção estética na trajetória do cineasta.

O ano é 1977, e está presente a preocupação com a produção, distribuição e transmissão das imagens, em conformidade com o trabalho que Godard e Miéville vinham desenvolvendo na Sonimage em projetos sobre a comunicação de massa. Como visto anteriormente, Godard operava em “novo início” de carreira, e em teoria, o projeto do Grupo Dziga Vertov está no passado. Mas a combinação entre “estudar”, repetida em diversos pontos em anáfora, e a ênfase numa destinação política (um guia moral!) para as imagens reaproximam, a meu ver, o projeto da práxis cinematográfica marxista-leninista adotada pelo cineasta a partir de 1968, a sua fase de cinema militante, como se algo da investigação anterior permanecesse, como um rastro. E também, de certa forma, apontando os novos rumos da investigação estética godardiana, como se antecipasse algumas questões que se farão presentes no seu cinema futuro. Por isso, talvez o projeto-moçambicano tenha um caráter anacrônico, carregado de “imagens-sintoma” que surgem “sempre a contratempo, tal como uma antiga doença que volta a importunar nosso presente”, nas palavras de Didi-Huberman.

“Um sintoma aparece, um sintoma sobrevém - e, a esse título, ele interrompe o curso normal das coisas, segundo uma lei, tão soberana quanto subterrânea, que resiste à observação trivial. O que a imagem-sintoma interrompe não é senão o curso da representação.” (Didi-Huberman, 2019, p. 44). Proponho pensar essa “passagem” entre as duas fases 'godardianas' de forma não-historicista e cronológica, como forma de reatualizar o passado e reconstituir o presente de sua obra.

Fala-se que um dos motivos para a dissolução do GDV era um desconforto crescente de Gorin de estar sempre à sombra de Godard, mas concordo com os autores que argumentam que o fator principal está ligado à (não) realização do filme *Jusqu'à la Victoire*, sobre a retomada dos territórios palestinos pelas forças revolucionárias, que põe em suspeição alguns fundamentos aos quais o grupo vinha se dedicando. Este projeto era um grande investimento, tanto ideológico quanto financeiro, viabilizado por verbas recebidas para a realização de outros filmes do GDV e também de um incentivo financeiro do Fatah, de Yasser Arafat. Godard foi pelo menos seis vezes à Jordânia para a preparação do filme; e as filmagens nos acampamentos no Líbano, Síria e Jordânia foram realizadas entre 1969 e 1970 por Godard, Gorin e o cinegrafista Armando Marco, acompanhando “a inexorável marcha dos Palestinos até a vitória.” (Witt, 1998, p. 39).

No entanto, o exército jordaniano massacrou os acampamentos, no episódio que ficou conhecido como Setembro Negro, matando civis e guerrilheiros, incluindo muitos dos que tinham sido filmados pelo GDV. Segundo Witt,

"Isto não só alterou fundamentalmente o estatuto do filme, que passou de uma obra histórica fundamental que anunciava uma revolução iminente a um arquivo de um momento trágico e infeliz da história dos palestinos, como também invalidou o otimismo inabalável acerca da lógica política que pressupunha uma unidade árabe e sustentava a concepção do filme como uma sequência de imagens que culminaria na vitória (tudo isto reforçado pela análise marxista-leninista presente na faixa sonora). O erro de cálculo dos palestinos, combinado com a sensação de culpa pela projeção exterior de um desejo de revolução que tinha estagnado na França, obrigou Godard a uma revisão em grande escala dos seus conceitos. A fé de Godard e Gorin na teoria em

si mesma tinha obscurecido a gravidade da realidade da situação daqueles que tinham filmado."¹⁸ (Witt, 1998, p. 40).

Para quem tinha como pressuposto a análise concreta das situações como base para a atuação política pelo cinema, este “erro” parece fatal; e o projeto é suspenso. Mas o grupo não se abstém em fazer a autocrítica, em coerência com seus trabalhos anteriores e seu alinhamento ideológico. A posição maoísta dogmática que levou ao “erro” na Palestina é então tema do longa *Tout Va Bien* (1972) - que, diferentemente dos outros trabalhos, tem duas estrelas no elenco, Yves Montand e Jane Fonda, além de ser destinado às salas de cinema – e do curta *Letter to Jane* (1972), em que a principal pergunta é a relação entre os intelectuais e a revolução. O curta é uma crítica à atriz Jane Fonda em sua visita ao Vietnã, cuja postura permite ao ocidente a captura das imagens que se pretendiam revolucionárias. O filme, como uma carta de despedida, declara que os métodos de criação política e estética estavam desgastados e em cheque. E é o fim do Grupo Dziga Vertov.

"O que tentei fazer com a Sonimage foi ter um pouco de material com o qual reaprender, e ter tempo para compor com ele. É por isso que sentimos a necessidade de nos situarmos longe de Paris, e, inversamente, de vir a Paris de tempos a tempos devido à sua posição central. É preciso sair de Paris para criar informação" (Godard apud Witt, 1998, p.12).

Witt sustenta que este movimento colocava em prática a descentralização da produção que o GDV propunha em teoria, num movimento provincial, distanciando-se das capitais. Eu, no entanto, questiono o impacto dessa “descentralização”, considerando que Grenoble não é exatamente uma periferia nem tampouco é distante o suficiente dos centros de poder. Mas Godard parece realmente se considerar à margem da produção audiovisual europeia, ao equiparar a situação da sua produtora com a situação de Moçambique na geopolítica mundial, “Dois ou três às margens da

¹⁸ No original: “Not only did this fundamentally alter the status of the film from a vital historical work heralding imminent revolution to an archival record of a tragic and ill-conceived moment in the history of the Palestinians, but made nonsense of the unswerving optimism informing the political logic which had assumed Arab unity, and underwritten the conception of the film as a sequence of images culminating in victory (all underscored by the Marxist-Leninist analysis on the soundtrack). The miscalculation by the Palestinians, combined with the guilt at the realization of the projection abroad of a desire for revolution which had stagnated in France, enforced a full-scale revision of the assumptions of Godard's position. Godard and Gorin's faith in theory per se had obscured the severity of the reality of the situation for those they had filmed.”.

televisão para pensar a televisão com treze milhões ainda às margens do mundo”. Na entrevista anterior à viagem, na Revista Tempo, ele desenvolve essa ideia:

“Os problemas do Instituto de Cinema, apenas com dois anos de idade eram os mesmos da minha pequena companhia e que tenho de resolver, adquirir material, ser capaz de arranjar o dinheiro, fazer bons filmes... a mesma espécie de problemas que se estão a colocar aqui e que não estão resolvidos, porque na Europa, no negócio dos filmes na informação já está tudo regulado há muito tempo. Trabalha num sentido e, se não obedecemos, temos de desaparecer.” (Godard, 1985, p. 141).

Gorin declarara, dois anos depois das filmagens do filme que se chamaria *Jusqu'à la Victoire*, que o material tinha adquirido status histórico. E, convicto da posição materialista do cinema, afirma que não faria uma reportagem documental com voz em *off* explicando as contradições da luta palestina que os levaram à derrota, o que fazia do material impossível de ser editado. E é justamente esse material “condenado” a base para o primeiro trabalho de Godard (e Miéville) sob a pequena produtora “marginalizada”. Os dois assumem o risco e realizam, durante dois anos, a remontagem desse material no filme *Ici et Ailleurs* (1976), ou *Aqui e Acolá*.

Godard enxergava naquelas imagens a exportação de um modelo revolucionário carregado do imperialismo europeu e procurava reformulá-las numa maneira que tanto expusesse seu equívoco político quanto devolvesse as imagens aos retratados. Era novamente uma autocrítica, numa articulação do “aqui” - a posição dos próprios cineastas, em relação ao “acolá” da luta política externa. Como produzir imagens e sons que articulem esses dois polos? A questão agora não se tratava mais de buscar uma representação de uma luta política pelas imagens, mas de uma investigação sobre a recepção e distribuição delas, de como elas nos alcançam e de seus efeitos (Emmelhainz, 2019).

O filme é ancorado por cenas de uma família francesa assistindo pela TV às notícias sobre o Oriente Médio - qual a proximidade possível entre essas duas realidades? O que se perde nessa transmissão e, por outro lado, como a realidade se reconstrói pela transmissão das imagens? No processo em que as imagens se tornam objetos de consumo, é importante quebrar a cadeia de transmissão, trocá-las de lugar,

buscando novas formas de sentido. Uma das cenas mais impactantes do filme é justamente no final: Godard e Anne-Marie se filmam **revendo** (premissa da montagem contínua/ininterrupta “vertoviana”) uma das imagens feitas em 1970; e Godard conclui, com pesar, que não compreendeu, naquele momento, o que os guerrilheiros diziam sobre as dificuldades que tinham para atravessar um rio. Um questionamento simples sobre uma tarefa simples, como comenta Anne-Marie em *off.* Godard (e Gorin), ensurdecidos pelo discurso revolucionário que buscavam ecoar, não compreendiam as dificuldades pragmáticas das pessoas que retratavam. Como é dito em um trecho do filme:

"Fizemos o que muita gente faz. Pegamos as imagens e pusemos o som alto demais. Com qualquer imagem: Vietnã. Sempre o mesmo som, sempre demasiado alto, Praga, Montevideú, maio de 68 na França, Itália, a Revolução Cultural Chinesa, as greves na Polónia, a tortura na Espanha, Irlanda, Portugal, Chile, Palestina, o som tão alto que acabava por abafar a voz que queria fazer-se ouvir na imagem."¹⁹

A lição de maio de 1968 era: os intelectuais tinham falado alto demais, abafando a voz dentro das imagens.

O filme seguinte da produtora, *Numéro Deux*, de 1975, é também um filme “de crise”, que reflete o “fim” de um projeto, ou ainda, o recomeço. “O diretor não afirma mais as ‘vitórias das lutas que vão estourar pelo mundo’, como se ouve no início do filme, mas contrasta a política distante, isolada, impossível (...) com o que estava mais próximo, o que era mais íntimo e rotineiro: a vida doméstica, o sexo” (Duarte, 2015, p. 168). É um filme híbrido, entre o cinema e o vídeo, explicitando o trabalho da sala de montagem, o choque entre som e imagem e o choque entre o fracasso de lutas passadas e o discurso feminista sobre a exploração e violência do cotidiano vivido por um casal. Depois eles realizam *Comment ça va* (1975), que tem como personagem principal um jornalista militante que dirige um documentário sobre as condições de trabalho na França, que, em última instância, é uma análise sobre a cobertura jornalística dos

¹⁹ No original: “On a fait comme pas mal de gens. On a pris des images et on a mis le son trop fort. Avec n’importe quelle image: Vietnam. Toujours le même son, toujours trop fort, Prague, Montevideo, mai soixante-huit en France, Italie, révolution culturelle chinoise, grèves en Pologne, torture en Espagne, Irlande, Portugal, Chili, Palestine, le son tellement fort qu’il a fini par noyer la voix qu’il a voulu faire sortir de l’image.”

movimentos revolucionários, em especial da Revolução dos Cravos de 1974 em Portugal, em oposição à revolução (fracassada) a que postulavam os movimentos de Maio de 68. A atenção de Godard ao movimento popular vitorioso que põe fim à ditadura salazarista, abrindo espaço para os movimentos de descolonização em África, é indicativo da importância que o movimento ganha dentro da crise da esquerda europeia, contexto importante para a futura visita do cineasta à Moçambique que vai originar o experimento-moçambicano.

A partir daí, a Sonimage vai se aproximar da comunicação de massa e das produções televisivas e realiza a primeira série para a TV Francesa, em 1976. O INA (Instituto Nacional do Audiovisual), juntamente com a FR3 (canal público de televisão da França) convidam Godard para realizar um dos programas de um horário semanal do canal durante o verão, num prazo de dois meses - mas Godard propõe realizar todos os doze programas.

“Respondi que era impossível fazer um filme de uma hora em dois meses, e que era mais fácil fazer doze. Porque uma hora de entrevista leva uma hora, mas fazer um filme clássico de uma hora sobre alguém toma muito mais tempo. Fornecemos uma grade, e eles concordaram.” (Godard apud Béghin, 2015, p. 172).

Six fois deux: Sur et sous la Communication (1976) é então uma série de 6 programas de cerca de 50 minutos cada, divididos em dois episódios de 25 - o primeiro episódio (a) traz algum aspecto entre a relação dos homens e da sociedade (trabalho, a História, as mulheres, etc...); o segundo episódio (b) é uma entrevista, que vai tensionar com os conceitos gerais da primeira parte e as condições individuais do entrevistado (um desempregado, um agricultor, um relojoeiro...) ²⁰. É a concretização de mais um projeto abandonado de Gorin e Godard, junto ao GDV em 1968, uma série de dez filmes que se chamaria *Communications*.

²⁰ Os episódios são: 1a: *Y'a personne* (Não tem ninguém) e 1b: *Louison*; 2a: *Leçons de choses* (Lições de coisas) e 2b: *Jean-Luc*; 3a: *Photos et compagnie* (Fotos e companhia) e 3b: *Marcel*; 4a: *Pas d'histoire* (Sem história) e 4b: *Nanas* (Moças); 5a: *Nous trois* (Nós três) e 5b: *René(e)s*; 6a: *Avant et après* (Antes e depois) e 6b: *Jacqueline et Ludovic*.

A série é exibida durante todo o verão de 1977, sempre aos domingos à noite, no horário nobre, mas

“Godard não cede nada à estética televisiva ordinária. A aparente banalidade social dos sujeitos encontrados (os desempregados, um camponês, alguns jornalistas, mulheres sozinhas, o empregado de uma relojoeira, um cientista, dois doentes mentais) e a trivialidade das imagens publicitárias ou jornalísticas convocadas como suporte para as demonstrações conduzem o espectador a conteúdos familiares, mas que foram obstinadamente distanciados pela filtragem da monstruosa máquina de pensar que é *Six fois deux*.” (Béghin, 2015, p. 176).

A segunda série, produzida em 1978, *France/tour/détour/deux/enfants*, acompanha duas crianças em suas atividades diárias na França contemporânea. Pelos movimentos das crianças, “opacos”, intransponíveis pelos adultos, Godard procura evidenciar a pretensa claridade/objetividade da televisão, a partir do comentário de uma dupla de apresentadores, como os de um telejornal tradicional. Nesta obra, que usa paródias dos formatos televisivos e procura uma linguagem mais palatável aos espectadores,

“Godard e Miéville não estavam fazendo um filme militante ou escrevendo um ensaio crítico sobre os meios de comunicação e a televisão, mas estavam exercitando de dentro a crítica a esse meio, valendo-se de suas mesmas regras, clichês e convenções. Como nota o próprio Godard, ao incorporar o dispositivo televisivo a dupla de realizadores se transformaria numa espécie de vírus que, injetado junto à vacina, ajudaria o corpo a produzir seus anticorpos. Uma sutil e delicada tática de guerrilha.” (Morales, 2015, p. 179).

Os 12 episódios²¹, de cerca de 26 minutos, tempo adaptado ao formato da grade de programação do canal Antenne 2 só foram exibidos 2 anos depois de produzidos, de forma totalmente descaracterizada. Ao invés de uma exibição semanal, como planejaram Godard e Miéville, a série foi exibida em apenas três partes, com os episódios condensados, no horário da madrugada destinado aos filmes *cult*.

O que Godard propunha com esses programas era quebrar a cadeia de transmissão entre a imagem televisiva e o espectador. O pressuposto da Sonimage era de que as imagens são sempre destinadas a um outro, a um terceiro; então, a produção

²¹ São eles: 1 - *Obscur/Chimie*; 2 - *Lumière/Physique*; 3 - *Connu/Géométrie/Géographie*; 4 - *Inconnu/Technique*; 5 - *Impression/Dictée*; 6 - *Expression/Français*; 7 - *Violence/Grammaire*; 8 - *Désordre/Calcul*; 9 - *Pouvoir/Musique*; 10 - *Roman/Économie*; 11 - *Réalité/Logique* e 12 - *Rêve/Morale*

de imagens é uma operação de interlocução e subjetivação. Ao invés de esconder a mediação pela (pretensa) objetividade da imagem jornalística e documental, os trabalhos da Sonimage para a TV explicitam-na, reforçando os diferentes regimes de discurso do emissor e do receptor, praticamente uma “antitelevsão”. Parece ser o que Godard quer dizer, quando escreve no ensaio, “Estudar os programas antes de fazer uma grade atrás da qual esconderemos os espectadores que não saberão mais que estão nos bastidores da emissão-(atrasados) e não na frente, como pensam” (Godard, 1979, p. 70-76). Em *Roteiro do filme Paixão*, curta de 1982, Godard volta a este tema, dizendo que “cabe ao espectador fazer um trabalho inverso ao da televisão, que, segundo Godard, não vê nada: analisando um extrato de noticiário de televisão utilizado no filme, Godard mostra didaticamente como e por que os locutores, na verdade, viram as costas para as imagens: “A imagem está atrás deles. Eles não podem vê-la. É a imagem que os vê. E aqueles que manipulam as imagens que vêem são os mesmos que manipulam os locutores e lhes empurram o traseiro. É assim que nós somos enrabados.” (Godard apud Leandro, 2003). Para traçar o pensamento de Godard, da televisão ao cinema e vice-versa, é importante considerar essas duas séries como um todo, com o experimento-moçambicano não concluído no meio.

Como já dito anteriormente, a possibilidade de participação na implementação de uma rede televisiva em um país onde inexistia a televisão se apresentava como um eldorado para o Godard da Sonimage. Era a possibilidade de construção de uma nova estética para a comunicação de massa, um novo estatuto para as imagens em uma sociedade também nova, em busca de **independência**. Mas, sendo esta uma sociedade bem longe da França, me parece um movimento paradoxal às determinações da produtora. Se as "revoluções" que Godard queria fazer na TV francesa não “davam certo” - planejadas para o horário nobre e exibidas na madrugada - a solução seria então tentar em outro lugar...? Em *Letter to Jane*, Godard (e Gorin) problematizaram a participação - os limites e efetividade - dos intelectuais nos movimentos revolucionários. Jane Fonda, atriz americana e militante, não tinha nada a falar sobre o Vietnã, deveria somente ouvir. Antes disso, eles haviam fracassado justamente em ouvir os guerrilheiros palestinos. Mas, novamente, Godard propunha-se a filmar em um outro país, não-ocidental, que se organizava a partir de uma guerrilha

anticolonialista, ou seja, de um cenário de revolução. Não estaria ele arriscando-se novamente à exportação de um modelo revolucionário, procedimento que ele assumiu como um erro em *Jusqu'à la Victoire* e o fez mudar de rota? Se Godard, junto à Sonimage, vinha pensando o audiovisual sob o ponto de vista do *Ici* “aqui”; novamente, o *Ailleurs* “acolá” se impunha aos seus objetivos. Um país onde ainda inexistiam os tais aparelhos de tela retangular, que seriam instalados segundo as regras construídas pelo próprio país, de forma independente, e que transmitiriam imagens feitas pela população para a própria população - era, novamente, uma revolução que surgia no horizonte. E que Godard não tardou em perseguir. Ao se referir ao novo país, Godard diz “maladroit sorti de la nuit coloniale” - desajeitadamente saído da noite colonial - e eu interpreto o advérbio “desajeitadamente” como um ponto positivo aos seus olhos, em que não havia um jeito pré-estabelecido para se fazer as coisas, era uma chance de construção.

Estaria ele reincidindo no erro? Ou o projeto em Moçambique se apresentava realmente como uma possibilidade em se fazer tudo diferente? Como teria sido a viagem certa a ser feita para Moçambique para que sua atuação política lá fosse relevante?

Em *Letter to Jane*, em determinado trecho, ouvimos, sobre a clássica foto da atriz que sustenta a argumentação do filme:

“Essa foto responde a mesma pergunta que o filme apresenta: que papel devem desempenhar os intelectuais na revolução? A esta pergunta, a foto dá uma resposta prática (a resposta dada é a sua prática). Essa foto mostra você, realmente você, Jane, a serviço da liberdade do povo vietnamita. Na atualidade, se diz que o cinema deve servir ao povo. Como o cinema pode ajudar o povo vietnamita a conquistar sua independência?”

Façamos os mesmos questionamentos a Godard: como não repetir os mesmos “erros” da estrela no Vietnã? Como pode o cinema (e a televisão, o audiovisual, a imagem) trabalhar pela construção do Moçambique como país livre e independente? E qual a sua participação nesse processo?

Na continuação do ensaio, Godard apresenta o roteiro a ser gravado lá. Conseguiria ele, com esse roteiro, “prosperar” onde Jane Fonda “falhou”?

“Nascimento (da imagem) de uma Nação dirá, portanto, sobre as relações e a história dessas relações momentâneas (históricas) entre um país que ainda não tem televisão e uma pequena equipe de televisão de um país que a tem em excesso.

Essa equipe será composta por um produtor, uma apresentadora/fotógrafa e um técnico, que se encontrarão com um homem de negócios, representante de uma grande indústria, hospedado no mesmo hotel.

Os filmes nº1 e 5 serão dedicados mais especificamente ao casal produtor/apresentadora, às suas reflexões à distância sobre seus filmes caseiros (filme nº1) durante as filmagens, e à vontade de retornar à Europa (filme nº5)

O produtor e a apresentadora serão interpretados por um ator e uma atriz.

Os filmes nº 2,3 e 4 serão esboços, cadernetas de anotações e percursos, de pensamentos, de desenhos, as impressões expressadas no filme nº 2 tem o ponto de vista do produtor, no filme nº3 do homem de negócios, e no filme nº 4 da apresentadora.

O filme nº 2 (produtor) será basicamente feito a partir de entrevistas rápidas em vídeo com quem ainda nunca viu imagens (a maioria da população moçambicana).

O filme nº 3 será feito de registros em Super 8mm ou 16mm, seguidamente projetados como um filme amador realizado pelo homem de negócios para a sua família.

O filme nº4 será feito principalmente de fotos, principalmente em preto-e-branco, exprimindo o ponto de vista da fotógrafa.

Se a série de cinco filmes for exibida na televisão, os filmes 1 e 5 vão incorporar os outros três. Os filmes 1 e 5 serão projetados nas salas de cinema como um só filme em duas partes, primeiro longe da Europa e depois longe da África.

Assim talvez tenhamos vislumbrado como se forma e se informa uma sociedade e a independência dessa informação, ao mesmo tempo que se forma a sua independência.

Filmagem/edição: 1979
Entrega em dezembro de 1979” (Godard, 1979).

Mesmo parecendo somente um esboço, importante destacar que muitos dos filmes de Godard partem de roteiros assim como este, com breves anotações sobre as imagens e sons que estarão na tela, que servirão de base para o improvisado de personagens e equipe no momento das filmagens. Se a tradição da escrita prévia do que

se vai filmar corresponde à hegemonia das narrativas fechadas, do tipo aristotélico, os roteiros de “escrita aberta” abrem espaço para uma participação ativa do espectador no texto fílmico, tão pertinente à obra de Godard (Leandro, 2003). E, óbvio deduzir, a partir dos pressupostos do cinema político feito politicamente por Godard, que ele não iria a Moçambique para registrar os esforços governamentais da FRELIMO na construção do país; ou filmar as condições de subdesenvolvimento a serem superadas pelo governo marxista, em forma de denúncia; e muito menos realizar um filme de ficção dramatizando acontecimentos históricos ambientados no país. Certamente, ele faria "um filme de Godard", com toda a experimentação estética, quebra do endereçamento imediato ao espectador e encadeamento dramático do cinema clássico narrativo que caracterizam a sua obra.

De início, observo o título, que remete ao clássico de D. W. Griffith, *Birth of a Nation*, filme de 1915 que estabelece as bases do cinema clássico narrativo estadunidense, que viria a se tornar hegemônico mundialmente. “Godard insere as palavras 'da imagem' entre parêntesis no meio do título de Griffith, sugerindo que a imagem em movimento tem o potencial de interromper a consolidação do estado-nação em torno de uma noção singular de identidade.”²² (Gray, 2012, p. 145). Concordo somente em parte com a autora. Certamente Godard corrobora com o potencial das imagens na construção das identidades das nações, entre nação e imagem há uma relação -, mas uma leitura apressada poderia indicar um plano ambicioso de Godard para fazer uma obra-fundadora de um novo país africano. Godard, como vimos, à época ministrava as conferências em Montreal sobre a história do cinema, e estava lidando com essa memória da construção da linguagem cinematográfica, então aposto em um inteligente jogo de palavras, principalmente pelo uso dos parênteses. O filme de Griffith é também lembrado pela romantização que faz da Klu-Klux-Klan e pela caracterização racista dos afroamericanos, sublinhando a segregação racial que está nas bases da nação estadunidense. No entanto, não acho que, neste momento, Godard faça uma associação do seu projeto à questão racial - o que não deixa de ser um ponto chave

²² No original: “Godard inserts the words ‘of the image’ in brackets in the middle of Griffith’s title, suggesting that the moving image has the potential to interrupt the consolidation of the nation-state around a singular notion of identity.”

da análise, abordado nas próximas páginas. A questão principal aqui me parece o subtítulo, Norte contra Sul, o fluxo de imagens entres esses diferentes polos; Europa e África, Ocidente e Terceiro Mundo em disputa. A descolonização moçambicana acontece no contexto da Guerra Fria, o novo país sob disputa das esferas de poder soviéticas e chinesas, e observado atentamente pelo mundo capitalista, que não enxergava com bons olhos a ampliação do modelo comunista em África. Por mais que o processo revolucionário tivesse sido vitorioso, ele ainda não estava consolidado, e o governo da FRELIMO já começa a sofrer ataques de fontes contrárias organizadas na RENAMO, a partir da Rodésia, desde 1977. A guerra ainda se fazia presente, e qualquer representação dela estaria sob o risco de ser manipulada pelo Ocidente, tal como a visita de Jane Fonda ao Vietnã.

Godard não propunha, tampouco, realizar um documentário, nem sobre o país em si, nem sobre a visita de sua produtora ao país. A "trama" da série é uma equipe de televisão estrangeira - europeia - visitando um país africano que não tem televisão, tal como a empreitada da Sonimage - mas ele indica que, dos quatro personagens, dois serão representados por atores, o produtor e a apresentadora, que formam um casal. O casal vai produzir imagens no país estrangeiro e refletir sobre a distância e diferença delas das imagens de seu país de origem. Sobre o técnico e o homem de negócios, não há muita informação, somente que o técnico não tem um episódio com o seu ponto de vista, e que, no episódio dedicado ao homem de negócios, este produz imagens de cunho turístico para uso particular. Há também um episódio dedicado exclusivamente a entrevistas com pessoas que estão vendo imagens (tecnicamente intermediadas) pela primeira vez. Em entrevista à Nicole Brenez em 2004²³, Godard diz que *Nascimento (da imagem) de uma Nação* seria basicamente feito a partir do registro da reação de pessoas vendo imagens de si próprias pela primeira vez, então deduzo que este era um episódio importante dentro do projeto. Ele relata um pouco da experiência em Moçambique, quando filmava as pessoas em vídeo e depois mostrava as imagens para as mesmas, e que a reação desencadeada por esse evento remetia ao encantamento das plateias aos primeiros filmes de Chaplin. Ele também conta um episódio acontecido

²³ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Jx-1IVfhIPA>>. Acesso em: 10/08/2023.

em determinada aldeia no interior do país, onde filmaram a inauguração de um estabelecimento; e a projeção das imagens foi mais aplaudida do que os sucessos de Hollywood eram na época. Este “primeiro contato” de pessoas com imagens lhe era fascinante e parece ser o assunto principal da sua investigação neste roteiro.

A presença do casal formado entre o produtor e a apresentadora repete o dispositivo usado por Godard e Miéville na série *France/tour/détour/deux/enfants*, que já estava presente antes em *Le Gai Savoir* (1969), cujos personagens principais, Patrícia Lumumba e Émile Rousseau, vivem em um estúdio de TV por sete dias. Chamo atenção aqui para a referência (homenagem?) a Patrice Lumumba, líder dos movimentos anticolonialistas no Congo, eleito presidente, deposto por um golpe de Estado e assassinado em 1961 pelo governo norte-americano por sua ligação com a URSS. Este é considerado o primeiro filme materialista de Godard (Emmelhainz, 2019), filmado antes de maio de 1968, mas finalizado somente no ano seguinte. Foi produzido para a TV francesa como uma adaptação do romance *Émile*, de Rousseau, livro de 1762, e

“embora pareça ter muito pouco a ver com o romance do século XVIII, é, de fato muito próximo à sua essência, que se utiliza de uma forma contemporânea (no caso de Rousseau, o romance; em Godard, o programa de televisão) para estabelecer as questões fundamentais da educação. Para Godard, e para os personagens do filme, o problema central na educação é promover o entendimento dos sons e imagens que nos bombardeiam diariamente. Tal entendimento depende da compreensão da relação entre som e imagem, cruciais para a realização de qualquer obra audiovisual, ou então serão somente repetições de sons e imagens controladas por uma linguagem inacessível - ignorância que se presta tanto aos realizadores quanto aos espectadores.” (MacCabe, 1980, p. 20).

Patrícia e Émile, trancados no escuro de um estúdio, coletam imagens e sons para revisitá-los criticamente e então pensar em alternativas para a construção de um novo regime audiovisual - esta é a mesma tarefa que Godard e a sua Sonimage se propunham a fazer em Moçambique. Por isso a ideia de realizar um filme-relatório, ou relatório-filme - estudar, estudar e estudar a imagem e a relação dos moçambicanos com a imagem antes de qualquer coisa.

A operação que ele parece propor nesse filme, usando atores para fazer um filme-relatório, é igualar os estatutos do testemunho e da ficção: “Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade” (Rancière, 2005, p. 58).

A arte, e também a política, “constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer.” (Rancière, 2005, p. 59). Para além de pensar então em *Nascimento (da imagem) de uma Nação* como numa fronteira entre os dois gêneros, lembro uma famosa citação de Godard: “Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, assim como todos os grandes documentários tendem à ficção [...]. E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho”. O filme moçambicano parte dos mesmos procedimentos do cineasta junto do GDV, em que

“a aplicação do método maoísta para a aquisição de conhecimentos (...) implicava a realização de imagens ‘simples’ que refletiam um processo duplo de cognição e codificação, analisando situações concretas aplicadas à prática social: um empreendimento pedagógico do tipo brechtiano, que mantinha a ficção necessária ao discurso artístico para distanciar o grupo e o espectador das implicações ideológicas inerentes às situações concretas analisadas.” (Emmelhainz, 2019, p.53).

Esse procedimento está presente nos trabalhos anteriores do GDV e persistem na Sonimage. Mais à frente, vou me debruçar sobre os conceitos de Jacques Rancière para pensar nesse que é um dos principais pontos da pesquisa estético-política de Godard, mas aqui, neste momento, interessa uma pergunta: quem seriam esses atores? Nas séries para TV, Godard e Anne-Marie figuravam eles mesmos. Nos anos do GDV, os próprios integrantes do grupo formavam o elenco. Mas, em *Tout va Bien*, temos Jane Fonda e Yves Montand; e, como vimos, no mesmo ano da viagem à Moçambique, Godard vinha negociando com grandes astros como Robert de Niro e Diane Keaton para um outro projeto em Hollywood. Nos filmes imediatamente seguintes, *Sauve qui Peut (la vie)* (1979) e *Passion* (1982), a volta dos grandes atores se concretiza, com a escalação de Isabelle Huppert, Michel Piccoli e Hanna Schygulla. Não era, novamente, um risco de repetição de um procedimento tão criticado por Godard, a presença de atores ocidentais num contexto político distante da realidade deles?

“Como lutar contra esse estado de coisas? (a manipulação da imagem pelo poder) Não com a parada das publicações desse tipo de imagem - imediatamente deveriam suprimir-se a totalidade das emissões de televisão e rádio em quase todos os países do mundo, assim como todo tipo de jornais, o que é uma utopia. Não. Mas podem ser publicadas de outro modo. E é neste outro modo que as estrelas, devido ao seu peso monetário e cultural, têm um papel a representar. Um papel esmagador. E o mais

trágico é que não sabem como representar esse papel assombroso. O que fazer para aprender a representá-lo?” (trecho de *Letter to Jane*, 1972).

Letter to Jane mostra, numa genial sequência “kulechoviana” de montagem de imagens dos atores “representando”, intercaladas com as tragédias da guerra do Vietnã, como os olhares do cinema hegemônico falado estadunidense são vazios de sentido. “Se colocássemos o pensador de Rodin defronte às catástrofes do mundo, a fraude da arte capitalista, do humanismo capitalista, explodiria em seguida.” (trecho de *Letter to Jane*, 1972). Enquanto o cinema mudo tinha bases populares e uma base técnica materialista,

“O ator dizia: eu sou filmado. Logo penso (penso ao menos que sou filmado), penso porque existo. Depois do som, houve um novo acordo entre a matéria filmada (o ator) e o pensamento. O ator passou a dizer: Eu penso (que sou um ator) logo sou (filmado). Existo porque penso.” (trecho de *Letter to Jane*, 1972).

Para Godard, o capitalismo sabe “empacotar” as coisas e criar sentidos para os olhares dos atores e cidadãos - “Ser atriz é uma função social a serviço do capitalismo” (trecho de *Letter to Jane*) e o grande desafio é criar novas formas de representação diferentes das hollywoodianas, ocidentais e burguesas. Qual atuação deveriam ter os atores ocidentais na sociedade africana? Como eles deveriam olhar para essa alteridade? O filme moçambicano não foi realizado, e só consigo enxergar um momento análogo na obra posterior de Godard em 1996, com a realização de *Para sempre Mozart*, que novamente leva atores a um contexto estrangeiro, em um momento de conflito. O filme, de ficção, mostra um grupo de teatro em Sarajevo em meio à guerra durante a montagem de uma peça; e, em paralelo, tem Godard como o personagem de um cineasta filmando seu próximo trabalho. A questão da busca por um novo modelo de representação é central no filme,

“O personagem do diretor não quer a representação. Ele tem o mundo (o vento, a chuva, o mar) em ebulição, mas a atriz insiste em representar para a câmera um texto sem coração. Se um diálogo entre diretor e assistente cita John Ford, é porque o diretor americano conformava o que estava prescrito no papel (no roteiro) ao que estava inscrito no real (nos atores, na natureza). Essa dialética fordiana é a tarefa de Ulisses do cineasta. Como conformar uma ideia esboçada à matéria tortuosa do real?” (Reis, 2015, p. 242).

Em última instância, persiste a pergunta-sintoma de Godard, o cinema como forma de confrontar a barbárie ou ser um espelho dela. A busca por uma representação “não-burguesa” por seus atores, que pudesse dar conta dessa questão, se expressa, de forma geral, por uma atuação brechtiana em seus filmes, baseada no conceito de distanciamento, como podemos ver explicitamente já em *Lutas na Itália* (1970), do GDV. O filme é centrado, entre a ficção e a realidade, nos acontecimentos cotidianos da vida de Paola Taviani, uma estudante maoísta interpretada por Cristiana Tullio Altan, e nas suas indagações sobre suas próprias contradições enquanto militante. Na parte final, é a própria atriz que se dirige ao espectador, questionando agora sua condição de atriz e a (im)possibilidade de ser revolucionária interpretando uma revolucionária. Penso que esses dois exemplos, separados no tempo, se encontram e indicam o modo de representação cobrado de Jane Fonda no Vietnã e planejado por Godard em *Nascimento (da imagem) de uma Nação*, uma recusa ao modelo maior de mimese artística que, para mim, aproxima a obra do diretor do que Jacques Rancière (2009) vai categorizar como o regime estético das artes.

É possível deduzir, a partir das produções televisivas da Sonimage à época, que o “ponto de vista do produtor” seria o discurso de Godard; e o da apresentadora, o de Anne-Marie Miéville, ecoando a importância da subjetividade da posição locucionária do realizador nessas produções e que também parece se fazer presente no projeto moçambicano. Como ressalta MacCabe, o primeiro filme da Sonimage, inacabado, se chamava *Moi, Je*:

"quanto a mim, percebi, depois de quinze anos de cinema, que o verdadeiro 'filme político' que eu gostaria de realizar seria um filme sobre mim que mostrasse à minha mulher e à minha filha o que eu sou, ou seja, um filme caseiro - os filmes caseiros representam a base popular do cinema."²⁴ (Godard apud MacCabe, 1980, p. 23).

Essa afirmação de Godard justifica a presença central, no roteiro moçambicano, dos filmes caseiros e amadores feitos pelos personagens: do produtor e da apresentadora, no episódio 1; e pelo homem de negócios, no filme 3. É através do olhar dedicado à realização de um “filme caseiro” - registros íntimos e olhares particulares

²⁴ No original: "as for me, I've become aware, after fifteen years of cinema, that the real 'political film that I'd like to end up with would be a film about me which would show to my wife and daughter what I am, in other words a home-movie - home-movies represents the popular base of the cinema.'".

com intuito de formação de memória pessoal, aparentemente sem interesse para qualquer pessoa que não esteja envolvida nas filmagens, que Godard quer produzir as suas imagens de Moçambique para o mundo.

Além disso, é importante observar a centralidade que os diferentes sujeitos têm no roteiro: o produtor, o homem de negócios, a apresentadora - cada episódio traria diferentes registros de imagem (filmes caseiros, 8mm, 16mm, fotografias, entrevistas em vídeo...) de acordo com o ponto de vista de determinado personagem, expressando diferentes regimes discursivos - a cada episódio, “alguém fala”. Esta é uma característica trabalhada intensamente por Godard desde o GDV, e, como destaca Emmelhainz (2019), pode ser exemplificada no filme inacabado sobre os Panteras Negras, *One American Movie* (ou *One A.M.*), de 1968²⁵. Esta é inclusive a causa do fracasso na realização do filme. Godard, que viaja à América para trabalhar com D.A. Pennebaker, diretor ligado ao movimento cinema-verdade, abandona o projeto por discordar da abordagem dos produtores, que desejam realizar um documentário objetivo. O filme, pensado por Godard, parte de um registro de um depoimento do líder Eldridge Cleaver sobre a luta do movimento negro, e esse depoimento será repetido por um ator branco em diferentes contextos fictícios - numa rua, numa sala de aula ou vestido como nativo norte-americano. Acentuando as mutações do discurso quando dito por um branco, Godard (e o GDV) procurava sublinhar ao espectador como a representação da luta dos Panteras Negras está condicionada pelo ponto de vista de quem faz o filme - a objetividade na observação de processos políticos seria um mito. Godard e Miéville não usam dessa ideia para desconstruir também a pretensa objetividade das imagens televisivas, que seria uma forma de esconder a autoralidade dos produtores.

A partir disso, encontraríamos essas considerações no episódio 2, dedicado às entrevistas, em que os moçambicanos “falam”, mostrando o ponto de vista do produtor; e no episódio 4, dedicado às fotografias, que mostram o ponto de vista da apresentadora ou, como estou supondo, dos próprios Godard e Miéville. Godard não tentaria fazer que sua série desse voz àquele povo. E as fotos de Anne-Marie Miéville que estariam

²⁵ Pennebaker discorda das decisões tomadas por Godard e finaliza outra versão do filme, chamada *One P.M.*

no filme (e que talvez sejam as fotos que acompanham o ensaio), tampouco seriam uma representação da realidade do povo moçambicano. Falar em nome de outro é impossível, pois não se usa de uma voz que não seja a sua, então teríamos contato com aquele discurso através do olhar/escutar do cineasta. "Falar, mesmo sobre si próprio, é tomar o lugar de outra pessoa em cujo lugar se afirma falar, e a quem foi negado o direito de falar. Há sempre uma subtração." (Deleuze, 1976). Emmelhainz completa esta noção deleuziana, dizendo que "Para poder ver, há de haver um deslocamento: é preciso perder o lugar, porque falar dos outros é um ato de tradução, tendo em conta que o locutor pertence a um regime discursivo diferente daquele de que se fala."²⁶ (Emmelhainz, 2019, p. 108). *Nascimento (da imagem) de uma Nação* seria então, tal como os projetos da Sonimage, uma epistemologia do ver, explicitando "a sua própria presença discursiva como um local de enunciação, tanto reativo quanto pragmático, ao dizer EU VEJO." (Emmelhainz, 2019, p. 108).

Existe então um paradoxo já na ideia do projeto: Godard propunha um levantamento das condições materiais práticas acerca da imagem em Moçambique. Esses relatórios - conhecimento objetivo sobre relações sociais existentes, - seriam, para além do material a ser montado no filme *Nascimento (da imagem) de uma nação*, a base, o guia diagnóstico que organizaria as políticas públicas e tecnológicas para a implementação do sistema de TV no país - uma televisão materialista. O "salto à frente" maoísta perseguido/desejado por Godard em direção à revolução partiria de uma análise qualitativa, através da coleta de dados, para a análise quantitativa da formação do conhecimento. Para Godard, pensar numa imagem de independência para o novo país dependia desse diagnóstico a priori da situação audiovisual em Moçambique. A arte - no caso, o seu filme/série moçambicano, não tinha em si qualquer efetividade política, mas poderia indicar as condições materiais para uma agência revolucionária. Por outro lado, dadas as questões levantadas acima, para Godard, as imagens são sempre "enunciados"; e esses relatórios não poderiam nunca ser objetivos, pois carregariam a subjetividade e intencionalidade de Godard, autor/produtor das mesmas. Como superar essa contradição?

²⁶ No original: "In order to be able to see, a displacement (*translation* in French) must take place: one must lose one's place because to speak *of others* is an act of translation (*traduction* in French), considering that the speaker belongs to a different discursive regime than those being spoken of."

Deleuze, em crítica a *Six fois deux/Sur et sous la Communication* (1976), fala de uma ideia de gagueira em Godard:

"Nos programas de televisão, as perguntas de Godard sempre envolvem as pessoas diretamente. Desorientam-nos a nós, os espectadores, mas não a pessoa com quem ele está falando. Ele fala com os loucos de uma forma que não é mais a de um psiquiatra do que a de outro louco, ou de alguém que está se 'fazendo de bobo'. Fala com os trabalhadores não como um patrão, ou outro trabalhador, ou um intelectual, ou um diretor a falar com atores. Não tem nada a ver com adotar o tom dos entrevistados, de uma forma perspicaz, mas porque a sua solidão lhe dá esta grande capacidade, é tão completa. É como se, de certa forma, ele estivesse sempre a gaguejar. Não gaguejando nas suas palavras, mas gaguejando na própria linguagem."²⁷ (Deleuze, 1976, s/p.).

A resposta que posso deduzir, a partir do roteiro e todas essas considerações, é que Godard, em Moçambique, deveria ouvir, e não falar - como deveria ter feito Jane Fonda no Vietnã, ou Godard e Gorin nos territórios palestinos. Como nos "inquéritos" aos quais se refere Mao ("ouvir antes de falar"), citados constantemente por Godard. E que, se falasse, que fosse em forma de gagueira, estrangeiro na própria língua, outro conceito de Deleuze:

"Uma imagem é representada por um som, assim como um trabalhador pelo seu representante. Um som dá conta de uma série de imagens. Então, como é que se consegue falar sem dar ordens, sem pretender representar algo ou alguém, como é que se consegue que as pessoas sem direito a falar, falem; e como é que se consegue restituir ao som a sua parte na luta contra o poder? Suponho que é isso que significa ser como um estrangeiro na sua própria língua, traçar uma espécie de linha de fuga para as palavras."²⁸ (Deleuze, 1976, s/p.).

As séries de Godard feitas para televisão são estruturadas através de perguntas contínuas a diferentes personagens: mais como uma entrevista televisiva em *Six Fois Deux*, e mais como um interrogatório policial em *France/tour/détour/deux/enfants*. Em

²⁷ No original: "In the TV programs, Godard's questions always engage people directly. They disorient us, the viewers, but not whoever he's talking to. He talks to crazy people in a way that's no more that of a psychiatrist than of another madman, or of someone "playing the fool." He talks with workers not as a boss, or another worker, or an intellectual, or a director talking with actors. It's nothing to do with adopting their tone, in a wily sort of way, it's because his solitude gives him a great capacity, is so full. It's as though, in a way, he's always stammering. Not stammering in his words, but stammering in language itself."

²⁸ No original: "An image gets represented by a sound, like a worker by his representative. A sound takes over a series of images. So how can we manage to speak without giving orders, without claiming to represent something or someone, how can we get people without the right to speak, to speak; and how can we restore to sound their part in the struggle against power? I suppose that's what it means to be like a foreigner in one's own language, to trace a sort of line of flight for words."

ambas, as perguntas parecem ter um fio condutor comum, em certa intencionalidade dos realizadores desconhecida pelos entrevistados. Esta persistência no interrogatório é o que se identifica como uma gagueira, tanto criativa como criadora, que expõe a dúvida como o motor da criação (Sourdis, 2015).

Mas tudo isso seria em vão se Moçambique não pudesse, ao final do processo, contar com o próprio sistema de comunicação/transmissão de imagens, para que não se repetisse o que aconteceu com a foto de Jane Fonda publicada nos EUA.

“Recordemos que a produção deste produto está diretamente controlada pelo governo do Vietnã do Norte. Mas sua difusão fora do Vietnã não o está. Quando sim, muito indiretamente. Essa difusão está controlada pela cadeia de televisões e jornais do mundo ‘livre’. Há, portanto, uma parte dos movimentos que precisam de uma via de comunicação que não pode ser feita pelos que planejaram os movimentos. Que movimentos? E de que partida, de que jogo, se trata? E jogado por quem? Para quem? Contra quem?” (Trecho de *Letter to Jane*, 1972).

O controle sobre todas as etapas da imagem - da produção à transmissão - deveria estar na alçada moçambicana. Por isso, o projeto não se esgotava na realização do seu filme/série/relatório. Mais do que isso, acho que Godard desejava que, a partir de uma base social revolucionária, pudesse surgir um novo tipo de representação, para além da imagem capitalista. Moçambique se apresentava como um grande campo de estudo, ou, em palavra mais controversa, um laboratório, onde Godard faria experiências sobre ensinar e aprender a imagem e sobre a possibilidade de construção de um país e povo de fato político e culturalmente independentes a partir de uma estética própria, e não importada.

Aqui é preciso fazer uma distinção. A reflexão sobre uma tentativa (platônica?) de criação de nova estética televisiva em Godard não se limita à diferenciação dos meios, suportes tecnológicos de captação e/ou difusão que separam o cinema da televisão. Por mais que, em muitas declarações, Godard enalteça uma superioridade do cinema sobre a televisão e, em outros momentos, declare que o cinema morreu, interessam as suas práticas e metodologias de trabalho: as séries televisivas que interrogam o cinema por dentro; o cinema que investiga as comunicações de massa - o que está em jogo é sempre uma reflexão sobre a imagem. "É a partir dessa zona periférica que Godard cria um espaço para questionar noções como a comunicação, a

transmissão e a recepção de informações relacionadas com os poderes ideológicos dominantes, sobre (e sob) as imagens televisivas."²⁹ (Sourdis, 2015).

Dito isso, Philippe Dubois propõe *Six Fois Deux* como último “filme político” de Godard em *France/tour/détour/deux/enfants* como a sua primeira obra lírica de retorno ao cinema. Entre as duas, há o experimento-moçambicano. A gagueira, de que fala Deleuze, se faria visível no uso de diferentes registros, como fotos de jornais, poesias revolucionárias, trechos de reportagens e filmes, peças de propaganda, canções, em inscrições, incrustações e sobreposições em tela, entre outros efeitos, através de técnicas de justaposição, repetição e montagem, facilitadas e ampliadas pelo uso do vídeo. Em película, tais trabalhos com a imagem requerem o uso de complexos equipamentos de trucagem, múltiplas exposições de negativos e manipulação em laboratório, demandando equipe, equipamentos específicos e tempo de revelação e cópiagem; enquanto, na ilha de edição da Sonimage, Godard podia manipular diretamente uma grande biblioteca de imagens e ver os resultados imediatamente, aumentando exponencialmente os métodos de experimentação. Tudo leva a concluir que Godard usaria dos mesmos procedimentos analíticos e estéticos com que vinha trabalhando nas obras da Sonimage, e **a escolha pelos equipamentos de vídeo na empreitada tem importância fundamental nesse ponto - o que será um ponto importante de fricção no implementar do projeto**, como veremos adiante. Para Godard, o uso do vídeo trazia uma nova possibilidade de pensamento sobre a imagem. A ferramenta representava, para Godard, uma possibilidade de um “paracinema”, ao

“utilizar o vídeo como alguém de cinema, e utilizar o cinema como alguém de televisão. As pessoas de cinema recusam absolutamente o vídeo. A vantagem [do vídeo], porém, é que a imagem que se faz, nós a vemos antes de fazê-la; e decidimos ou não se vamos reivindicá-la.” (Godard apud Dubois, 2004, p. 298).

O primeiro interesse de Godard pelo vídeo remonta ao final dos anos 1960, quando ele vê uma câmera na vitrine de uma loja da *Philips* durante as filmagens de *A Chinesa*, e pensa em usá-la já como uma ferramenta de autocrítica política. Ao tentar comprá-la, é informado de que se tratava de "um segredo de estado". As primeiras

²⁹ No original: “Is from that peripheral zone where Godard generates a space to question notions such as communication and the transmission and reception of information related to the dominant ideological powers, on (and under) televisual images.”.

gravações em vídeo acontecem em 1968, com um dos primeiros modelos de câmera da *Sony*, em preto-e-branco, na produção de uma revista videográfica chamada *Vídeo 5*. Na primavera de 1970, ele adquire seu primeiro equipamento, uma *Sony 2100*; e, no ano seguinte, ele produz seu primeiro filme incorporando imagens em vídeo - *Vladimir et Rosa*, codirigido por Gorin (Witt, 2013).

O vídeo e a televisão serão uma nova “máquina de imagem” (Dubois, 2004) a serviço de Godard. Dubois sublinha que a palavra vídeo vem do latim *videre*, e significa “eu vejo” no presente. O vídeo herda os termos do cinema como o plano, o corte, o close, o extra-campo, mas se trata de uma outra natureza de imagem, que opera em outras bases e técnicas. A sobreposição de imagens, por exemplo, permite múltiplos pontos de vista em um mesmo plano/tela. O uso de janelas/recortes é uma montagem dentro do quadro, permitindo comparações e composições entre imagens. As incrustações (textura vazada usada com efeito de *chroma key* tão comuns aos fundos dos programas jornalísticos) separam as partes próprias das imagens por sinal eletrônico e frequência cromática, criando um “buraco eletrônico” que pode ser preenchido por outra imagem, criando espessura. É com a Sonimage que Godard começa a brincar com esses efeitos, que se tornarão posteriormente o principal traço estético dos seus vídeo-ensaios, que Dubois chama de “estado vídeo” - não se trata de um período, mas uma forma de olhar e de pensamento que funciona “em direto”. É um percurso. Neste percurso, Godard pode “ver pela primeira vez a imagem que se filmara antes” (Dubois, 2004, p.300) - e este é o mesmo processo que Godard quer investigar em Moçambique, pensar nos que veem uma imagem pela primeira vez, como relatado no início desse item, que formariam o episódio 2 da série. E isto era extremamente facilitado pelo uso das filmadoras e monitores portáteis.

No pensamento de Dubois, toda produção de imagem requer uma técnica e é produto da separação entre o sujeito e o real, e seu desenvolvimento vai sempre atualizar os desafios de figuração e representação. Resumidamente, na pintura, a “mão do homem que pinta” é a inscrição do sujeito na imagem. Na fotografia, a objetividade da “máquina de imagem” da fotografia, por sua vez, afasta o sujeito. No cinema, a etapa da visualização/exibição é geradora de imaginário, proporcionando conexões e afetos, e assim reintroduzindo o sujeito na produção da imagem. Na televisão e no

vídeo, a “máquina de imagem” ganha uma nova etapa, a da transmissão. O fator “ao vivo” - a mimese do tempo real - apaga o passado e a identidade do espectador, afastando novamente o sujeito. Parece-me que era contra isso que Godard trabalhava em sua “antitelevisão”, sua ideia era reintroduzir o sujeito que fala na produção para a TV. Por isso, a opção pelo vídeo para o projeto moçambicano era estética e também política.

2.4

Relatório da Viagem n. 2A da produtora Sonimage a Moçambique

O ensaio segue com o relato dos dias de Godard e Anne-Marie em Moçambique. Depois de elucubrar como poderia ter sido a viagem, aqui temos o registro de como ela realmente/aparentemente aconteceu. Tal como no filme *Letter to Jane*, que faz, a partir da análise dos elementos presentes numa foto, uma investigação sobre as práticas da atriz (dos intelectuais) junto aos movimentos revolucionários, proponho analisar os elementos, visíveis e ocultos, desse diário, para encontrar respostas e também formular novas perguntas.

“RELATÓRIO DA VIAGEM Nº 2A DA PRODUTORA SONIMAGE A
MOÇAMBIQUE

QUINTA, 24 DE OUTUBRO DE 1978

Reunião no escritório de Mota Lopez.

Pedido de autorização geral de filmagem para Sonimage.

Pedido de autorizações específicas para ir ao porto, estação ferroviária, aeroporto, Marconi (vias de comunicação, entradas e saídas, portas e janelas de Moçambique).

Na verdade, não conseguiremos dessa vez, e filmaremos outros planos.

Estão presentes: Miguel Arraes (do projeto Super 8mm da Universidade), Carlos Jambo (da Téléciné).

SEXTA, 25 DE OUTUBRO DE 1978

Manhã.

Téléciné.

Já em plena prática.

A pequena Sony em preto e branco já é incapaz de ler os registros que ela mesmo gravou durante a luta armada e os primórdios da independência. Além disso, ela está nos padrões técnicos dos EUA, e isso por si só representaria problemas se quiséssemos editar as imagens de hoje ou de amanhã.

Mas quem exatamente vai fazer as imagens hoje e amanhã, e quem vai cuidar dos recém-nascidos?

Já paira na sala o terrível sentimento de uma potência estrangeira que impõe ao nacional seus conhecimentos e sua técnica.

Religamos o ar-condicionado e abrimos o armário onde o início de uma outra memória começava a apodrecer.

Téléciné (depois)

E o monitor comprado em Paris pela Sudhemis (e conferido pela Sonimage) também está quebrado: um colapso terrível.

Quem vai consertá-lo? Ninguém aqui ainda sabe responder a essa pergunta.

Necessidade em poder e saber manter essa memória (como um velocista cuida da sua forma)” (Godard, 1979).

Mota Lopez era jornalista da Revista Tempo, o mesmo veículo para quem Godard concede a entrevista tratada no item anterior, e provavelmente o mesmo repórter que o entrevistou. Mota fez parte do movimento cineclubista já na época colonial, e é no escritório dele a primeira reunião do retorno do cineasta ao país após a entrevista. Miguel Arraes é Guel Arraes, diretor brasileiro de cinema e televisão, então com 25 anos, que estava em Moçambique participando do projeto de Jean Rouch de filmagens em S-8mm na Universidade Eduardo Mondlane. Guel é filho de Miguel Arraes, eleito governador de Pernambuco em 1962, deposto e preso pela ditadura militar de 1964, que seguiu com a família para o exílio na Argélia em 1965. Em 1972, Guel foi estudar Antropologia em Paris, ingressando no Comitê do Filme Etnográfico, dirigido por Rouch, e visita Moçambique pela primeira vez em 1975, para registrar os primeiros momentos da independência em um filme S-8mm. Guel passa a acompanhar Godard em Moçambique de forma “anedótica”, nas suas palavras, por saber falar português e conhecer muita gente - “Para Moçambique, eu tinha uma certa experiência. Para Godard, eu era um nada, estava só ajudando ali”³⁰, sendo assim intérprete e também cinegrafista. Ele conta que era ele quem registrava as reações dos fotografados por Anne-Marie Miéville ao se verem retratados nas fotos instantâneas - como no processo de “inquérito” a qual Godard se refere na entrevista -, e também quem

³⁰ Entrevista concedida a esta pesquisa em 7 de junho de 2022.

“traduzia”, para além do francês, o que Godard dizia em termos e palavras usuais, pois, segundo Guel, Godard sempre usava um palavreado ‘empolado”, cheios de conceitos teóricos que não eram compreendidos pelas pessoas. A outra pessoa presente na reunião é Carlos Jambo, figura também central na revolução moçambicana. Guerrilheiro da FRELIMO, aprendeu a manejar equipamentos de cinema para registrar os fronts de batalha como forma de propaganda política, e, no país independente, foi designado para trabalhar na empresa de produção audiovisual Telecine. A Telecine-Moçambique, durante o período colonial, era uma grande empresa internacional portuguesa, com cerca de 80 colaboradores, que produzia, em terras moçambicanas, noticiários em 16mm e 35mm, documentários e filmes publicitários para a televisão RTP em Portugal (Convents, 2011); e foi nacionalizada após a independência, centralizando os equipamentos audiovisuais presentes no país. Jambo assumiu, nesta viagem, a função de membro local da Sonimage, interlocutor e responsável pela arregimentação e formação de novos técnicos moçambicanos, além de motorista durante os traslados da produtora por Maputo e arredores. No documentário *Kuxa Kanema, o Nascimento do Cinema* (2003), de Margarida Cardoso, podemos vê-lo falar com bastante respeito e carinho do tempo compartilhado e dos aprendizados com Godard.

A pauta da reunião era o pedido de liberação de autorizações de filmagens em espaços públicos, como portos e aeroportos, e, principalmente, as instalações da Marconi. A empresa Companhia Portuguesa Rádio Marconi - de rádio, satélite e telecomunicações - foi fundada em 1925 em contrato com a empresa britânica *Marconi's Wireless Telegraph Company*, para estabelecer a rede radiotelegráfica marítima, colonial e internacional portuguesa, compreendendo os arquipélagos no Atlântico, os territórios em África, na Índia e no Extremo Oriente. Em 1977, ela se estabelece em Moçambique, na cidade de Boane (Queiroz, 2015), para administrar “as vias de comunicação, entradas e saídas, portas e janelas de Moçambique” (Godard, 1979, p.73), demonstrando que essa infraestrutura ainda estava sob domínio de capital estrangeiro - e talvez pelo mesmo motivo a autorização de filmagem em suas instalações não era tão fácil de conseguir.

No dia seguinte, a equipe vai à sede da Telecine fazer uma inspeção nos equipamentos e encontra problemas variados. O primeiro é o estado de conservação das câmeras de vídeo e monitores que foram usados no período colonial e que não tem mais condição de funcionamento para reproduzir as imagens gravadas à época. O segundo é o padrão técnico: as fitas já gravadas estão no padrão NTSC, dos EUA, enquanto as novas câmeras trazidas por Godard da França estão no padrão PAL/SECAM, europeu. Portanto, se houver a ideia/necessidade, de se editar as imagens de ambas as épocas, isso será impossível, pois são incompatíveis, e essa operação demandará uma conversão que não é possível de ser realizada naquelas condições. Aqui, Godard desdobra esse “detalhe” para uma questão política determinante - não é somente uma dificuldade técnica que se coloca, mas principalmente a dependência de uma infraestrutura tecnológica desenvolvida por um outro país, que se desdobra em dependência econômica e, indiretamente, também na adoção de relações entre produção e consumo de imagens do mundo ocidental - mais um obstáculo à desejada independência.

A menção a Sudhemis, que teria comprado o televisor levado para o país, é primordial para elucidar alguns pontos da empreitada. Trata-se da empresa Sudhemisphere, uma empresa de importação e exportação com atuação em Moçambique, Angola e Argélia, fundada em 1970 na Argélia pelo mesmo Jacinto Veloso, o “amigo do amigo em comum” entre Godard e o governo moçambicano citado em item anterior; e alguns brasileiros e franceses, entre eles, Miguel Arraes, pai. Como Veloso conta em sua biografia, Samora Machel lhe deu 2500 dólares para montar a empresa, cujo objetivo último era adquirir experiência comercial para a compra de mercadorias estrangeiras necessárias aos países africanos, garantindo a segurança nacional nestas operações e evitando o superfaturamento que era comum às empresas estrangeiras (Veloso, 2012). Miguel Arraes teria sido o grande incentivador da empreitada, extremamente comprometido com as lutas revolucionárias no Brasil e em África. Os brasileiros passaram a ter controle total da companhia em 1974, que passou a ser dirigida por Carlos Augusto, filho de Miguel e irmão de Guel, que viria a ser o assistente de Godard. A Sudhemis patrocinou então boa parte dos gastos/investimentos da Sonimage em Moçambique, adquirindo equipamentos que seriam deixados pela

produtora no país. Em entrevista concedida a esta pesquisa³¹, Guel confirma a participação da empresa do irmão no empreendimento de Godard e revela “o amigo em comum” que fez Godard chegar a Jacinto Veloso, ministro de Moçambique:

“Meu irmão era empresário, trabalhava fora. Uma parte dessa do exílio era muito em função de financiar a subversão contra os ditadores... E esse escritório fazia negócios... qual era uma das funções desse escritório? Era um negócio e ao mesmo tempo uma interface com o que o pessoal precisava na África independente - acabavam de ficar independentes e tinham que comprar arroz, roupa, conseguir isso e aquilo - era um escritório para ajudar esses países. O cara que ajudou a montar isso, o meu irmão trabalhava pra ele. E ele era um empresário que tinha sido maoísta e trabalhava assim, e eu o conhecia muito bem, ele foi o mestre do meu irmão nos negócios, negócio com uma visão engajada. E ele era, por conta de 68 e tudo, do grupo do Jean-Luc (Godard). Ele se chamava Jean Pierre Bandergie. Ele tinha dinheiro e investia nesse escritório, e meu irmão tinha esse contato.”

Este rico empresário francês, que provavelmente conheceu Godard nos movimentos de maio de 1968, posteriormente torna-se um patrocinador dos movimentos revolucionários em África e parece ter influência tanto na presença de Guel Arraes junto a Godard quanto, e principalmente, na presença do próprio Godard em Moçambique, responsável por parte do orçamento do projeto.

É como Glauber diz lá na encruzilhada, declamando que o cinema do Terceiro Mundo “é o cinema que vai construir a técnica, a distribuição, 300 cineastas pra fazer 600 filmes...” (trecho de *Vento do Leste*, 1969). Que o televisor quebrado e a dificuldade em encontrar quem possa consertá-lo conste do diário demonstra que a questão técnica permeia todo o projeto moçambicano, da formação de técnicos audiovisuais ao sistema de cabeamento eletrônico, da escolha dos sistemas de codificação eletrônica das transmissões televisivas às condições de arquivamento dos materiais. E tudo isso custa dinheiro.

"O sinal.
Os traços.
A doença, a saúde, a beleza.
A formação, o estar em forma, a informação.
As memórias/ As recordações.
O que dá certo e errado.
Como vai bem.
Como vai mal.

³¹ Entrevista concedida por Guel Arraes em 7 de junho de 2022.

"Segundo Nicole Brenez, perguntar 'Comment ça va?' (Como vai?) é um ato que persiste ao longo da obra de Godard, construindo uma 'mise-en-scène da pergunta' no filme. Primeiro, de forma narrativa ou figurativa, 'Qual é a forma da informação?'. E segundo, numa ordem ética e formal, 'Como devemos olhar para aquilo que nos diz respeito?'"³² (Emmelhainz, 2019, p. 111).

Também destaco o final do relato do seu segundo dia no país, onde Godard preenche toda uma página da revista com a mesma palavra 21 vezes. Em *Letter to Jane*, ouvimos: "Primeira lição de Lênin: aprender. Segunda lição de Lênin: aprender. Terceira lição de Lênin: aprender" (trecho de *Letter to Jane*, 1972). Novamente a reafirmação de seu compromisso teórico com a prática leninista revolucionária, que, ali naquele território, tinha alcançado seus primeiros objetivos em se livrar da dominação colonial portuguesa. Godard está ali para aprender com os moçambicanos? Os moçambicanos estão ali para aprender com ele? Eu apostaria que podemos entendê-la nos dois sentidos. Principalmente pela citação posterior, o famoso aforismo godardiano que ocupa uma página inteira da revista, Se é necessário sempre dois para uma imagem, a imagem a ser perseguida e construída está na relação entre esses dois pólos: a pequena produtora Sonimage e a grande nação moçambicana.

"SEXTA, 25 DE AGOSTO DE 1978

À tarde.

Após o almoço no Polana, refizemos contato com Ruy Guerra, voltamos, conduzidos a todo vapor por Carlos em seu pequeno Mitsubishi sofredor, à UEM Engenharia Eletrotécnica, onde encontramos com Rudi Westerweld, um engenheiro holandês já conhecido na viagem anterior.

Com ele, decidimos tentar marcar uma reunião na próxima semana onde, por falar em vídeo, se encontrariam pela primeira vez em Maputo os moçambicanos que fazem suas próprias imagens e sons, ou seja: as pessoas do Instituto de Cinema, do departamento Super 8mm da Universidade, da Téléciné, o do Ministério da Informação.

SÁBADO, 26 DE AGOSTO DE 1978

Manhã.

Visita às oficinas dos equipamentos da Rádio.

Pesquisa para descobrir onde encontrar os dois técnicos necessários, no mínimo, para a manutenção dos equipamentos de vídeo e audiovisual.

³² No original: "According to Nicole Brenez, to ask the question 'Comment ça va?' is an act that persists throughout the work of Godard, parting from the *mise-en-scène* of the question in the film. First, narratively or figuratively, 'What is the form of information?' And second, to an ethical and formal order, 'How should we look at that which concerns us?'"

A voz de Moçambique.
De que boca vem essa voz?
Qual o seu rosto?

Tentativa de "atualidades moçambicanas" (Godard, 1979).

O hotel Polana, herança dos tempos coloniais, deveria ser o pouso dos convidados ricos, estrangeiros e personalidades ilustres em visita a Lourenço Marques - as nações europeias sempre fizeram questão de construir ambientes luxuosos em suas colônias, e agora ele estava a serviço do governo marxista. Segundo Murilo Salles³³, Godard e Miéville se hospedaram lá após passarem uma semana em um apartamento coletivo destinado pelo INC aos cineastas estrangeiros convidados ao país, onde também Salles estava. A mudança teria sido motivada por uma reclamação do cineasta, que não se sentia à vontade no ambiente compartilhado. Nas palavras de Salles, foi "frescura do Godard", pois o apartamento era ótimo, mas ele não interagiu com ninguém, pois "se sentiu meio desprestigiado por esse ato socializante do Instituto Nacional de Cinema".

Pela primeira vez, Godard se refere a Ruy Guerra, convidado pela FRELIMO em 1977 para retornar ao país como consultor do Instituto Nacional de Cinema. Nascido em Lourenço Marques, Ruy estudou cinema na França e se estabeleceu no Brasil como um dos maiores nomes do Cinema Novo. Ruy não tinha um cargo formal, mas tinha influência sobre a política cinematográfica a ser implementada, participando dos debates sobre a necessidade de profissionalização e as melhores tecnologias a serem adotadas no país, além de realizar filmes sob a produção do Instituto. Importante destacar aqui que o Instituto não respondia, como se poderia deduzir, ao Ministério da Cultura ou da Comunicação - a sua instância governamental era o Ministério da Informação, à época a cargo de um quadro destacado da FRELIMO, Jorge Rebelo, dando a dimensão da política audiovisual nos rumos do novo país, conferindo a produção artística audiovisual um estatuto de propaganda governamental. Perguntado,

³³ Em entrevista concedida a esta pesquisa em 21 de junho de 2023.

por mim³⁴, sobre as visitas de Godard a Moçambique, Ruy diz que a decisão não partiu dele: ele ouviu rumores de que o governo pensava em fechar um acordo com o francês e simplesmente concordou, tendo recebido a incumbência de “cuidar” dele. Nesse aspecto, Ruy diz que somente fingiu concordar: tomar conta dos passos de Godard no país não era do seu interesse. O projeto godardiano da televisão independente, no entanto, estava além das decisões do INC, envolvendo outras instituições e poderes, por onde Godard também circulava. Isso justificava o envolvimento de setores técnicos da Universidade Eduardo Mondlane, onde o holandês Rudi Westervelder, segundo o seu curriculum vitae³⁵, lecionou de 1977 a 1981, tendo sido consultor de diversos projetos em telecomunicações para o governo. Na Universidade também havia o projeto de Jean Rouch³⁶, uma oficina de produção de “cartões postais”, pequenos filmes documentários a serem realizados pela população moçambicana em S-8mm, tanto na cidade de Maputo quanto em aldeias menores nos arredores, do qual Guel Arraes também participava como monitor³⁷. O projeto era uma extensão do Centro do Filme Etnográfico da Universidade de Paris Nanterre, e contou com doze câmeras e a instalação de um pequeno laboratório, pago pelo governo francês. As oficinas aconteceram de junho a setembro de 1978, começaram com um grupo de vinte alunos que se reduziram a cinco após o primeiro mês (Convents, 2011). Godard tentava colocar todos os “moçambicanos que fazem suas próprias imagens e sons”, esses remanescentes incluídos, em contato.

³⁴ Em debate pós-exibição do filme *Mueda* no cinema Estação Botafogo (RJ), no dia 22 de março de 2023.

³⁵ Disponível em <<https://nl.linkedin.com/in/rudi-westerveld-a49a2311>>. Acesso em: 10/08/2023.

³⁶ Sobre Rouch em Moçambique: “Jean Rouch chegou a Maputo em setembro de 1977 a convite de Jacques d'Arthuys, o então adido cultural francês em Moçambique. (...) Durante esta primeira visita, Rouch realizou o curta-metragem *Makwayela* (1977) em película a cores em 16 mm, com alguns estagiários. Numa entrevista nos Estados Unidos no ano seguinte, lembrou que o grupo incluía “algumas pessoas que tinham fugido do Brasil, de Portugal, etc.; e estavam tentando encontrar a sua própria revolução em Moçambique. (...) D'Arthuys e Rouch estavam empenhados em aproveitar o dinheiro que o governo francês disponibilizava para projetos culturais, apesar de o Estado francês não estar preparado para dar outras formas de apoio financeiro a um país africano marxista. Em particular, Rouch queria experimentar o que poderia ser feito com o Super-8 no contexto da descolonização revolucionária. Propôs que as pessoas fossem treinadas para realizar “postais” em Super-8, porque era muito mais barato, mais leve e mais rápido de revelar do que outros tipos de película. Com esta tecnologia, os filmes podiam ser filmados durante o dia, processados quimicamente numa pequena máquina, depois editados e projetados na mesma noite, para que as pessoas que tinham filmado e sido filmadas pudessem comentar as imagens.” (Gray, 2012, p. 135–136).

³⁷ Junto a Philippe Constantini e Nadine Wanono.

A Rádio Moçambique foi fundada em 1975, logo após a independência, a partir da nacionalização dos equipamentos da Rádio Clube de Moçambique³⁸, a principal emissora colonial portuguesa. Nas oficinas da rádio, Godard imaginava encontrar técnicos que pudessem consertar os equipamentos quebrados e seguir responsáveis pela manutenção dos mesmos, provavelmente por ser uma tecnologia já estabelecida e conhecida no país. Junto das fotos do prédio da Rádio e sua imensa antena de transmissão e de um técnico negro junto aos equipamentos do estúdio, Godard questiona quem está por trás dessas emissões, a boca e a voz, ou seja, a identidade do moçambicano que produz sons - e que vai falar pelas imagens que irá produzir. Na foto, o homem negro está de perfil, olhando algo que está fora de quadro, ao fundo vemos vários equipamentos. Ele não olha para a câmera, no que parece ser um registro espontâneo. Não sabemos sua identidade, ou se ele fala ou escuta - as fotos do ensaio não têm legendas descritivas; mas a menção ao “rosto” lembra o questionamento que é feito em *Letter to Jane* a partir de diferentes rostos: o que querem dizer as fotos de um árabe, um manifestante radical, uma criança europeia, um negro entre grades na África do Sul, até chegar ao vietnamita anônimo e desfocado ao fundo da foto de Jane Fonda.

“Devemos ter a coragem de dizer que não temos nada a dizer sobre esses rostos, a menos que haja uma legenda na foto que diga tolices, que repetiremos por conta própria. E devemos ter a coragem de dizer que essa coragem só é uma confissão de debilidade: estamos perdidos, não temos nada a dizer. Ao contrário, diante desse rosto de vietnamita, não se necessita de legenda.” (Trecho de *Letter to Jane*, 1972).

Ao olhar atentamente ao rosto do vietnamita, (e também do moçambicano?), percebe-se

“a imediata referência desse rosto à luta cotidiana [...] possível por um motivo muito simples: não é somente o rosto de um revolucionário, é o rosto de um revolucionário vietnamita, um grande passado de lutas está cruelmente inscrito há muito tempo nesse rosto, pelo imperialismo francês, japonês e americano.” (Trecho de *Letter to Jane*, 1972).

³⁸ Interessante material de arquivo sobre a Rádio disponível nesse documentário, disponível em: <<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/radio-clube-de-mocambique/>>. Acesso em: 10/08/2023.

Vejo, nesse ponto, uma primeira manifestação de alteridade no diário de Godard. Ele não se reconhece naqueles rostos, que carregam histórias e experiências distintas das suas.

A junção de uma foto de atletas numa pista de corrida junto à foto do cinegrafista com uma câmera de vídeo - o que seria a “tentativa de atualidades moçambicanas”, ou seja, uma gravação “jornalística” - demonstra que Godard **registrou sim em vídeo a sua passagem por Moçambique**, como poderemos ver em outros pontos do diário. Guel conta que Godard tinha uma obsessão em filmar um jogo de futebol a partir da perspectiva de quem não tem a bola. Ao contrário das captações habituais, que acontecem em torno da posição da bola, ele estava interessado em “ver” os tempos mortos, os cantos do campo onde ela não estava. Será que Godard filmou (no caso, dirigiu a filmagem) uma corrida da mesma forma que fazem os noticiários esportivos ao redor do mundo? Ou teria experimentado outros enquadramentos? Ou a experimentação aconteceria somente na ilha de edição, usando os recursos e efeitos de vídeo como desaceleração, congelamento, decomposição que lhe eram tão caros? Infelizmente parece que essas imagens não sobreviveram.

"SÁBADO, 26 DE AGOSTO DE 1978

À tarde.

Uma imagem a não se repetir:

O "Buana" branco.

O "especialista". (Godard, 1979).

Aqui, pela primeira vez, Godard aborda abertamente a questão racial que, inevitavelmente, rodeia o projeto. A “imagem a não se repetir” é a legenda de uma foto de um cinegrafista branco operando uma câmera, observado de longe por três homens negros. Os intermediários entre Godard e o governo, todos firmemente comprometidos com a revolução anticolonialista - como Jacinto Veloso e o empresário francês, assim como Ruy Guerra, o jornalista Mota Lopes, e tantos outros envolvidos - são brancos como ele. Na foto, o branco tem a câmera, o negro observa - parece impossível descolar a sua presença naquele país de um ordenamento de mundo colonialista, onde os brancos têm a ensinar, e os negros a aprender. Duas conclusões seriam possíveis a partir dessa

anotação. A primeira é que Godard reafirma que não pertence àquele lugar, é o branco, o estranho, o europeu, é um outro; consciente da sua condição de colonizador, em conformidade com todo o trabalho político de autorreflexão previamente realizado junto ao GDV, que persiste como procedimento estético-político na Sonimage. A segunda é que, na televisão popular moçambicana idealizada pelo cineasta, os brancos como ele não deveriam seguir na posição de produtores de imagens e detentores exclusivos do conhecimento - a própria foto atestando a distância entre a teoria e a prática, certamente um dos grandes impasses do projeto.

"DOMINGO, 27 DE AGOSTO DE 1978.

Manhã.

Almoço na casa de Fernando Silva.

Responsável pelas atualidades cinematográficas.

Casado com uma inglesa.

Uma filha pequena.

A vida privada.

A vida pública.

Os sentimentos que ignoram a política.

A política que ignora os sentimentos.

Vista para o mar.

Um apartamento em Maputo.

A vida cotidiana.

Uma empregada doméstica.

Chegada de José Forjas, diretor nacional de habitação, o primeiro a manifestar a necessidade, em seu trabalho, do vídeo amador, Super 8mm e fotografia.

Tarde.

Primeira conexão entre INC e Téléciné graças à telecinagem." (Godard, 1979)

Fernando Silva era o diretor do cinejornal *Kuka Kanema*, as “atualidades cinematográficas” produzidas pelo INC. Fernando estudou cinema em Londres e começou a fazer filmes ainda adolescente, no período colonial, em que fazia parte do Cineclub de Lourenço Marques. Ele foi o primeiro realizador moçambicano a dirigir um filme do Instituto, em 1976, chamado *Moçambique - Ano 1 da Independência*, e um dos poucos profissionais do audiovisual que havia trabalhado em produtoras do período colonial que permanecem operantes no pós-independência (Gray, 2012). José Forjaz é um arquiteto nascido em Portugal e radicado em Moçambique durante a

juventude, para onde se muda definitivamente em 1974. Ocupa o cargo de Diretor Nacional de Habitação, de 1977 a 1983, e mais tarde funda a Faculdade de Arquitetura e Planejamento Físico na Universidade Eduardo Mondlane. É dele a obra de adaptação do prédio onde se instala o INC, e foi o encarregado pela FRELIMO para a redistribuição e realocação das propriedades particulares do aparelho português que haviam sido abandonadas, e para renomear ruas e prédios públicos com nomes que refletissem a nova sociedade moçambicana independente. É fácil imaginar a importância do uso de equipamentos audiovisuais nesse remapeamento urbano. Sua filha, a fotógrafa Moira Forjaz, participava do projeto de Rouch na Universidade e, anos mais tarde, realiza *Um Dia Numa Aldeia Communal* (1981), raro exemplo de filme do INC que reflete sobre a questão de gênero nas aldeias do interior do país.

Nesta manhã, Godard observa a vida cotidiana na cidade, a esfera privada, o casamento, a moradia, a vista para o mar - e a destacada presença da empregada doméstica que traz para dentro das relações familiares a divisão social capitalista. Godard aponta uma (suposta) distância disso tudo para a esfera política, mas essa esfera privada é ponto de partida para as suas reflexões, como vimos nas séries protagonizadas por casais como *Six fois deux: Sur et sous la communication* (1976) e *France/tour/détour/deux/enfants* (1978-79), assim como no filme *Numéro Deux* (1976). Godard e Miéville: a política familiar era um tema da Sonimage.

A primeira conexão entre o INC e a produtora Telecine levanta importantes questões sobre as tecnologias empregadas em Moçambique. Deduzo que algum material em filme do INC tenha passado por “telecinagem” - transformação da película cinematográfica em sinal de vídeo - na produtora Telecine, que provavelmente possuía tais equipamentos, pois fornecia imagens da colônia para o canal RTP em Portugal. O INC contava com equipamento em 16mm e em 35mm, em preto e branco - câmeras e aparatos para processamento de película, alguns herdados (e nacionalizados) das empresas portuguesas, outros adquiridos com financiamento de nações amigas, como a URSS - e o 16mm era utilizado no cinejornal *Kuxa Kanema* e em outras produções, por ser barato, fácil de processar e de exibir em projetores portáteis. A película era uma opção defendida por Ruy Guerra, “um suporte ‘tropical’ e ‘nacional’ porque podia ser revelada e montada em Moçambique”, uma adaptação bem sucedida de uma tecnologia

ocidental ao contexto moçambicano (Schefer, 2016b, s/p). Enquanto isso, Godard fazia formação técnica em vídeo e defendia que este era o modelo mais barato e acessível a ser utilizado naquele país, com implicações políticas decorrentes dos monopólios da tecnologia pelas grandes potências apontadas pelo próprio, no entanto. Para Ruy Guerra, o vídeo era um suporte muito frágil, que não sobreviveria ao calor e umidade do país. Segundo Guerra³⁹, essa discordância era pública, e gerava debates entre os dois cineastas.

"SEGUNDA, 28 DE AGOSTO DE 1978

Manhã.

Instituto Nacional de Cinema.

Gravação em vídeo de conversa com uma cineasta canadense que filmou e montou um filme em Moçambique, numa vila no norte do país.

Ao mesmo tempo, formação para o pessoal da Téléciné do manuseio da câmera Hitachi e do videocassete portátil Nivico (que deixaremos aqui quando partirmos).

Na verdade, perguntar a ela: o que você está fazendo aqui? Seria melhor se fosse Carlos falando à canadense (ou a canadense perguntando ao Carlos: posso vir aqui? e ele é quem responde). Mas, precisamente, quem faz as perguntas e quem faz as respostas e, acima de tudo, quem coloca as perguntas e as respostas cara a cara?

‘O técnico da Sonimage saiu, justo quando eu finalmente tenho a pergunta certa a fazer.’” (Godard, 1979).

A cineasta entrevistada por Godard é Ophera Hallis, que realizou, junto com o marido Ron Hallis, os documentários *Colonialism Has Fallen* e *A Revolução La Famba*, na aldeia comunal⁴⁰ de Omm, perto de Xai-Xai, ambos lançados comercialmente em 1979, com grande circulação na América do Norte. O casal era um grande colaborador do INC, que encomendou aos dois que trouxessem dos EUA uma copiadora e um equipamento de *blow up*, que ampliava a película 16mm para 35mm, permitindo a captação em 16mm (mais barata) e a exibição em 35mm (de maior qualidade) nas salas de cinema. Os dois também ensinavam as técnicas de manipulação de película aos cineastas em formação, e por essa aproximação foram acusados pelo

³⁹ Em debate pós-exibição do filme *Mueda* no cinema Estação Botafogo (RJ), no dia 22 de março de 2023.

⁴⁰ Política de povoamento nas aldeias baseada na coletivização da produção rural implementado pela FRELIMO.

governo canadense de promover o comunismo (Gray, 2020). Não sabemos com qual intuito Godard grava a entrevista, mas ele relata um certo incômodo ao realizar as perguntas, pois essas deveriam ser feitas por Carlos Jambo, o moçambicano ali presente, a pessoa diretamente interessada na presença da estrangeira - e talvez por isso a entrevista estivesse sendo gravada não para uso pessoal de Godard - o que lhe "autorizaria" a colocar as questões, mas como uma documentação encomendada pelo INC. Eu pessoalmente interpreto este trecho como uma postura arrogante de Godard: ele, a todo tempo, declara que o governo moçambicano expressou o desejo de que realizassem aquele projeto juntos, mas a cineasta canadense também está ali a convite do governo - como se ele tivesse o direito de estar ali e ela não. As perguntas que ele coloca à cineasta são as mesmas que podem ser colocadas a ele: ambos estrangeiros trabalhando, através do audiovisual, a serviço de uma revolução da qual são simpatizantes. O que estão fazendo ali? Fica no ar a pergunta certa que ele teria a fazer.

"TERÇA, 29 DE AGOSTO DE 1978

Manhã.

Re-Instituto de Cinema.

Conversa sobre cinema com um aluno do Instituto, Félix, que antes se disse "ignorante" em cinema, mas que agora fala farta e alegremente.

Sentimos que Félix "se libertou" dos especialistas (ver documento filmado).

Continuação da formação em técnicas de vídeo para os da Téléciné.

Possibilidade de "ter" o tempo e não ser "tomado" por ele.

O tempo e o espaço: a realidade.

Possibilidade de rever essa realidade e refletir sobre ela.

Rever o som e imagem várias vezes: a igualdade frente à tela.

Possibilidade de igualar os pontos de vista.

Errar, ver, corrigir antes de fazer o filme (e não depois).

Possibilidade de investigar não apenas com palavras, mas com matéria viva.

TERÇA, 29 DE AGOSTO DE 1978

À tarde.

Universidade.

Departamento de Super 8mm.

Descoberta pela Téléciné de seus irmãos e irmãs de Super 8mm, filmando os créditos de um filme sobre uma aldeia comunitária que exibirão no próximo sábado no local. Diferença entre Téléciné e os estudantes: Téléciné trabalha por ordem da Presidência, e os alunos por seus próprios desejos (esta é apenas uma impressão)." (Godard, 1979).

Sourdis (2015) sublinha que a maioria das fotografias que compõe este diário é de mulheres, homens e crianças moçambicanas num ato de observação, olhando através da câmara no ato de filmagem, ou para imagens em monitores. Essas fotografias trazem ao relatório/ inquérito de Godard, “a matéria viva” que se junta às palavras. Godard demonstra entusiasmo ao ouvir um aluno do Instituto Nacional de Cinema falar as suas próprias ideias sobre cinema - e não as pré-concebidas e ditas por especialistas - um olhar novo sobre as imagens “nascendo” na frente dele, testemunhado por ele. Esse convívio na sociedade moçambicana - o tempo, o espaço, a realidade - poderia evitar “erros” cometidos no passado, como em *Ici et Ailleurs*, o filme “corrigido” após as filmagens. O filme a ser feito em Moçambique partiria de imagens já vistas, revistas, e refeitas, como na já citada lógica da fotografia e montagem ininterrupta de Vertov, mas indo além. Pelo que me parece, as imagens que Godard relata estar fazendo nesse diário não são ainda as imagens a serem usadas no filme, e sim um estudo anterior, um reconhecimento de terreno, para não se pisar em falso novamente.

Chamo atenção que, por uma das fotografias desta página, podemos identificar o filme para os quais os alunos filmavam os créditos. Trata-se de *A Revolução La Famba* (1979)⁴¹, do casal canadense Ophera e Ron Hallis citados anteriormente. A impressão que Godard verbaliza sobre a diferença entre os procedimentos dos técnicos da produtora Telecine, que trabalham por encomenda do governo, e os participantes do projeto de S-8mm, que filmam a partir dos seus próprios interesses, faz algum sentido. O foco dos realizadores de S-8mm eram as cenas do dia-a-dia moçambicano, e não os grandes ritos políticos. Em tradução livre, uma das monitoras, Nadine Wanono: “recorda que este método de filmagem, próximo das realidades vividas, às vezes ‘não correspondia totalmente à linha da Frelimo’ mas, pelo contrário, ‘suscitava contradições’. (...) a captura do quotidiano arriscava-se a ser interpretada como um gesto dissidente.” (Gray, 2020, p. 139). Havia, como relata Convents (2011), uma distância entre o olhar etnográfico que orientava as oficinas e a política oficial da FRELIMO contra o tribalismo e pela unificação do país, o que levava Rouch a legendar os filmes realizados nas aldeias, falados nos dialetos locais, em português, para não

⁴¹ Disponível em: < <http://collections.cinematheque.qc.ca/recherche/oeuvres/fiche/51152-a-revolucao-la-famba>>. Acesso em: 10/08/2023.

criar conflitos com o governo, que promovia a língua dos colonizadores para fins de unidade nacional. Essa “diferença” percebida por Godard perpassa, de alguma forma, toda a produção moçambicana do período, como veremos adiante.

"QUARTA, 30 DE AGOSTO DE 1978

Teste de filmagem no mercado.

Inconclusivo.

Equipamento pouco sofisticado para captar a beleza das cores.

Muito complicado filmar "em tempo real". E esta jovem sem dúvida acha muito ridículo o chamado "feiticeiro" branco, que se irrita desnecessariamente." (Godard, 1979).

Há uma lenda que diz que Godard teria se recusado a usar os filmes coloridos da Kodak para filmar em Moçambique, pois estes seriam racistas - balanceados quimicamente para retratar somente as peles brancas⁴², por isso ele teria optado pelo vídeo. Mesmo Godard não sendo propenso ao exotismo - pelo menos não o encontramos em sua obra -, a imagem de um francês filmando num mercado africano colorido beira o clichê. Há um incômodo com questões técnicas, uma dificuldade de captação, mas isso me parece o menos importante. Por esse relato, penso que a sua presença “outra” chamava atenção, evidenciando um contraste cultural que, de alguma maneira, coloca Godard em uma situação de desconforto. Novamente, a questão racial se faz presente no diário. *Le sorcier blanc*⁴³ (o feiticeiro branco) é o subtítulo do filme *La Jungle en Folie* (1952), uma comédia francesa dirigida por Claude Lelande. É a história de um homem branco - interpretado por uma grande estrela da época, Roger Caccia - que trabalha em um cabaré maquiado como um homem negro, a pedido dos patrões. Ele vai trabalhar no continente africano e lá também se disfarça de homem negro quando lhe é conveniente. Um filme popularesco, certamente problemático na questão racial - e é provável que Godard faça uma referência a este filme aqui, ironizando a sua presença e atitude – “ridículas”- naquele ambiente.

⁴² Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jan/25/racism-colour-photography-exhibition>>. Acesso em: 10/08/2023.

⁴³ Disponível em: <<https://www.unifrance.org/film/7233/la-jungle-en-folie-le-sorcier-blanc>>. Acesso em: 10/08/2023.

"QUARTA, 30 DE AGOSTO DE 1978

Após a experiência fracassada pela manhã, encontro à tarde no Centro Eletrônico. Tínhamos medo de que ninguém viesse.

Mas todo mundo veio.

Primeira vitória.

As mesas todas logo se tornam uma.

Presentes:

Ruy Guerra (INC)

José Rodrigues (Departamento de Eletrônica)

Fernando Silva (INC)

Juarez (Gabinete de Estudos do Ministério da Informação)

Rudi Westerveld (Centro de Eletrônica)

Miguel Arraes (Super 8)

Jacques Schwartzstein (INC)

J-L. Godard (Sonimage)

Carlos Jambo (Téléciné)

Anne-Marie Miéville (Sonimage)

João Azevedo (Instituto de Investigação Científica)

Pal ou SeCam.

França ou Alemanha.

Senegal ou África do Sul.

Primeiro a produção ou primeiro a difusão.

Uma imagem de mim para os outros, ou uma imagem dos outros para mim."
(Godard, 1979).

À mesa, com Godard e Miéville, estão os já conhecidos Ruy Guerra, Rudi Westerveld, Guel Arraes, Fernando Silva e Carlos Jambo. A estes se juntam José Rodrigues, de quem não consegui coletar mais informações, mas que deduzo que fosse alguém ligado à Universidade Eduardo Mondlane e trabalhasse junto com o engenheiro Westerveld. Jacques Schwarzstein é um fotógrafo brasileiro que estava trabalhando junto ao INC a convite de Ruy Guerra, e que será o produtor do filme *Mueda, Memória e Massacre* (1979), o primeiro filme dirigido por Ruy em Moçambique. Sobre Juarez, cujo sobrenome não é citado, também não encontrei muitas informações, provavelmente era um funcionário do Ministério da Informação, representando o ministro Jorge Rebelo. João Azevedo trabalhava no Centro de Estudos de Comunicação da Universidade e desenvolvia o projeto Técnicas Básicas de Aproveitamento de Recursos Naturais, que se utilizava do audiovisual, fotos e filmes,

para produzir materiais destinados às comunidades rurais e agrícolas, identificando e aproveitando o conhecimento técnico local para a coletivização da produção agrícola. Este projeto estava ligado ao projeto de Rouch, mas tinha uma abordagem mais intervencionista, os filmes usados como material pedagógico (Gray, 2020).

É uma vitória para Godard, que relatou, dias antes, a proposta de reunir todos os moçambicanos produtores de imagem para tomar decisões coletivamente. A pauta destacada por Godard no diário é a escolha por um padrão técnico de transmissão a cores. O sistema SECAM foi desenvolvido na França e adotado nas ex-colônias francesas, como no Senegal, que implementou a TV em 1965, cinco anos após a independência. O sistema PAL foi desenvolvido na Alemanha Ocidental e escolhido na África do Sul em 1976. A ênfase da discussão sobre a difusão contraria a ideia principal do experimento godardiano, que ele havia escrito anteriormente no ensaio: “Estudar, por uma vez, a produção antes de envolver a transmissão.” Isso porque as discussões sobre a televisão iam além e, na verdade, independiam de Godard. Segundo Guido Convents, o exército português teria deixado alguns equipamentos no país, mas a implementação de uma rede de televisão não era consenso dentro da FRELIMO, tanto pelo alto investimento financeiro, tanto pelo provável aumento das desigualdades entre as zonas rurais e as cidades; e era alvo de intensos debates com pontos de vista diferentes sobre a utilização daquele meio de comunicação (Convents, 2011). Acredito que Godard insistisse na importância, ou melhor, na grande oportunidade que o país tinha na implementação de uma rede TV independente - e essa decisão certamente não caberia a ele - principalmente porque o projeto era, também para ele, uma grande oportunidade. “Uma imagem de mim para os outros. Uma imagem dos outros para mim”. Como conclui Emmelhainz, “uma oportunidade para passar de uma política e de uma ética de imaginação sobre o ‘outro’ para a construção da imagem do ‘outro’ em conjunto com ele, não para um público estrangeiro, mas para si próprio”⁴⁴ (Emmelhainz, 2019, p. 114).

"QUINTA, 31 DE AGOSTO DE 1978

⁴⁴ No original: “an opportunity to shift from a politics and ethics of imaging others, elsewhere, to construct their image with them, not for a foreign audience, but for themselves.”

Fábrica de castanha de caju.
Aprendizagem (continuação) da técnica de vídeo portátil.

A encarregada.
A imagem da produção.
A voz desta imagem.

O direito a ver.
O direito à palavra.

(o som desta força)

“Uma única força:
o povo”
(a imagem desse povo)

Todas as crianças são atores.

Todas as mulheres sabem dirigir (registrar o que acontece e comparar com o que está errado)." (Godard, 1979).

No dia seguinte, Godard sai dos gabinetes e registra o que parece ser uma aula prática da formação em técnicas de vídeo, uma saída para registrar imagens. O local escolhido é uma fábrica de beneficiamento de castanhas de caju, onde trabalham mulheres. Vemos fotos das trabalhadoras, fotos dos alunos filmando as trabalhadoras. Uma trabalhadora vê as suas imagens gravadas no monitor da câmera, outra trabalhadora sai da frente da câmera e grava ela própria as imagens. Crianças e mulheres que se relacionam com a câmera com naturalidade, talvez pela primeira vez - não são estudantes de cinema, nem técnicos em treinamento, mas mesmo assim são “atores” e “diretoras”, vendo e revendo as próprias imagens: o direito a ver. O manuseio prático do equipamento é parte deste ato, indispensável, mas é somente o início. Naquela fábrica, Godard experimenta na prática o que vinha teorizando, a “transmissão de conhecimento” a aqueles alunos é somente um dispositivo para que o povo - aquelas trabalhadoras - assumam a câmera pelo desejo de ver. Se são sempre dois para uma imagem, esta é também uma relação entre quem filma e quem é filmado, que acontece nesse encontro. É o que Godard procura ali em Moçambique, ver (e registrar) o momento em que “nasce” uma imagem. Mas qual a **voz** desta imagem? Novamente ele coloca a questão da discursividade e representatividade da imagem. Em *Le Gai Savoir*, ele afirma, “em cada imagem, alguém fala”, ou seja, o discurso está contido no

que é dado a ver e - esta é a operação a ser dominada pela população moçambicana - a linguagem cinematográfica/audiovisual, muito mais do que a técnica, para que ela se faça ouvir: "o direito à palavra".

"SEXTA, 1º DE SETEMBRO DE 1978

Manhã.

Segunda filmagem no mercado multicolorido.

Planos mais calmos e melhores.

Anne-Marie Miéville estava certa e Jean-Luc Godard errado. Mas seria melhor filmar em Super 8mm e depois transferir para vídeo se necessário (como demonstraremos novamente na segunda-feira no INC).

Precisa-se então de telecinagem.

Voltaremos a falar sobre o assunto à tarde com Rudi Westerveld e o seu assistente, que conseguiram consertar o defeito mecânico do nosso Nivico portátil.

É então o Centro Electrónico que deve garantir a centralização técnica do início do audiovisual em Moçambique (unificação de equipamentos, manutenção, cursos teóricos e práticos regulares que servirão ao mesmo tempo como fórum de troca de experiências).

Noite.

Jantar no antigo Iate Clube com Ruy Guerra.

Presença de vários amigos.

Sem querer colocá-lo no centro das atenções, a situação atual de Ruy é interessante. Apaixonante.

Paixão das multidões e do indivíduo pelo espetáculo animado.

Situação talvez única de Ruy exatamente neste momento da história do Terceiro Mundo e da produção de filmes.

Como cineasta que já fez vários "grandes" filmes de audiência internacional, Ruy carrega consigo o desejo profundo de contar histórias, de falar de alegrias e infelicidades com rostos, gestos e corpos de homens e de mulheres, de filmar as aventuras de personagens banais ou fabulosos.

E então, como um filho do país, e de um país na infância de sua independência, despertado no meio da noite colonial, ele deve manter os olhos abertos e não se deixar levar.

Mas não se deixar levar para onde? E como mostrar o caminho, ou simplesmente encontrá-lo e depois contar o que encontrou?

Como fazer os filmes?

Nos movimentos precisos e finos de Ruy, carregados de força desajeitada, que buscam delicadamente a medida justa, sentimos que aqui, nesta parte do mundo, finalmente há uma chance de encontrar uma resposta." (Godard, 1979).

Godard retorna ao mercado para refazer as imagens que julgou ruins na visita anterior, seguindo, dessa vez, as orientações de Miéville. Mas ainda assim não

parece 100% satisfeito e pensa em trocar o suporte das imagens do estudo: as imagens deveriam ser captadas em película de S-8mm e então telecinadas (transpostas para o suporte de vídeo), para serem posteriormente editadas, que era a forma como a Sonimage trabalhava. Voltar à montagem em película seria abrir mão das experimentações técnicas, mas, ao mesmo tempo, filmar em película parecia no momento mais adequado, ou mesmo bonito. A película de S-8mm é de fácil manuseio, mas muito frágil, de deterioração fácil - e isso inclusive era (mais) uma crítica feita ao projeto de Jean Rouch que optou por este suporte, quando uma das intenções da política audiovisual era construir uma memória cinematográfica. Na entrevista à *Revista Tempo*, Godard diz:

“o Super-8 pode até ser utilizado por uma criança. E uma vez que Moçambique ainda é ‘criança’, só tem três anos de independência, o Super-8 pode ser utilizado numa certa direção. Pode constituir - digamos - como dois dedos da mão direita. O vídeo pode ser quatro dedos de outra mão, o cinema a mão toda, a rádio um punho fechado e a informação os dois punhos fechados. O Super-8 é interessante porque se pode utilizar em qualquer circunstância. Não devem pensar nele como um irmão mais novo do 16mm que por seu turno é o irmão mais novo do 35mm.” (Godard, 1985, p. 136).

Outro problema técnico é solucionado nesta manhã, como o conserto do monitor portátil no Centro de Eletrônica da Universidade, que Godard julga ser o melhor lugar para conduzir a parte técnica do projeto da televisão, sob a supervisão de Rudi Westerveld.

Godard também julga que o cinema de Ruy Guerra, naquele momento histórico e político de Moçambique, seja a “solução” para os problemas que Godard, e o próprio cinema, enfrentavam. Qual o papel da arte junto às revoluções? Como o cinema pode trabalhar pela independência e autodeterminação dos povos? Se o que leva Godard ao Terceiro Mundo é a perseguição de um cinema político feito politicamente, a imagem como uma possibilidade de transformação do mundo, o cinema de Ruy pode indicar o caminho; nas suas imagens, podem estar as respostas - pensa Godard.

Perguntei a Ruy Guerra qual o sentimento ele tem sobre estas anotações, esta declaração desbragada de admiração do cineasta sempre tão sisudo. Ruy respondeu que voltar ao seu país natal, agora livre do domínio colonial, para fazer cinema, era

o seu projeto de vida. Ele também entende a estética e a política como indissociáveis, o cinema como uma possibilidade de liberdade; e, mesmo sabendo dos riscos de atrito entre a frente artística e a frente política nos novos rumos do país, fez questão de estar presente e contribuir no processo revolucionário. Ruy propôs “brigadas móveis” de cinema para exibição nas aldeias, levantou títulos para a constituição de uma cinemateca, convidou cineastas estrangeiros para filmar e treinar mão de obra técnica e artística e também dirigiu filmes. As perguntas podiam ser as mesmas, mas a diferença é que Ruy cresceu ali naquele território: as histórias de alegrias e infelicidades, os rostos e corpos, os personagens banais e fabulosos de que Godard fala, tudo lhe pertencia. Talvez por isso a resposta que ele encontrasse fosse outra da de Godard.

"SÁBADO, 2 DE SETEMBRO DE 1978

A caminho da aldeia onde os companheiros do Super 8 mm vão exibir seus filmes.

Parada na beira do Limpopo.

Crianças.

Uma foto Polaroid colorida instantânea.

A primeira imagem.

Os homens

e as mulheres.

SEGUNDA, 4 DE SETEMBRO DE 1978

Continuação e término da formação em vídeo portátil por Carlos.

O prédio da Rádio.

Conversa com quem escolhe os discos.

Por que essa música?

Por que não?

Música revolucionária.

Música para agradar.

O prazer.

A imagem e seu ~~segredo~~. (Godard, 1979).

Esta página traz a foto da menina negra sorrindo com uma foto instantânea na mão, que considero a mais contundente de todo o ensaio, a que melhor traduz a ideia do projeto, e também seus impasses: a primeira imagem.

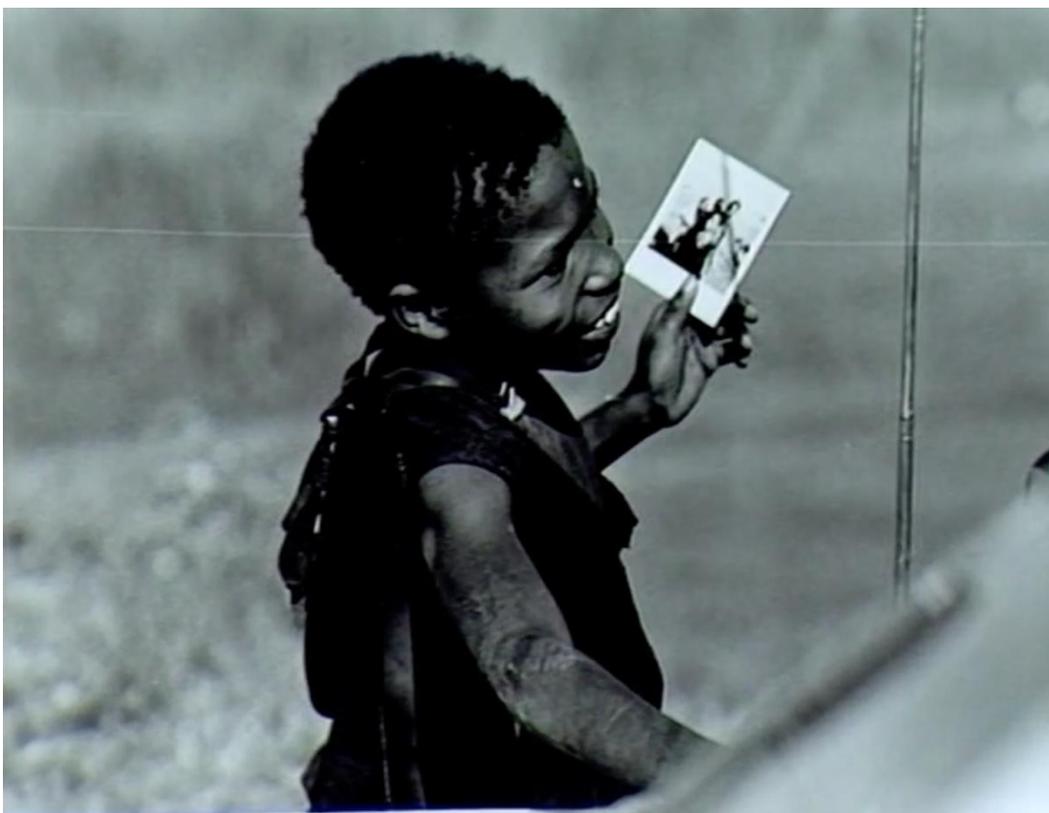


Figura 3 - A primeira imagem. Fotograma do filme *História(s) do Cinema* (1988)

E é esta foto que, a despeito do desaparecimento de todas as imagens em movimento feitas por Godard no país, sobreviverá em sua obra, num episódio da série *Histoire(s) du Cinema*, lançado uma década depois em 1988. A foto é tirada na beira do Rio a caminho de uma aldeia no interior do país, a mesma onde o casal canadense fez o filme que agora seria exibido para a população local. Moçambique era um país onde a maioria da população era analfabeta, e uma grande parcela também nunca tinha sido exposta a nenhuma fotografia impressa ou imagem projetada. Proporcionar essa experiência era o principal interesse de Godard, como já dito; e esse parece o caso da menina fotografada com a foto. Afirmar “primeira imagem”, no entanto, é certamente redutor, e mesmo controverso, porque desconsidera todo o contato anterior com imagens que ela possa ter tido, como esculturas ritualísticas, pinturas corporais, o ato de desenhar e representações da natureza em qualquer suporte, a impressão da mão suja de barro sobre uma superfície, ou mesmo seu reflexo. É possível pensar num ser humano sem imagem?

Ou essa afirmação já vem carregada de todo o arcabouço cultural ocidental, colocando esse grupo de pessoas - os “sem-imagem”, em um estado de primitivismo?

No dia seguinte, o cineasta está de volta à capital, aos equipamentos ocidentais de cultura, e aos seus questionamentos habituais. Como o cinema, a música também pode ter, ou não, uma agência revolucionária? A Revolução dos Cravos em 1974, por exemplo, é historicamente marcada pela execução, nas rádios portuguesas, de duas canções - *E depois do adeus* e *Grândola, Vila Morena* -, como uma senha secreta de que era hora do Movimento das Forças Armadas iniciar a sublevação contra o poder estabelecido e ocupar os quartéis. Seria essa menção à "música revolucionária" uma referência indireta de Godard, que já havia se debruçado sobre a Revolução no filme *Comment ça va??* Godard entrevista o locutor da rádio e repete o procedimento de lhe mostrar, no visor da câmera, a imagem produzida, como o método científico anunciado pelo cineasta. Uma mesma experiência repetida em diferentes condições de “temperatura e pressão” obtém diferentes resultados. A reação do locutor, a reação das trabalhadoras na fábrica, a reação das crianças, a reação da menina na aldeia, tudo a formar o relatório, o planejado levantamento sobre os moçambicanos e as imagens. A palavra “segredo” é grafada com um risco. Há algo a descobrir.

"SEGUNDA, 4 DE SETEMBRO DE 1978

Continuação e término da primeira formação em técnica de vídeo portátil por Carlos. Instituto Nacional de Cinema.

Discussão entre os responsáveis pelo Kuxa Kanema.

Poder das imagens.

Abuso de poder.

Sempre seja dois para olhar uma imagem e faça o equilíbrio entre os dois.

A imagem como prova.

A imagem como justiça, fruto de um acordo.

De quem depende que a opressão permaneça?

De nós.

De quem depende que a opressão desapareça?

De nós.

De quem depende que a opressão desapareça?

De nós.

De quem depende que a opressão permaneça?
De nós." (Godard, 1979).

Em Godard, como sublinha Ishaghpour (2005), a verdade é, exclusivamente, da ordem das imagens, tanto na matéria sensível que a constitui, quanto no sentido metafórico da terceira imagem gerada na justaposição de duas - sempre dois para uma imagem. A verdade é uma relação, assim como a imagem, e as duas se encontram no duplo sentido de “prova” - expressão material do mundo e ‘indícios jurídicos’, - como Godard argumenta na entrevista à *Revista Tempo*, “Na Justiça, quando há um caso e se precisa saber o que está mal, são necessárias provas. E as provas são sempre imagens.” (Godard, 1985, p. 135) - é pelas imagens que se encontra a justiça. Por isso é que a imagem está atrelada ao poder, e pode tanto libertar quanto oprimir. Godard traz aqui uma ideia que vai reaparecer quatro anos mais tarde no filme *Passion* (1982): “Uma imagem não é poderosa porque é brutal ou misteriosa, mas porque a solidariedade das ideias é distante e justa.” (trecho do filme *Passion*, 1982) - a força das imagens que podem romper com estados de dominação pela independência depende de acordos justos, de relações equânimes e equilibradas. "As imagens são poderosas e é por isso que a representação é colonizadora; por isso, (Godard) postulou a representação como um acordo entre dois para alcançar um equilíbrio e evitar a colonização."⁴⁵ (Emmelhainz, 2019, p. 115).

Godard termina o diário de viagem citando o famoso poema de Brecht, *Elogio da Dialética*, revisitando a orientação política de seu “passado” militante junto ao Grupo Dziga Vertov.

"Para Brecht, uma prática teórico-científica é crucial para introduzir inovações técnicas e formais e dirigir-se ao proletariado. Brecht abordou o problema do realismo procurando transformar o processo de "conhecer o mundo" numa forma de experiência estética ligada ao real, fazendo com que o espectador veja a realidade de uma nova maneira."⁴⁶ (Emmelhainz, 2019, p. 56).

⁴⁵ No original: “Images are powerful and this is why representation is colonizing; therefore, (Godard) posited representation as an *agreement* between two in order to reach a balance and to avoid colonization.”

⁴⁶ No original: “For Brecht, a scientific-theoretical practice is crucial to be able to bring forth technical and formal innovations and address the proletariat. Brecht tackled the problem of realism seeking to

Encerrar assim o relatório, expressa, a meu ver, o posicionamento autorreflexivo e o compromisso de Godard com o materialismo. A sua experiência em Moçambique era estético-política, estudar a formação de um local de onde se “pode falar” através de imagens, onde ele não deve falar, mas ouvir. Preencher juntos uma “página em branco”, consciente do seu lugar de estrangeiro. Filmar o outro para que ele queira se ver. Ensinar que o outro tenha a necessidade de filmar a si próprio. Aprender com o outro a necessidade da imagem. Ensinar e aprender - a relação entre ele e a nação moçambicana na produção de imagens é uma contradição, e não uma síntese.

Como dito por Godard na entrevista à *Revista Tempo*, a realização do projeto estava condicionada ao interesse do governo moçambicano, e esta foi a última vez de Godard em Moçambique. Ele não regressou para filmar o roteiro planejado, e também não esteve envolvido na implementação da TV no país em 1981, em contrato com o governo italiano (Gray, 2020). As filmagens em vídeo feitas nesta visita, devidamente registradas neste relatório de viagem, nunca foram editadas ou exibidas - provavelmente as fitas foram reutilizadas e as imagens apagadas pelo cineasta. São muitas as contradições desse projeto, entre idealizações e impossibilidades, mas não podemos afirmar que elas tenham relação direta com o seu cancelamento. Mas, ainda assim, a despeito do fracasso, a contraditória relação entre Godard e Moçambique, entre ensinar e aprender, se deu trazendo entroncamentos históricos, estéticos e políticos: um cineasta europeu em África, na efervescência política da pós-independência, a convite de um governo de esquerda, disposto a realizar experimentações no campo da imagem e representação. Dedico-me a essas implicações no próximo capítulo.

transform the process of “knowing the world” into a form of aesthetic experience bound to the real, making the viewer see reality in a new way.”.

3

Imagens Sobreviventes

3.1

Novas partilhas sensíveis

Moçambique tornare-se independente após uma década de guerra colonial, e a FRELIMO assume o poder sem disputar pleito democrático, em um acordo com o governo português após a Revolução dos Cravos que põe fim à ditadura salazarista. A frente revolucionária se transforma então em partido e implementa um governo de orientação marxista, alinhado ao bloco soviético no contexto da Guerra Fria, debruçando-se, além da estruturação política e econômica, também sobre a tarefa de reconstrução cultural após a dominação portuguesa. O projeto moçambicano girava em torno da ideia do Homem Novo, autodeterminado e independente política e culturalmente, propondo a superação das divisões linguísticas e étnicas em nome de uma unidade nacional moçambicana, com fins a erradicar o passado colonialista e burguês. A própria escolha e junção das palavras para a condensação deste modelo, homem e novo, aponta, segundo Achille Mbembe (2014), para a intenção de dismantlar as estruturas coloniais e instituir novas relações entre o sujeito e o mundo - uma reconstituição do sujeito na situação pós-colonial. Esta preocupação acompanhou as lutas anticoloniais e segue nos primeiros anos pós-independência: a possibilidade do moçambicano em "sair da noite da identidade" e dizer "Eu". Pode-se pensar que a FRELIMO vislumbrava que a dominação colonial não estava reduzida às questões militares e econômicas, mas também por uma "infraestrutura discursiva", por uma economia simbólica e de saberes, de violência epistêmica e física que deveria ser superada.

E havia um instrumento poderoso para divulgar a ideia do Homem Novo, o cinema. Como citado anteriormente, o Estado Novo português se servia de imagens, tanto para enaltecer as benfeitorias colonizadoras no Ultramar quanto para alertar o

mundo para os perigos dos guerrilheiros comunistas em África, e a FRELIMO usou também do audiovisual como arma, tanto para fazer face à propaganda colonial, denunciando as atrocidades cometidas em solo africano, quanto para angariar a simpatia da população, interna e externa, para o movimento revolucionário. Logo nos seus primeiros meses no poder, em novembro de 1975, a FRELIMO criou o Serviço Nacional de Cinema (SNC), para manter as salas de cinema nas cidades em funcionamento após os portugueses abandonarem o país. O SNC também apoiava a produção de filmes simpáticos à FRELIMO e que apresentavam o novo governo numa perspectiva favorável. Os primeiros filmes lançados foram aqueles feitos para documentar a transição para a independência, entre eles o filme *25*, dirigido pelos brasileiros José Celso Martinez e Celso Lucas, e o curta *Plantar nas Estrelas*, de Geraldo Sarno, ambos de 1975. Enquanto a literatura, a música, teatro e outras formas artísticas estavam sob o Ministério da Cultura, o cinema, sob o Ministério da Informação, estava fortemente atrelado ao programa da FRELIMO de descolonização, nacionalização e redistribuição, tendo a função de transmitir o processo revolucionário ao povo, para que o novo tipo de sociedade iniciado nas zonas libertadas se estendesse a todo o país.

Ros Gray (2020) identifica três prioridades da política cinematográfica moçambicana no período: a proibição de exibição de filmes contrários à realidade e aos valores da sociedade moçambicana, especialmente os pornográficos, de extrema violência e ideologias reacionárias, que pudessem alienar a população; o fortalecimento de um "verdadeiro" cinema moçambicano, retratando o movimento revolucionário e construindo um circuito nacional nos interiores do país, com exibições móveis; e a construção de um circuito cinematográfico comum com outros países socialistas, valorizando as lutas contra o colonialismo em outras partes do mundo. Em 1976, o SNC dá lugar ao Instituto Nacional de Cinema (INC), que intensifica e amplia as políticas cinematográficas, e que terá, como carro chefe, o já citado cinejornal *Kuxa Kanema*, que rodava o país levando seu discurso de construção de uma comunidade nacional a partir desse novo sujeito, o Homem Novo, de que o presidente Samora Machel é o personagem principal. Alexandre Montauray (2019, p. 39) fala em "unificar a população nacional através de imagens inaugurais", do cinema como ferramenta

pedagógica. O INC era inspirado no Instituto Cubano del Arte e Industria Cinégraficos (ICAIC) e dialogava com as discussões mais importantes sobre o cinema militante que se realizavam em todo o mundo. Sua premissa ideológica era construir sistemas de aquisição, distribuição e produção, além de fomentar a colaboração internacional – o que se comprova com a parceria com Godard e demais cineastas estrangeiros - para desafiar a estrutura capitalista da indústria cinematográfica.

Guido Convents escreveu *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual* (2011), um livro de 675 páginas sobre a exibição de filmes e filmagens no país, que analisa desde o cinema na colônia, passando pelos primeiros 15 anos da independência e o seu lugar privilegiado na política marxista-leninista da FRELIMO, até os anos 2000 e suas mudanças tecnológicas. O autor afirma:

"Até muito recentemente, pensava-se que antes das suas independências, os povos africanos não teriam acedido à fruição da Sétima Arte e que, se isso acontecera, tal acesso merecera o crivo especial da administração colonial. Contudo, a partir dos anos cinquenta, os "indígenas" e os indianos têm as suas próprias salas com uma programação de filmes asiáticos e europeus "especiais", como os western e karatê, muitas vezes desprezada ou ignorada pelos intelectuais. Mas como explicar a popularidade destas produções que, aparentemente, não podem ser comparadas com as do neorealismo italiano, por exemplo? Também se investiga umas das afirmações recorrentes de que antes da Independência não "havia uma produção cinematográfica local significativa". A indicação "significativa" refere-se, de facto, a uma produção ao "serviço" do povo moçambicano, dado não se considerarem os filmes comerciais feitos no âmbito colonial. Parece-nos uma visão restritiva. Pela nossa parte, consideramos também estas imagens e as curtas-metragens dos cineclubes, por exemplo, componentes integrais da cultura cinematográfica de Moçambique." (Convents, 2011, p.26).

Ele faz um levantamento dos filmes realizados sob a ótica da política de propaganda da FRELIMO de 1964 até 1974, filmes que, segundo ele, glorificam mais o movimento e seus líderes do que o povo moçambicano vítima da guerra colonial. Não havia cineastas treinados e, por isso, são convidadas equipes estrangeiras, simpatizantes da ideologia marxista e da luta contra o colonialismo, e que muitas vezes foram atrás de histórias da FRELIMO, ausentes dos noticiários ocidentais, diferentemente das guerras na Argélia e Vietnã, que tinham mais espaço na mídia internacional. Raquel Schefer (2016a) identifica três fases desse cinema revolucionário

moçambicano: o pré-cinema (1966-1974/75) da Guerra de Libertação; a Estética de Libertação do INC, esta por sua vez dividida em duas fases, a instituição (1975/1976-1979) e a miséria (1979/1980-1984) da linguagem cinematográfica; e o Realismo Socialista (1984/1985-1987). Essas informações refletem a evolução do projeto político-cultural do país e, logo de início, contrariam a correlação histórica, colocada por Godard, na ideia de que a imagem do novo país estava ainda para nascer: as imagens já faziam parte da sociedade moçambicana desde antes da independência, e foram mesmo uma arma usada nessa luta.

À mesma época da interrupção do contrato com Godard, Raquel Schefer identifica o início de um projeto de coletivização para resolver "uma das principais contradições do programa moçambicano: a incapacidade do povo de se apropriar dos meios de produção cinematográfica por si próprio e a sua conseqüente representação por realizadores estrangeiros desde 1966" (Schefer, 2016a, s/p.). Há uma troca de comando no Ministério da Informação em 1980, com a entrada do ex-combatente da FRELIMO, José Luís Cabaço, o que provoca, conseqüentemente, uma mudança nos rumos do INC, que passa a centralizar, de forma vertical e hierarquizada, toda a produção audiovisual no país, incluindo os programas de formação (nos quais se encaixavam Godard, Rouch e os demais estrangeiros), o projeto de televisão pública e a exibição de cinema nas aldeias, entre outros. Um projeto como o apresentado por Godard, em que o cineasta apresenta informalmente a ideia a um amigo em comum com o governo moçambicano para fazer experiências imagéticas, não seria aprovado sob a direção de Cabaço, por exemplo.

Como ressaltado por Gray (2020), o foco do novo ministro eram as imagens como meio de comunicação e veículo de propaganda oficial para erradicar o subdesenvolvimento em Moçambique; em detrimento das imagens como meio de expressão artística. A produção do cinejornal *Kuxa Kanema*, com profissionais moçambicanos, é intensificada, com edições semanais de temas pedagógicos e educacionais, e esta produção seria a base dos novos planos governamentais de implementação da televisão no país. Esta mudança paradigmática retratava a

transformação interna da FRELIMO em Frelimo⁴⁷, ou seja, de uma frente anticolonial que agrupava diferentes movimentos revolucionários, para um partido marxista-leninista, movimento iniciado já em 1977, em que “as suas diretrizes sobre cinema tornaram-se mais explicitamente militantes em termos da necessidade de aderir à linha do partido sem ambivalência.” (Schefer, 2016a, s/p.). Há também, desde o ano seguinte à independência, uma batalha política interna. Primeiro, com financiamento da Rodésia; e, depois do regime do Apartheid da África do Sul, forças contra o governo organizadas na RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana, formada principalmente por moçambicanos exilados) iniciam um conflito que vai se arrastar de 1976 até 1992. No contexto da guerra civil que se abate sobre o país, Schefer fala em uma batalha de informação que direcionava o INC a produzir filmes contra o domínio da mídia internacional pela Rodésia e África do Sul. A partir disso, entendemos que o projeto godardiano acontecia em um momento de transição política em Moçambique e estava involuntariamente envolvido nessa batalha, e as armas que Godard oferecia não interessavam ao governo moçambicano.

O cineasta brasileiro Murilo Salles talvez seja o melhor exemplo de projeto bem sucedido de um estrangeiro em Moçambique a ganhar um posto importante neste *front*. Salles chegou em Moçambique a convite de Ruy Guerra para permanecer apenas por algumas semanas, mas acabou por ficar dois anos, trabalhando como professor de câmera junto ao INC e cinegrafista oficial do presidente Samora Machel. No mesmo ano da visita de Godard, em 1978, ele realiza o filme *Estas São as Armas*, obra cinematográfica que ficou na história como uma resposta ao massacre de Nyazônia, em 1976, quando o exército da Rodésia atacou um campo de refugiados no país, assassinando cerca de 1000 pessoas desarmadas. O ataque na época foi noticiado pela imprensa rodesiana como um ato contra uma base do Exército Africano de Libertação Nacional do Zimbábue, que planejava ataques à minoria branca, narrativa prontamente aceita no mundo ocidental, que deveria ser refutada pela nova nação moçambicana, em apoio ao movimento de independência do país vizinho.

O filme de Salles teve ampla circulação no circuito de cinema alternativo e recebeu o prêmio principal do Festival de Cinema de Leipzig, em 1980. É uma

⁴⁷ Diferenciação explicada em nota de rodapé anterior e não utilizada nesta pesquisa.

denúncia às agressões contínuas da Rodésia, no contexto das suas operações militares junto ao exército português em Moçambique durante a luta armada e a aliança histórica entre Inglaterra e Portugal, através da compilação de imagens e sons de arquivos coloniais e anticoloniais - como os trechos de documentários sobre a luta armada realizados com a FRELIMO, desenhos, fotografias, propagandas e filmes produzidos pela Radiotelevisão Portuguesa e pelos Serviços Cinematográficos do Exército. Segundo Gray, o filme

“não só fornece um modo de didatismo baseado em dispositivos sensoriais emotivos associados à propaganda, mas também esboça uma leitura pedagógica das imagens, instruindo o espetador sobre como fazer uma interpretação descolonial do arquivo colonial que vai contra a corrente do seu propósito.”⁴⁸ (2020, p. 150).

Nas palavras de Salles⁴⁹, a realização do filme tem uma motivação adicional. Ele conta que o presidente Samora Machel, durante os seus discursos, percebia que, quando gritava palavras de ordem como "abaixo o racismo!", "abaixo o colonialismo", o que a população menos compreendia eram os brados contra o imperialismo. Diante disso, o presidente lhe faz a encomenda de um filme que explique para a população moçambicana o que é o imperialismo, a sua relação com o passado colonial e a ameaça que este representava para o novo país. Para esse filme, Salles não produziu nenhuma nova imagem, mas recebeu latas e mais latas, filmadas durante a guerra colonial por realizadores estrangeiros, e também os arquivos do governo português que haviam permanecido no país, trabalhados em um processo de um ano de montagem. O seu grande desafio, frente a uma encomenda explicitamente pedagógica, era o de transmitir a mensagem para uma população que falava 18 línguas diferentes, em que as imagens e sons deveriam falar por si - daí a ênfase numa montagem sensorial. No filme, os sons reforçam sentimentos e emoções e o encadeamento das imagens facilita uma construção de sentidos direta e objetiva, em associação de ideias. A encomenda foi

⁴⁸ No original: "not only provides a mode of didacticism based on emotive sensorial devices associated with propaganda, but also outlines a pedagogical reading of images, instructing the viewer on how to make a decolonial interpretation of the colonial archive that runs against the grain of their intended purpose."

⁴⁹ Em entrevista concedida a esta pesquisa em 21 de junho de 2023.

realizada e aceita, com sucesso. Salles conta que a estreia do filme foi feita em praça pública e que, no primeiro fim-de-semana, dos 410 mil habitantes da capital Maputo, 250 mil assistiram ao filme, que é considerado um dos grandes marcos do cinema revolucionário no país.

No tempo em que estive no país, por seu bom trânsito no governo, Salles recebia inúmeros pedidos de intelectuais e artistas por oportunidades para trabalhar e desenvolver projetos por lá; e de fato intercedeu por algumas pessoas, como o historiador Daniel Aarão Reis Filho, que se estabeleceu como professor na Universidade Eduardo Mondlane. E, como vimos, desde as batalhas por independência que diversos cineastas de várias partes do mundo filmavam voluntariamente em Moçambique, movimento intensificado após a vitória da luta armada, um verdadeiro Eldorado para militantes e simpatizantes da esquerda mundial - Godard entre eles. Guel Arraes conta⁵⁰ que foi um dos primeiros a registrar imagens do país livre, já em 1975. Munido de uma câmera S-8mm, de forma totalmente independente, saiu de Paris rumo a Moçambique e tomou uma van pelo interior do país, somente pela curiosidade e ímpeto de aventura de um jovem de 22 anos. José Celso Martinez e Celso Luccas também filmaram lá em 1975. Quando estavam exilados pela ditadura brasileira em Portugal, realizaram o filme de curta-metragem *O parto*⁵¹, sobre a Revolução dos Cravos, para a Rádio Televisão Portuguesa, e em seguida foram registrar o nascimento da nação africana no filme *25*. O filme foi filmado em 1976, com equipamento fornecido pelo INC, e editado em Londres, por um ano. Após a conclusão do filme, o INC compra a obra, um filme épico de mais de 3 horas de duração⁵² de linguagem verborrágica e forte experimentação artística que remete aos espetáculos do Teatro Oficina, e será então considerada a primeira produção cinematográfica de Moçambique independente (Gallo, 2019). Martinez e Luccas, para além da realização do filme, foram convidados pelo INC a integrar o projeto de exibição cinematográfica itinerante, projeto detalhado no livro *Cinemação* (1979). “Por um cinema popular e

⁵⁰ Em entrevista concedida a esta pesquisa em 7 de junho de 2022.

⁵¹ Disponível em <https://vk.com/video531545057_456239703>. Acesso em: 10/08/2023.

⁵² Existem três versões diferentes do filme: a primeira versão (3h10) estreou, em 1977, no Cine Scala, em Maputo. A segunda versão (2h20) foi montada pelos diretores em Londres para ser exibida em festivais internacionais e uma terceira versão, produzida na França (Gallo, 2019).

revolucionário” era o lema da dupla de realizadores, mas o projeto esbarrou em entraves burocráticos e foi abandonado, assim como o projeto de Godard.

Haveria alguma diferença essencial entre o cinema revolucionário feito por Salles e pelos outros cineastas estrangeiros também lá presentes à mesma época, e o projeto godardiano?

Em *A Partilha do Sensível*, ensaio primeiramente publicado em 2000, Jacques Rancière propõe um pensamento sobre a arte como uma forma de inscrição do sentido da comunidade, um “fazer político” não condicionado às intenções que as regem, que não depende das suas condições técnicas, da inserção dos artistas ou de como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais. Entretanto, a não-determinação artística, política e estética são indissociáveis, pois são formas de experiência de partilha sensível:

“o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.” (Rancière, 2009, p. 15).

Seguindo o pensamento de Rancière, não poderia haver então um cinema revolucionário de encomenda, pois da arte não se pode cobrar efetividade ou intencionalidade política. Se a encomenda bem realizada por Salles seria somente uma peça de propaganda política, o mesmo poderia ser dito do projeto moçambicano de Godard, também de intenções políticas explícitas, que se propunha a produzir imagens "destinadas a um fim, a independência"; ou a qualquer outro cineasta ou artista que se mostrasse solidário às lutas travadas em Moçambique e que quisesse participar do processo revolucionário com suas produções artísticas. Por outro lado, o filósofo sustenta que várias obras de arte são, sim, "revolucionárias", mas como então elas operariam uma transformação na sociedade? Nesta conceituação, Rancière propõe três diferentes regimes da arte: regime ético, em que o modo de ser da arte e das imagens concerne ao *Ethos* e a um teor de verdade; o regime poético/representativo, baseado na capacidade de mimesis como regime de visibilidade e na autonomia da arte; e o regime estético, que revoga a lógica representativa do mundo e a identificação da arte não se

faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. Confrontando o discurso modernista/modernitarista, que sustenta a revolução pictórica abstrata da pintura como a descoberta do seu *médium* próprio na superfície bidimensional, abandonando a ilusão perspectivista da “representação” - uma questão puramente técnica; Rancière argumenta que esta “superfície” não é simplesmente uma composição geométrica, e sim uma nova forma de partilha do sensível. Trata-se de uma nova interface, e esta interface é política, não porque propõe uma revolução anti-mimética, mas porque opera em uma subversão das hierarquias da representação, quebrando os encadeamentos racionais da história pela fragmentação. Esta “revolução” - que começa na literatura com Flaubert, Balzac e Baudelaire, e se consolida nas vanguardas artísticas do início do século XX - é, para Rancière, a instauração do regime estético das artes, que “não começou com decisões de ruptura artística. Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte”. (Rancière, 2009, p. 36).

Duas características da conceituação do regime estético das artes me parecem muito apropriadas para o estudo do cinema político de Godard, também presentes no projeto moçambicano. A primeira - que se inaugura no romance “moderno”, se volta para a dramaturgia do homem comum - é a promoção estética dos anônimos, em contraposição a uma hierarquização dos temas e formas do regime representativo (como exemplo, a existência de temas elegíveis para as belas artes e a destinação das tragédias para os nobres e a comédia para a plebe). É o regime estético que permite que o anônimo se torne um tema artístico; e isso é, para Rancière, o que confere a qualidade de arte ao cinema e à fotografia, para além de meras técnicas de reprodução e difusão.

“O surgimento das massas na cena da história ou nas ‘novas’ imagens não significa o vínculo entre a era das massas e a era da ciência e da técnica. Mas sim a lógica estética de um modo de visibilidade que, por um lado, revoga as escalas de grandeza da tradição representativa e, por outro, revoga o modelo oratório da palavra em proveito da leitura dos signos sobre os corpos das coisas, dos homens das sociedades.” (Rancière, 2009, p. 49).

A segunda é a equiparação entre os discursos de realidade e ficção, desfazendo a lógica aristotélica de superioridade da poesia sobre a história. Enquanto a poesia dos

grandes relatos e feitos da humanidade fundamenta a ordenação dos acontecimentos por uma lógica causal, a história é um suceder de acontecimentos banais desordenados, segundo uma lógica empírica própria - e esta seria a base do regime representativo das artes, a nítida separação entre realidade e ficção. O regime estético, ao contrário, é “um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social” (Rancière, 2009, p. 55).

Como vimos anteriormente, na rápida abordagem do cinema político junto ao grupo Dziga Vertov, interessava a Godard mais os pequenos do que os grandes relatos, mais a poética da ficção do que a história, mais a ação do homem comum do que os grandes planos do destino. Na análise do ensaio *O Último Sonho de um Produtor*, e no roteiro de *Nascimento (da Imagem) de uma Nação*, em Moçambique, no lugar das imagens da luta armada enaltecendo as glórias da FRELIMO, usadas em *Estas são as armas*, por exemplo, entendemos que Godard filmaria o homem comum moçambicano e a sua reação ao ver a reprodução das imagens dele mesmo. A estas imagens, em essência "documentais", Godard acrescentaria figuras fictícias num enredo fictício, por sua vez representando personagens reais, borrando as possíveis fronteiras entre ficção e realidade, ou, ainda, questionando o sentido da existência desse tipo de fronteira.

Enquanto o cinema político “tradicional”, baseado nos registros documentais “objetivos - tal como os materiais de arquivo remontados por Murilo Salles em seu filme, alinhar-se-ia à lógica representativa; o cinema político de Godard, ao desfazer a correlação entre tema e modo de representação e ao tratar o testemunho e a ficção dentro do mesmo regime de sentido, buscava uma linguagem para o cinema político que ainda não existia. E esta era a sua busca também em Moçambique. Mesmo o lema do GDV, “fazer politicamente os filmes políticos”, relacionado à necessidade de transformação das condições materialistas da produção cinematográfica ganha aqui uma nova conotação. No lugar da lógica marxista entre infraestrutura e superestrutura, o novo modo de fazer filmes que ele propunha pode ser visto como uma nova ideia de partilha do sensível, “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações,

implicando uma determinada ideia de efetividade do pensamento.” (Rancière, 2009, p. 15).

A grande revolução que Godard pensou/sonhou/idealizou em Moçambique seria então uma nova relação de uma nação e sua população com a imagem. Mas a rigidez das estruturas políticas moçambicanas, dividindo firmemente quem podia ou não podia participar do processo artístico, dificultava a tarefa. Tanto para Godard quanto para os demais cineastas, mesmo os que, como Murilo Salles, Ruy Guerra, José Celso Martinez Corrêa e Celso Luccas, conseguiram, a despeito dos impasses e entraves, realizar importantes obras de arte em Moçambique.

3.2

O "feiticeiro branco"

Sempre existe o risco de captura crítica deste projeto por um olhar dicotômico baseado na condição de Godard, mas a sua imediata associação a um ato de imperialismo cultural baseado numa caracterização de raça e localização do cineasta, a sua própria condição cultural e racial determinante de sua posição como retransmissor de uma episteme ocidental hegemônica - inviabiliza qualquer investigação sobre seu potencial criativo e transformador. Tomo então emprestada a autodenominação de Godard - o feiticeiro branco - para pensar estes entroncamentos. Um branco numa nação negra, mas também um criador, um ilusionista, ou ainda um sacerdote, médium entre o mundo das imagens e os homens.

A experiência de Godard em Moçambique não deve ser considerada uma excentricidade, pois é coerente ao engajamento por um regionalismo crítico que era central na prática da Sonimage e reflete a influência da Revolução dos Cravos sobre a esquerda europeia, que foi, em alguns aspectos, o que Maio de 1968 falhou em ser: uma reconstrução da sociedade, incluindo uma grande onda descolonizadora. E, como detalhado no ensaio da *Cahiers*, o projeto de Moçambique deriva desse interesse, um território que sai da metrópole colonial para as margens pós-coloniais em franca transformação. Godard certamente foi, como toda a intelectualidade francesa de

esquerda, um leitor de Frantz Fanon, expoente do pensamento pós-colonial e dos Estudos Culturais, que viria a ser o farol das revoluções africanas. Logo em seu segundo filme, *O pequeno Soldado*, de 1960, ele toca na ferida aberta da Guerra da Argélia e a posição da França como país colonizador e ocupante. Ainda não há neste filme um engajamento declarado pelo movimento revolucionário: o filme será rechaçado tanto pela esquerda quanto pela direita, espectros políticos igualados pelo cineasta pelo uso da violência e da tortura, e inclusive será objeto de censura na ocasião de seu lançamento, só sendo liberado dois anos depois, com a Argélia já independente. Mas, com a sua crescente radicalização política, é possível encontrar, na sua práxis cinematográfica, convergências com o pensamento ‘fanoniano’, principalmente de que não pode haver uma produção cultural, e, conseqüentemente, imagética, que seja inócua e livre no rescaldo do colonialismo. Em *Os Condenados da Terra*, Fanon vai tratar do dilema do intelectual colonizado em empreender uma obra de arte que toma de empréstimo a técnica do colonizador; e, em Godard, isso se manifesta pelo questionamento do papel do intelectual/artista na manutenção dos estados da opressão colonialista, que está na base da sua aproximação com o cinema do Terceiro Mundo. Mas certamente a presença de um homem branco realizando experiências audiovisuais em África tem limitações revolucionárias.

Na comparação entre produtos culturais pós-coloniais, Alexandre Montauray pensa em três operações possíveis: "a) potentes veículos retransmissores da hegemônica episteme ocidental; b) gestos de reconhecimento da alteridade e da diversidade, estruturantes das sociedades em questão; c) mapeamentos de zonas de mesclagens, transições e hibridações epistêmicas" (Montauray, 2019, p. 38). Se o convite a cineastas estrangeiros era uma prática comum do governo moçambicano e o projeto de Godard era parte integrante do projeto cultural oficial em Moçambique, seria possível encaixá-lo em uma dessas categorias? Ou, ainda, seria mesmo possível pensá-lo como um produto pós-colonial?

Godard considerava Moçambique um território “livre” de imagens, encontrando ali uma oportunidade para pensar o estatuto das imagens e sua produção simbólica em um país em construção, expressado pelo seu já citado fascínio por pessoas

que jamais teriam visto uma imagem em movimento ou mesmo uma reprodução fotográfica, fascínio constantemente sublinhado pelo uso de expressões como “página em branco” e “primeira imagem”. Parece evidente, assim, o desconhecimento de Godard tanto da presença do cinema no período colonial de Moçambique quanto da utilização do audiovisual pela FRELIMO. Mesmo que a realização do projeto, conforme fora planejado - leia-se, o filme-relatório - lhe mostrasse o contrário, partir do pressuposto de que Moçambique era um território “sem imagens” era um erro básico para quem se propunha a fazer um diagnóstico, colocando Godard no lugar-comum do francês alienado das reais condições do continente africano, ou, em bom português, eurocêntrico.

“O ser humano é um homem de imagens. Toda a gente sabe o que é uma imagem. Nem toda gente sabe o que é o futebol, o que é um avião, mas toda gente sabe qual é a sua imagem... É por isso que a indústria de imagens é tão poderosa. E aqui, em Moçambique, há pessoas que nunca foram contaminadas com essa indústria e por isso a oportunidade única de se estudar a imagem desde o início. Essas pessoas sabem mais – embora não saibam que sabem mais – sobre imagens, do que eu sei ou do que você sabe.” (Godard, 1985, p. 141).

Qual era o interesse específico de Godard nesta (não) relação do moçambicano com as imagens? O que seria esse “saber sem saber”? Estaria ele mitificando uma pureza em relação à indústria imagética do Ocidente, e que poderia expressar um olhar mais rico porque puro? Ou estaria Godard idealizando uma condição primitiva, o país africano como um território a ser desenvolvido, reverberando um discurso de necessidade de modernidade, uma superioridade ocidental, do qual ele parece querer fugir?

A história de cineastas europeus realizando filmes em África não pode ser descolada da clássica discussão entre o cineasta senegalês Ousmane Sembène e o francês Jean Rouch, em 1965⁵³. Perguntado se os europeus continuariam a filmar no continente com o surgimento de cada vez mais cineastas africanos, Rouch faz uma consideração sobre as vantagens do ponto de vista etnológico: seria o olhar do estranho

⁵³ Disponível em: <<http://cine-africa.blogspot.com/2011/01/um-confronto-historico-entre-jean-rouch.html>>. Acesso em: 10/08/2023.

que permite, num confronto de culturas diferentes, ver coisas que quem pertence àquela cultura não consegue ver. Rouch então pergunta por que Sembène não gosta dos seus filmes etnográficos, que retratam as culturas tradicionais, quando o segundo declara "Porque vocês mostram, vocês fixam uma realidade sem ver a evolução. O que eu tenho contra você e os africanistas é que vocês nos olham como se fôssemos insetos." (Enwezor, 2001, p. 440).

Em questão, estava o combate à exploração imagética do exotismo e o direito à autorrepresentação do povo africano no lugar do olhar dos europeus sobre o continente. Mesmo que sua intenção primordial não fosse a filmagem do outro, não há como não problematizar o contato de Godard com a alteridade nas visitas da Sonimage a Moçambique - mesmo que de forma radicalmente diferente do contato estabelecido por Jean Rouch em seus filmes. Ressalto aqui a posição do cineasta e teórico malinês Manthia Diawara, que argumenta que Godard estava muito mais interessado em teorizar uma imagem livre juntamente aos moçambicanos como sujeitos criativos do que produzir imagens sobre eles, como objetos (Diawara, 2003). Mas chama atenção também o formato escolhido pelo cineasta para narrar a sua experiência no país: um diário de viagem em primeira pessoa, justamente o instrumento mais caro ao método etnográfico em seu contato com a alteridade, tal como os diários do livro *África Fantasma* (1934), de Michel Leiris.

Leiris era secretário na missão Dacar-Djibuti, uma expedição linguística e etnográfica, ocorrida entre 1931 e 1933, que inaugura a pesquisa de campo como método de pesquisa em antropologia e etnografia entre os franceses. Curiosamente, Godard chegou a se matricular no curso de antropologia da Sorbonne em 1959, aos 28 anos. Segundo seu biógrafo, porque a antropologia era uma disciplina em franca expansão, com a publicação de *As estruturas elementares do parentesco*, de Lévi-Strauss, e também sob influência do tio de Godard, Théodore Monod, que era então professor de etnologia no Museu Nacional de História Natural. O neo-estudante estava sinceramente convencido de seu próprio interesse por essa ciência humana - suas críticas ditirâmbicas aos filmes de Jean Rouch testemunharão isso alguns anos depois. Mas a experiência da antropologia esvaziou-se: "Na Sorbonne, havia cinquenta pessoas

arranhando na frente de um professor. Fiquei quinze minutos e acabou." (De Baecque, 2010, p.37, em tradução livre).

Ao repetir esse tipo de diário, Godard abre a possibilidade de encaixar seu trabalho numa tradição histórica em que, como sustenta Emmelhainz (2019):

"a tarefa política do viajante é questionar a sua própria posição no encontro com o outro, e estar consciente de que não faz parte do processo que está sendo observado. O segundo problema decorrente deste tipo de intervenção é o perigo de ler o mundo de um ponto de vista único, tingido pelos interesses e desejos do observador ocidental. Isto é o que Gilles Deleuze chamou de 'Édipo nas colônias', que descreveu como o gênero 'Eu vim e vi isto', que é registrado e filtrado através do drama pessoal do viajante. Isto implica que a localização geopolítica específica do observador assume a enunciação universal, transformando a subjetividade ocidental (ou a perspicácia que valoriza o conhecimento sobre a cognição) e a objetividade na mesma coisa."⁵⁴ (p. 90).

Desta forma, em sua visão da África como um lugar a ser descoberto, como um "laboratório" - expressão usada por ele a todo o tempo durante o ensaio da *Cahiers* - para experiências no campo das imagens, Godard reforça os clichês da pureza e da profundidade de um olhar "não contaminado" pelo Ocidente.

Por outro lado, como vimos, a autorreflexão que estava na base do trabalho político de Godard faz-se presente em todos os pontos do projeto. Ao escrever "Uma imagem de mim para os outros, ou uma imagem dos outros para mim" (Godard, 1979, p. 105), Godard inclui a sua própria perspectiva naquele contexto de descolonização, contexto do qual ele também faz parte. É do seu lugar de estrangeiro que partem as propostas; portanto, considero que Godard já se apresenta como "parte do problema".

⁵⁴ No original: "(...) the political task of the voyager is to question his/her own position in the encounter and to be aware that he/she is not part of the process being observed. The second problem arising from these kinds of interventions is the danger of reading the world from a unique point of view tinted by the interests and desires of the Occidental observer. This is what Gilles Deleuze termed the "Oedipus-in-the-Colonies" phenomenon, which he described as the "I came and I saw this" genre, which is recorded and filtered through the traveler's personal drama. This implies that the specific geopolitical location of the observer assumes universal relevance, transforming Western subjectivity (or expertise—valuing insight over cognition) and objectivity into the same thing."

Em sua investigação do estatuto das imagens na criação de um novo país independente, Godard é sujeito e também objeto.

E, indo mais além, na citação do poema de Brecht ao final do seu diário de viagem, em uma outra interpretação possível, Godard talvez assuma ali o papel de colonizador, ao incluir-se, usando o segundo pronome do plural, como agente de opressão: "De quem depende de que a opressão continue? De **nós**. De quem depende de que a opressão desapareça? De **nós**". Segundo Raquel Schefer, "na dificuldade - ou impossibilidade - de representar o outro e o resto", o projeto moçambicano

“avança para uma etnografia política e polifônica do eu como outro ou para uma etnografia do ‘nós’: O ‘nós’ de Godard-Miéville, uma geografia singular e sensível; o ‘nós’, uma pessoa narrativa da alteridade; o ‘nós’ fragmentado que se opõe ou à conceptualização do ‘eu’ como substância ou à afirmação unitária do ‘nós’ revolucionário.” (Schefer, 2016a, s/p.).

Homi Bhaba (1998) remete a Stuart Hall para caracterizar a hegemonia como uma política de captura de imaginários, onde, na situação colonial, os papéis de colonizador e colonizado seriam ficções, construções de imaginários; e, para romper essa captura, seria preciso atuar também no imaginário. Não quero situar Godard como um artista engajado com o pós-colonialismo, mas seu projeto parece partir das mesmas bases. O cineasta indicava também entender que a construção de um novo sujeito moçambicano - a superação da condição colonial para além da independência no âmbito político - passava pela produção, pela voz, pelo que se vê e pelo que se fala. Por fim, pela imagem. Se o sujeito colonial é um texto escrito, uma imagem criada pela metrópole aos colonizados, Godard não estava interessado simplesmente em ensinar os moçambicanos a reescrever (ou produzir imagens), mas mostrar que uma nova posição como sujeitos dependia dessa construção imaginária. O projeto moçambicano é permeado de uma certa crença na produção de imagens transformadoras da sociedade, no uso da imagem para a construção de uma sociedade livre, justa e democrática. As palavras estão lá: independência, direito, justiça. E um "caminho", uma "resposta" supostamente encontrada em Moçambique por Ruy Guerra, a qual interessa Godard perseguir. Vejo, em todo o projeto, uma forte conotação utópica.

Do outro lado, o governo moçambicano parecia buscar, com seu Homem Novo, também uma utopia. Como ressalta Montauray (2019), para usar o conceito europeu em contexto africano é necessária uma torção, um deslocamento, e então essa utopia estaria mais "próxima das expectativas do homem comum" - uma utopia do sul nas sociedades recém-independentes, o projeto colonial como prenhe de ideias utópicas. Mas a criação do país novo, da identidade nacional moçambicana livre do jugo português logo conviveria com a distopia da guerra, que, ao longo de quase duas décadas provocou uma separação gradual e uma oposição crescente entre a sociedade e o Estado, o que fez Moçambique figurar entre os países mais pobres do mundo. Nesse ponto, é possível pensar nos limites de um projeto de descolonização atrelado ao contexto da Guerra Fria, ao se incluir em um conflito entre o mundo capitalista ocidental e as potências socialistas. O sujeito colonial, racializado, "é marcado pelo desejo da sua própria morte por intermédio da morte dos outros" (Mbembe, 2014, p. 80). E, na realidade da guerra onde moçambicanos matam moçambicanos, o Homem Novo, sujeito pós-colonial idealizado, se tornava uma realidade cada vez mais distante. De certa forma, é possível pensar que a emancipação política conquistada com a independência não rompeu com a ideia de uma modernidade ocidental, ao assumir um projeto nacional como uma ideia de evolução, de superação das formas tradicionais de vida que existiam no país. A colonização e a descolonização não são uma dualidade de sentido único, mas uma bifurcação para diferentes futuros, como nos lembra Mbembe.

Godard em Moçambique, poderia ser lido, então, como um cruzamento, um choque de utopias - uma zona de mesclagens, transições e hibridações epistêmicas, segundo Montauray (2019). Um projeto inserido em um contexto pós-colonial, com limitações por sua origem hegemônica europeia, mas que, naquele momento, parafraseando a posição cobrada da Europa no pós-colonialismo em Mbembe (2014), não se posicionava no pico da humanidade e mostrava-se atento ao que estava por vir, contribuindo assim para a abertura do mundo.⁵⁵

⁵⁵ A citação parafraseada de Mbembe é: "Ao invés de se posicionar no pico da humanidade, a Europa deveria mostrar-se atenta ao que está por vir" (Mbembe, 2014, p. 73).

3.3

O “idiota”

A justificativa oficial para a interrupção do contrato entre a Sonimage e o governo moçambicano foi o alto custo e a distância entre teoria e prática - Godard conversava e teorizava demais, e filmava muito pouco. Isso é confirmado por Guel Arraes, que conta que o que Godard entregou ao governo moçambicano como resultado da sua primeira investigação foi justamente o relatório da viagem visto no capítulo anterior, que ele mesmo, Guel, teria traduzido para o português. Colin MacCabe (1980) afirma que um dos maiores financiamentos da época da Sonimage veio mesmo do governo moçambicano, e José Rebelo, o então presidente do INC, já demonstrava que não estava disposto a investir muito dinheiro nos projetos cinematográficos do INC, e, provavelmente esperava imagens, e não um texto, como resultado do trabalho de Godard - e assim não há prosseguimento no acordo. A justificativa também é confirmada por Ruy Guerra: "Como todo suíço, Godard queria muito dinheiro", mas Godard tem outra explicação para o seu apego monetário: "Se quiserem escrever um livro sobre mim, há um tema a incluir: dinheiro. O cinema é só dinheiro, mas o dinheiro aparece duas vezes: primeiro, passa-se o tempo todo correndo para arranjar o dinheiro para fazer o filme, e depois, no filme pronto, o dinheiro volta, como imagem." (Godard apud MacCabe, 1980, p. 27) - o filme refletindo as relações materiais de sua produção. MacCabe chama ainda a atenção para a existência de outro relatório que teria sido entregue por Godard ao governo moçambicano - documento não localizado em nenhuma outra fonte, onde Godard afirma: "A Sonimage situa-se no cruzamento entre a partida e a chegada de informações. A Sonimage é uma fabricante de luz no sentido de lançar luz sobre uma situação para vê-la com clareza ou, ao contrário, desvendar o véu." (Godard apud MacCabe, 2020, p. 140). Segundo o autor, a avaliação de Godard sobre a situação atual em Moçambique enfatiza como a televisão está no cruzamento entre o indivíduo e o complexo dos desenvolvimentos sociais, que envolve não apenas as relações econômicas capazes de produzir uma mercadoria tão tecnologicamente complexa, mas também as concomitantes mudanças sociais que a fazem uma forma

dominante de entretenimento. Mas a Sonimage parece não ter visto a situação de Moçambique com clareza, e tampouco desvendou coisa alguma.

"(Colin MacCabe:) - Existe uma chance de se estabelecer um tipo diferente de televisão em Moçambique?

(Jean-Luc Godard:) - Existia uma chance. Uma tentativa. Acabou.

(Colin MacCabe:) - Você poderia explicar isso?

(Jean-Luc Godard:) - É longe demais e a tentativa falhou porque é um país. É difícil de dizer. É como uma possibilidade. É bastante clara no início e depois, quando se diz que não é possível, que não é possível continuar, torna-se difícil de assumir. É como um caso de amor. Atravessamos uma rua, mudamos de direção e depois temos de nos separar. Por que? Porque um de vós vivia aqui e o outro vivia ali. Podiam mudar de vida, mas não se muda de vida assim tão facilmente. (...) Mas, mesmo assim, há uma câmera, sempre apenas uma câmera e um roteiro e pronto. Vai-se para aquele país se se quiser escrever um bom roteiro. É o único lugar onde acho que é fácil mudar, se quisermos. Mas como não consegui mudar as coisas, penso que deve haver outra coisa." (MacCabe, 1980, p. 156–157).

Esta entrevista cujo trecho reproduzo acima é de 1980, dois anos depois da viagem, e, no escopo da minha pesquisa, traz as declarações de Godard mais diretas após a interrupção do projeto. Aqui Godard já parece consciente do "erro" de diagnóstico, uma desilusão com seu projeto de TV revolucionária, a sua dificuldade em compreender um país, uma realidade da qual não fazia parte. Ao final, uma frase emblemática: ele falhou em mudar as coisas.

Essa afirmação - a impossibilidade de mudança através da imagem - será tema do curta metragem *Changer d'Image: lettre à la bien-aimée*⁵⁶, de 1982. Trata-se de um filme-encomenda do INA a alguns cineastas franceses para celebrar a chegada da esquerda ao poder na França, com François Mitterrand, em 1981, numa suposta mudança no país. Como Godard faz em muitos outros filmes, ele entrega um filme sobre a impossibilidade de fazer o filme. Godard está de costas, frente a uma tela em branco, respondendo a uma voz feminina em *off*, como num interrogatório. A voz pergunta (em livre tradução), "como conceber uma imagem da mudança?", ao que um hesitante Godard responde:

"Bem, para ser honesto (...) Existe uma imagem que pode mostrar a ideia de mudança? Pode uma imagem qualificar-se como algo que transmite a noção de mudança? Pode uma imagem... Uma imagem pode mudar alguma coisa? Por que eu já fiz todas essas

⁵⁶ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=3KFq3exh9cs>>. Acesso em: 10/08/2023.

discussões sobre grandes transformações na televisão, o que me enerva... Basicamente, eu preciso sentir, e mostrar como eu fiquei humilhado." (Trecho do filme *Changer d'Image*, 1982).

Em seguida, entra uma segunda voz em *off*, masculina, um outro narrador que fala em primeira pessoa, em nome de Godard, afirmando que ele foi um idiota em aceitar o convite para fazer um filme sobre uma imagem da mudança, concluindo que não pode existir uma imagem de mudança porque não existe uma imagem, apenas cadeias de imagens. Diz que se sente como um "colaboracionista" por estar a serviço do governo. Até aí Godard parece estar se referindo somente à encomenda da televisão francesa em questão, mas então muda o plano: vemos a imagem de um homem perfilado, que não sabemos se é ou não Godard, sem camisa e de mãos algemadas, sentado em uma cozinha, sendo violentamente esbofeteado por outro, que veste terno e lava as mãos cuidadosamente. A voz então fala que esta tarefa trouxe a lembrança a este homem, um idiota, a memória de uma verdadeira aventura que aconteceu três ou quatro anos atrás, no que chamamos de "novo" país, na América do Sul ou na África, para onde ele fora convidado por sua suposta simpatia a este tipo de país, e também enquanto especialista sobre como as imagens podem trazer mudanças, tendo sido investido recentemente com o poder para criar um novo tipo de televisão. Mesmo que a citação não seja explícita, Godard está falando do projeto fracassado, sua "aventura" em Moçambique, o "novo país na América do Sul ou na África"; e, a partir daí faz, de forma indireta, na voz de outro, um pequeno relato da experiência em tom radicalmente diferente do usado no ensaio da *Cahiers*, que reproduzo aqui, em tradução livre do francês:

"Mas aqui está o que aconteceu, e o que poderia ter acontecido, que foi o que, na verdade, aconteceu. Ou, como nosso idiota dizia frequentemente, misturar o real com o imaginário, como muitas pessoas em outras épocas podiam misturar amor com trabalho. Duas semanas depois de sua chegada ao país, e depois que ele começou a trabalhar, aconteceram obviamente os altos e baixos usuais. Este novo país durará para sempre com suas ideias preconcebidas sobre o papel da televisão. Então, quando nosso idiota começou seu trabalho com grande entusiasmo, aqueles que haviam perdido o poder recuperaram-no, e baniram a todos, incluindo especialistas e consultores da Europa e de outros lugares, exceto um. Nosso idiota. O novo governo era meio militar, meio civil... civil de coração e militar no uniforme, ou vice-versa. Os novos chefes, em geral, e especialmente o chefe da Informação e Comunicação, como ele gostava de contar aos jornalistas, este teria pensado que nosso idiota era o único que sabia fazer televisão, que podia servir ao público sem ofender os poderes constituídos. Portanto,

isso agradaria o governo sem prejudicar as pessoas. Basicamente, o novo chefe decidiu que este idiota era capaz de entregar uma fórmula certa para fazer televisão, ou a fórmula de uma boa televisão. Ele tinha feito o mesmo para com aqueles que o trouxeram para o país e, em qualquer caso, já havia gasto o dinheiro na passagem. Assim que possível, eles atribuíram ao nosso idiota um ex-repórter local que falava um pouco de francês e que foi promovido através das fileiras, e agora fazia parte do braço de relações públicas do exército. Aqueles uniram forças com o Departamento de Saúde Pública. Esses novos líderes queriam trabalhar para o bem das pessoas a todo custo. E é assim que duas ou três vezes por dia, com o uso estratégico da psicologia animal e da pressão humana, nosso idiota foi perguntado sobre qual era a fórmula exata para a mudança de imagens e a imagem da mudança. E neste filme, o prisioneiro e a vítima, que é você, escreveu uma carta para sua amada..." (Trecho do filme *Changer d'Image*, 1982).

Ao que parece, neste momento, quatro anos depois da viagem a Moçambique, o saldo que Godard faz não é dos mais agradáveis. O entusiasmo dá lugar à frustração, a simpatia política abre espaço às críticas à estrutura política moçambicana, e a utopia da imagem livre e independente que estava na base do projeto se transforma em encomenda oficial. O feiticeiro dá lugar ao idiota. É possível deduzir uma relação conflituosa entre Godard e os dirigentes políticos em Moçambique, que não consta em nenhuma parte do diário de viagem - provavelmente porque o contrato ainda estava vigente, e este foi o material entregue ao governo moçambicano. Depois do rompimento, o relato deste filme soa para mim como um desabafo.

Godard fala de uma troca de poderes no país, que teria ocasionado o banimento de especialistas e consultores europeus - isto encontra correspondência na nacionalização feita pelo governo da FRELIMO das empresas portuguesas que se estenderam também aos equipamentos e estruturas audiovisuais - rádio, produtoras, salas de cinema. Teria sobrado somente ele - certamente um exagero, dada a presença de tantos colaboradores e cineastas estrangeiros em Moçambique, mas demonstra um incômodo. Se, no diário de viagem, ele só se sente um feiticeiro branco (um intruso) quando visita o mercado popular negro; o sentimento de inadequação, de não-pertencimento, aqui, está relacionado ao próprio projeto e às diretrizes políticas do país. O chefe da Informação e Comunicação, na ocasião, era o ministro José Rebelo. Segundo Gray (2020), sob o comando de Rebelo, o INC tinha certo grau de autonomia, mas o ministro priorizava a propaganda de massas às produções artísticas, e preferia o rádio ao cinema como o meio para comunicação das diretrizes da FRELIMO com a

população. As transmissões de rádio tinham custos baixos, largo alcance e poderiam ser feitas localmente em diferentes línguas regionais. Por este motivo, Rebelo era contencioso com os gastos de recursos do Estado em projetos cinematográficos dispendiosos, e tinha pouco entusiasmo, como já dito, com as transmissões televisivas, que só beneficiariam a pequena minoria urbana que podia comprar um aparelho de televisão. Ruy Guerra conta que José Rebelo era uma pessoa difícil de trabalhar, e que sua orientação política stalinista se estendia ao seu modo de trabalho, extremamente autoritário e centralizador. Talvez por isso a referência a "uso estratégico da psicologia animal e pressão humana" de que se queixa Godard.

O repórter local que falava francês que o acompanhava, talvez Carlos Djambo, pelo que consta do diário, agora é referido como um funcionário do exército, uma perspectiva diferente para quem antes fora apresentado como um colaborador. Deduzo que a menção ao Departamento de Saúde Pública seja uma referência aos filmes com propósitos educativos - "para o bem das pessoas a todo custo" - que eram produzidos pelo INC para exibição nas aldeias, levando noções básicas de saúde, educação, agricultura e produção industrial às populações periféricas em campanhas contra o subdesenvolvimento. Em algum momento pode ter sido pedido a Godard alguma participação neste processo, e nada poderia ser mais distante da prática cinematográfica de Godard: produzir cinema (ou televisão), com uma finalidade pedagógica, educativa. Essa passagem reflete o debate que se colocava internamente dentro do INC, sobre os rumos que a produção no país deveria seguir, entre a expressão artística e as imagens como ferramenta de propaganda das políticas governamentais. Como pontua Gray (2020), havia um embate entre as formas do cinema revolucionário, não só através da influência dos colaboradores estrangeiros e delegações de outros países socialistas, mas também através das diferentes abordagens dos próprios cineastas locais à documentação da expressão cultural moçambicana. Por esse relato, penso que Godard julgou-se trabalhando num projeto que era um braço do aparelho ideológico do governo moçambicano, "sem ofender os poderes constituídos", coisa grave para um cineasta althusseriano, cuja obra desdobra a estreita articulação entre iconografia e política. É com base nesta observação que Godard questiona a legitimidade do Estado na produção e administração de imagens, para quem

“a televisão pública moçambicana não deve ser simplesmente um modelo em termos de conteúdo e forma. O seu funcionamento deve também resolver a contradição fundamental da política cinematográfica dos Estados socialistas, particularmente Cuba, um país que constitui um exemplo para Moçambique: a nacionalização das estruturas e meios de produção sem a sua coletivização em paralelo.” (Schefer, 2016a, s/p.).

Explicitava-se, assim, o lado negativo da tendência do Estado moçambicano a instrumentalizar o cinema: se a sua coletivização o afirmava como mecanismo de emancipação, havia também a sua conversão expressiva como dispositivo de dominação. O “jeito diferente de fazer televisão”, buscado por Godard, pretendia uma imagem livre, retirando a produção simbólica do monopólio do Estado; enquanto, para a FRELIMO, a coletivização da produção das imagens deveria ser firmemente controlada pelas estruturas estatais.

Outro aspecto que me chama atenção neste filme é a violência. Além das palavras fortes como “idiota” e “colaboracionista”, a cena remete a uma sessão de interrogatório policial beirando a tortura. A fala do "idiota" e "especialista em mudar imagens" sobre a sua experiência moçambicana começa em uma autofiguração, como uma confissão, para se tornar uma ficção de (auto)flagelação. Afirmar que seria uma referência a métodos políticos questionáveis da FRELIMO, como os campos de reeducação para erradicação do que o partido entendia como resíduos do colonialismo e do capitalismo, seria apressado, mas não infundado. Samora Machel estabeleceu um processo chamado “Os Comprometidos”, em que identificava, por meio de audiências públicas⁵⁷, possíveis colaboradores do regime colonialista que agora teriam a chance de se redimirem politicamente, através da experiência coletiva do trabalho rural e da internalização ideológica de perspectivas anticoloniais e marxistas-leninistas, como em “gulags tropicais”. Aos campos, eram também destinados líderes regionais e sacerdotes das religiões autóctones, num processo de subjetivação forçada e erradicação também do tribalismo com o objetivo de gerar o Homem Novo, o que não deixa de ser uma

⁵⁷ Ruy Guerra realizou o filme *Os comprometidos: actas de um processo de descolonização*, que “documenta o violento julgamento de supostos colaboradores do regime colonial por um tribunal popular, liderado pelo presidente Samora Machel, em 1982. Guerra produziu 29 rolos de filme 16 mm em seis dias de filmagem quase ininterrupta. O material resultou em uma série de quarenta horas para a Televisão Experimental de Moçambique”. Disponível em: <<http://etudoverdade.com.br/br/filme/49026-Os-Comprometidos---Actas-de-um-processo-de-descolonizacao>> Acesso em: 10/08/2023.

violência epistêmica agora perpetrada não pelo estado colonial, mas pelo governo do país.

Na cena de *Ventos do Leste* que usei como metáfora para o projeto moçambicano, o caminho do cinema do Terceiro Mundo é, nas palavras de Glauber, “o cinema da opressão, da repressão fascista, do terrorismo, o cinema perigoso”, palavras que não faziam parte do cotidiano de Godard. “E aí você descobriu a complexidade das lutas. Você percebeu que lhe faltava o modo de analisá-las.” (trecho do filme *Vento de Leste*, 1969). De fato, a luta em Moçambique era complexa e a manutenção do poder sobrepôs-se a qualquer projeto cultural de emancipação, e talvez tenha mesmo faltado a Godard o modo de analisá-la. Mesmo se colocando em perspectiva e insistindo na autorreflexão e na recusa à representação, essas ferramentas não foram suficientes para Godard assumir lugar naquela luta.

Ruy Guerra tem uma declaração curiosa sobre a passagem de Godard por lá: “Sabia que ele faria merda. Mas a merda que ele fizesse seria muito melhor do que qualquer coisa já feita.”⁵⁸ Ruy explica: numa eventual oposição entre diretrizes políticas e posicionamento artístico, Godard não faria qualquer concessão. Se Ruy tinha alguma deferência pelas estruturas sociais e hierárquicas de Moçambique, Godard não teria. Ele conta que, quando recebeu o convite para retornar à Moçambique, colocou, como condição para ser consultor do INC, que, se houvesse esse tipo de conflito de interesses, ele se oporia à frente política. Mas mesmo assim Ruy não foi capaz de impedir a censura, refilmagem e remontagem de seu filme *Mueda: memória e massacre* pelas autoridades. Resumindo o brilhante artigo de Raquel Schefer⁵⁹, a produção de *Mueda*, a dramatização de um massacre efetuado pelas tropas portuguesas filmado por Ruy,

“constitui uma reconstituição *sensível*, profundamente embebida nas formas culturais do Planalto de Mueda, e não uma reconstituição *histórica* do acontecimento. Ao não inserir o massacre numa perspectiva histórica, o filme questiona o monopólio do passado, detido pela FRELIMO e autoridade do ‘Script de Libertação’, ‘discurso

⁵⁸ Em debate pós-exibição do filme *Mueda: memória e massacre* no cinema Estação Botafogo (RJ), no dia 22 de março de 2023.

⁵⁹ Disponível em <[https://doi.org/10.17231/comsoc.29\(2016\).2408](https://doi.org/10.17231/comsoc.29(2016).2408)>. Acesso em 10/08/2023.

estratégico situado na interseção das relações de poder e das relações de saber’.” (Schefer, 2016b, s/p.).

E, assim, a frente política venceu. Se a passagem de Ruy Guerra por Moçambique era, para ele, uma missão de vida, ele também afirma que fez essa concessão porque o preço político de se opor à FRELIMO era, também nas palavras dele, muito alto para o processo revolucionário com o qual ele estava firmemente comprometido. Por todos os motivos já levantados aqui, a Godard não cabia este comprometimento e o seu projeto talvez estivesse, como afirmou Ruy, fadado ao fracasso desde o início. E, por isso, a mudança a que ele se propôs a trabalhar em Moçambique agora é, para ele, a bem amada para quem se envia uma carta na impossibilidade do encontro amoroso.

Raquel Schefer considera *Changer d'Image* como o filme moçambicano de Godard, a obra resultante do encontro da práxis godardiana com o aparato estatal de Moçambique, “um filme que trata das contradições da fabricação da identidade nacional através da imagem, e mesmo através da identificação da população moçambicana com o dispositivo cinematográfico.” (Schefer, 2016a, s/p.). Mas por que ele não usou neste filme as imagens que efetivamente filmou quando em Moçambique? No processo já visto anteriormente, entre o projeto *Jusqu'à la Victoire* e o filme *Ici et Ailleurs*, Godard “ressignificou” as imagens produzidas para um filme em outro - por que não repetir o processo neste caso? Ao invés de imagens, a tela vazia, que é “o reverso da plenitude da imagem militante. A desordem do cinema político está presente como um inverso da imagem: num encerramento de visibilidade, a tela nada contém, como se a experiência do processo revolucionário moçambicano não fosse representativa.” (Schefer, 2016a, s/p.).

Se Godard afirmava que tinha que ouvir antes de falar, de ver antes de filmar, a consciência de sua “cegueira” o impede de mostrar as imagens lá feitas ou mesmo de considerá-las significativas. Gray fala da

“desilusão de Godard com a ideia de que se poderia produzir uma imagem de mudança num sistema mais vasto que se estava a tornar autoritário. Uma imagem de mudança só pode emergir de dentro dos circuitos de produção de imagem, ou como diz a voz *off* em *Changer d'Image*: 'a imagem não existia, apenas cadeias de imagens'. O modo de

produção que a Sonimage imaginava envolvia uma descentralização que estava em desacordo com a cadeia de comando centralizada da Frelimo.” (Gray, 2020, p.147).

Penso que esse curta pode ser lido como a autocrítica de Godard sobre a sua reincidência no cinema militante, práxis da qual ele já havia se afastado e que é revisitada no projeto moçambicano. Nos filmes do Grupo Dziga Vertov, Godard usava a tela como um quadro negro, como dito em *British Sounds*, "durante a projeção de um filme imperialista, a tela vende o discurso do patrão ao povo.... Durante a exibição de um filme militante, a tela não é mais do que um quadro negro que oferece uma análise materialista da situação" (trecho do filme *British Sounds*, 1969). Mas agora Godard está na frente de um quadro branco: a imagem do esgotamento do cinema militante? Godard parece realmente considerar essa experiência como um reposicionamento frente ao cinema político, como conta na entrevista a MacCabe de 1982, que se refere diretamente ao ensaio da Cahiers:

“(Colin MacCabe:) - Muito do que você diz parece distanciá-lo da política. E mesmo assim os seus filmes e textos insistem na política. Em *Aqui e Acolá*, você tenta entender o “e” entre a revolução na Palestina e a sociedade de consumo na França, entre imagens da revolução e imagens de consumo. Ou, na edição 300 da Cahiers du Cinéma que você editou, a revista termina com um slogan político explícito: De quem depende a repressão? De nós? De quem depende a libertação? De nós.

(Jean-Luc Godard:) - Sim, sim, mas... a política foi tão usada, tão desvalorizada e sinto que a usei demasiado porque a comprei sob falsos pretextos. Sim, *Ici et ailleurs* é finalmente dedicado à evolução dos valores do que está no meio. Me considero muito mais em termos de entre do que em termos de um lugar fixo. Penso e trabalho melhor quando estou viajando - quando é suposto não estar fazendo nada. Por vezes, preciso de duas horas para chegar à estação. Chegar cinco minutos antes me mata. Isso não é estar em movimento... está-se num lugar e depois corre-se para outro e o meio não existe. Para mim, é o entre que existe e os lugares são mais imateriais. A câmera é um entre, mas como é um objeto sólido, as pessoas, as pessoas do cinema, não pensam que é uma verdadeira comunicação. Pensam que viajar é apenas mostrar o bilhete. Esquecem o entre, mas a câmera é um entre, entre o que entra e o que sai: a câmera é a comunicação em estado sólido.” (Godard apud MacCabe, 1980, p. 77).

Schefer também trata esse filme como um estado de transição, em que Godard

“responde ao problema da mudança com uma mudança de imagem: olhar de forma diferente - e entregar-se ao olhar - a fim de produzir imagens de mudança e mudar a imagem (...) Afirma o imperativo de questionar a imagem como representação, a fim de permitir que o vivido apareça, o que marca a passagem para um cinema de metarrepresentação, metalinguagem e formas visuais ou, dito de outra forma, para uma filosofia audiovisual. Ao mudar as categorias de objetividade e subjetividade, o cinema

de Godard afasta-se da realidade e das representações prévias da realidade em favor de uma análise crítica das formas de representação da realidade.” (Schefer, 2016a, s/p.).

A autora propõe que se trata de um

“movimento de rotação do olhar (do "outro" para o "eu", da representação da experiência da alteridade à figuração de uma identidade narrativa) que estrutura a virada autorreferencial do seu cinema. Após a sua estadia na Palestina, a dissolução do Grupo Dziga Vertov e, em particular, o fracasso do projeto moçambicano, o seu cinema passou para uma ‘retaguarda’, o território do filme-ensaio.” (Schefer, 2016a, s/p.).

Sendo assim, é possível pensar numa inflexão/mudança na obra de Godard a partir da sua reflexão e reatualização da experiência em Moçambique - a meu ver, a culminância do seu cinema militante - não numa relação de causa e efeito, mas em paralelo com a ideia da inexistência de uma imagem de mudança, e sim de uma cadeia de imagens: é no filme impossível, a partir do projeto não-realizado, e de tudo o que está “entre”, no interstício, no intervalo, que se opera a mudança. Como na encruzilhada-metáfora desta pesquisa, Godard retorna pelo caminho previamente escolhido e vai rumar para o lado oposto, o “cinema da aventura”, ainda, seguindo a hipótese aqui defendida, à procura do cinema político, mas em uma diferente estética.

3.4

O cinema da aventura

De fato, na análise habitual da obra godardiana, após 1978/1979 inaugura-se mais uma fase em seu cinema. Após as experiências de criação coletiva do GDV e das experiências televisivas da Sonimage, consideradas por alguns estudiosos como um momento em que Godard volta-se contra o cinema, este período marcará o seu retorno ao cinema autoral. Com exceção do filme *Tout va bien*, estrelado por Jane Fonda, *Sauve qui peut*, lançado em 1979, será o primeiro filme, desde 1967 (ano de produção de *Weekend*), a ter estrelas no elenco: Jacques Dutronc, Nathalie Baye e Isabelle Huppert. Godard diz que este é seu "segundo primeiro filme". É seu biógrafo, De Baecque, quem traz um argumento caro a Godard para tal “mudança”: juntamente com

a não exibição da série *France/Tour/Détour/deux/enfants* da forma planejada, impactando na diminuição da remuneração previamente acertada, o rompimento de contrato entre o cineasta e o governo moçambicano teria o levado a buscar projetos financeiramente mais sólidos para a sua produtora (De Baecque, 2010, p.565) - leia-se, o financiamento de grandes estúdios, para obras destinadas ao circuito comercial de cinema.

O teórico Marc Cerisuelo é quem primeiro propõe, em livro de 1989, a nomenclatura de “trilogia do sublime”, agrupando os filmes realizados por Godard no início da década de 1980: *Passion* (1982), *Prénom Carmen* (1982) e *Je vous salue Marie* (1983). Godard, cineasta até então urbano, nesses filmes, estaria recorrendo às imagens da natureza em busca de uma estética do Sublime, em sintonia com os debates artísticos no contexto do sentimento de luto do pós-modernismo do final dos anos 1980. Já Daniel Morgan propõe aproximação diferente. Nesses filmes, Godard não estaria recorrendo a um juízo sublime no uso das imagens da natureza, que não estão ali para se sobrepor ou assombrar, e sim para proporcionar associações. A intenção não estaria na experiência do choque do espectador, mas nos significados que a imagem carrega, inclusive em termos históricos, para descrever a experiência da modernidade também como um assombro (Morgan, 2013).

A caracterização desta produção junto ao conceito do Sublime não é uma unanimidade, mas esse interessante debate, no entanto, não cabe aqui. Obviamente não era somente Godard, mas o mundo que também mudava. A lógica da Guerra Fria e a divisão entre o Primeiro, o Terceiro Mundo e o bloco socialista desapareciam, dando lugar ao capitalismo globalista e à transnacionalização. Emmelhainz fala em "esgotamento dialético", numa descrença nos "princípios marxistas da classe operária como motor da história e da espontaneidade emancipatória das massas" (2019, p.130); e recorre a Félix Guattari e sua caracterização da sociedade mundial nos anos 1980 - flácida e sem contorno, incapaz de propor soluções para os problemas com que se confrontava, como a miséria e o desemprego:

"(...) era claro que nenhum programa comum e nenhuma formação política organizada no sentido clássico seria capaz de representar a formação social incipiente, a nova

sociedade de massas composta onde todas as classes, raças, sexos e culturas tinham começado a se sobrepor." ⁶⁰ (Guattari apud Emmelhainz, 2019, p.131).

Assim, a obra de Godard passa a "explorar a relação entre a imagem e o visível, de analisar este último tal como é especificamente tornado visível pela tela e experimenta novas formas do político em relação à imagem." (Emmelhainz, 2019, p. 133).

Passion (1982) traz a história do diretor de cinema Jerzy durante a realização de um filme em que notórias pinturas da arte ocidental⁶¹ são reproduzidas por modelos vivos, os chamados *tableau vivant*. Jerzy está obcecado em alcançar a perfeição em suas composições através da concepção da luz, o que leva a equipe e elenco à loucura, pois trabalham exaustivamente sem resultado e se questionam qual é o sentido em fazer um filme sem enredo. O produtor preocupa-se em concluir as filmagens e tenta convencer Jerzy de que outra postura frente ao filme é necessária. Ele não consegue, e o diretor acaba desistindo de tudo. Em determinado momento, o diretor diz ao produtor: "Uma imagem não é poderosa porque é brutal ou misteriosa, mas porque a solidariedade **entre** as ideias é distante e justa.". Considero esta frase emblemática da investigação estética que Godard passa então a perseguir, sugerida por ele no curta *Changer d'image* e que marcará o seu cinema a partir de então: a força, e/ou o poder das imagens, não estão contidos na imagem, mas numa cadeia de imagens, e na relação **entre** elas. Por isso meu grifo na palavra "entre": o cinema de Godard vai caminhar para o cinema do "interstício".

E esta nova estética godardiana vai manifestar-se em seu auge na obra *História(s) do Cinema*, série de oito episódios, lançada em 1988 e finalizada em 1998, obra magistral que, resumidamente, articula a história do cinema à história do século XX e "a capacidade do cinema de predizer os desastres de seu tempo e da incapacidade

⁶⁰ No original: "it was clear that no common program and no political formation organized in the classical sense would be able to represent the incipient social formation, the new composite mass society where all classes, races, sexes and cultures had begun to overlap."

⁶¹ Como *A entrada dos cruzados em Constantinopla*, de Delacroix; *O três de maio de 1808 em Madri*, de Goya; ou *A ronda noturna*, de Rembrandt, entre outras.

de preveni-los" (Rancière, 2016, p.43). Trata-se de um dos filmes mais importantes em toda a trajetória de Godard.

Rancière considera *História(s) do Cinema* como uma expressão emblemática do regime estético da arte, que rompe com a "relação de subordinação entre uma função dirigente, a função textual de inteligibilidade, e uma função imageadora colocada a seu serviço." (Rancière, 2016, p.49). Se, em momentos anteriores de sua carreira, o choque de extremos continha uma automaticidade dialética, trabalhando a história como um lugar de conflito; Godard agora trabalhava no registro simbólico, da (re)combinação de (res)significações:

"Na época das provocações pop e situacionistas, Godard invocava e ocultava ao mesmo tempo esse fraseado da história imaginariamente extraído do fraseado pictural do espaço. Já no sonho do grande cochicho originário que perpassa *História(s) do Cinema*, ele triunfa. Os métodos de desvio que vinte anos antes produziam - mesmo que sem efeito - o choque dialético, assumem a função inversa. Passam a garantir a lógica do mistério, o reino do fraseado contínuo." (p.71).

Sua lógica caleidoscópica, sua justaposição caótica de elementos díspares, significações e materialidades - como a aventura capa-espada junto a Mussolini - seria uma grande parataxe, "o comum da desmedida ou do caos que doravante confere à arte sua potência" (Rancière, 2016, p. 54). Mas essa grande parataxe tem um risco, um limite tênue entre a esquizofrenia e o consenso (imagens sem significação):

"A medida da arte estética, portanto, teve de se construir como medida contraditória, alimentada pela grande potência caótica dos elementos desligados, mas, por isso mesmo, própria para separar esse caos - ou essa "burrice" - da arte dos furores da grande explosão ou do torpor do grande consentimento." (p.56).

Essa medida é que Rancière vai chamar de **frase-imagem**. A união dessas duas funções - texto+imagem - "é a unidade que desdobra a força caótica da grande parataxe em potência frástica de continuidade e potência imageadora de ruptura. Uma frase-imagem não é somente a junção de formas visuais e sequência verbal: "a frase não é o dizível, a imagem não é o visível" (Rancière, 2016, p. 56), ela desfaz a relação representativa do texto e imagem, onde o texto é responsável pelo encadeamento e a imagem o suplemento de presença, transformando essa sequência a princípio desconexa de sons e imagens como uma unidade simbólica. "Como frase, acolhe a potência paratáxica rejeitando a explosão esquizofrênica. Como imagem, rejeita com

sua força disruptiva o grande sono da repetição indiferente ou a grande embriaguez comunal dos corpos. A frase-imagem retém a potência da grande parataxe e não deixa que ela se perca na esquizofrenia ou no consenso." (p. 56-57).

A frase-imagem justa, exata, carrega uma sintaxe paratáxica que Rancière vai chamar de montagem, pensando para além da operação cinematográfica de colagem de planos. *História(s) do Cinema* traz essa potência da frase-imagem, seria a sua plena expressão, ultrapassando a oposição entre texto morto e imagem viva. Para Rancière, a montagem de Godard em *História(s)* é o melhor exemplo dessa proximidade extrema, dessa combinação de lógicas opostas que organiza choques e constrói um contínuo - e isto é a história. Ishaghpour, por sua vez, compara-o à obra de Walter Benjamin, como uma salvaguarda da memória do cinema e do século XX (Godard; Ishaghpour, 2005, p. 20). Já Dubois considera o filme “um projeto desmesurado, no qual o cinema como um todo, como natureza e como cultura, caberia na palma da mão do vídeo, que está lá para repercutir-lhe os estrondos e os temores. (Dubois, 2004, p. 287). Para Phillippe-Alain Michaud (2013), *História(s) do Cinema* seria “o equivalente mais exato do tensionamento das imagens e da movimentação das superfícies que [o historiador da arte Aby] Warburg produziu em Mnemosyne” (p.303), em que Godard, em sua proposta de historiografia do cinema, faz um paralelo operacional entre a montagem do material fílmico e a iconologia dos intervalos. A história do cinema de Godard não considera as imagens de forma autônoma, teológica ou cronológica, mas sempre entrelaçadas e relacionadas, criando, assim como Warburg, uma abertura no tempo aos saberes que as imagens transmitem na longa duração, e que dá forma ao conceito de sobrevivência (*Nachleben*), pensado pelo historiador no ensaio *O nascimento de vênus e a Primavera*, publicado em 1893.

Para além do fato de este ser um dos filmes mais celebrados e estudados de Godard, a esta pesquisa interessa o fato de que, nessa obra, uma década depois do rompimento do contrato, em 1988, Godard vai novamente revisitar a sua experiência em Moçambique, através do uso de três das fotografias tiradas durante a sua visita ao país que ilustram o ensaio da *Cahiers du Cinéma*, em uma sequência⁶² do episódio 2 (*Une histoire seule*): a foto de Guel Arraes de costas olhando o visor da câmera, a

⁶² Disponível em < <https://vimeo.com/manage/videos/670171187>>. Acesso em: 10/08/2023.

menina na estrada rumo a aldeia de Limpopo segurando uma foto instantânea, e de novo Guel Arraes junto à câmera, agora dando instruções ao jovem moçambicano negro.



Figura 4 - Montagem com fotogramas do filme *História(s) do Cinema* (1988)

É possível então pensar o uso das fotografias feitas em Moçambique como os fantasmas imaginados por Georges Didi-Huberman (2013), habitando e ecoando na obra de Godard, abrindo uma fissura que retira a experiência do cineasta no continente africano da imobilidade do passado e a atualiza no presente. “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”, (Didi-Huberman, 2019, p. 15). Essas três fotos podem ser consideradas uma porta, um vão, diante das quais "o passado" de Godard "nunca cessa de reconfigurar" (p. 16).

3.5

Recontando (a) história(s)

A obra é dividida em oito episódios, e sua realização só se completa em 1998, data de seu lançamento comercial. O texto do filme é inspirado em poema-ensaio do próprio Godard, que, por sua vez, tem origem no livro *Uma verdadeira História do Cinema*, que é a transcrição das palestras realizadas por Godard em 1978, no Canadá. O trecho relativo à sequência em que constam as fotos de Moçambique diz:

"tome aqui uma narrativa
não se comporte com ela
como diante

de outras narrativas históricas
wie zu einer anderen
historischen nachricht

ofereça a ela um lugar totalmente diferente
na sua vida
eine ganz andere stelle
in deinem leben
ennnebmnen

isso para dizer
que o cinema jamais foi
uma arte
e muito menos uma técnica

desde a chegada do trem à estação
ou o lanche do bebê
até onde começa o inferno
a câmera jamais mudou
na essência
e a Panavision platinum
não é mais aperfeiçoada
que a Debrrie 7

que
o sobrinho de André Gide
levou para a viagem
ao Congo

deus branco" (Godard, 2022, p. 33).

No filme, a sequência se inicia com a voz de Godard citando os títulos dos livros *África Fantasma* (1934), de Michel Leiris, e *Os frutos da terra* (1897), de André Gide, para então entrar em alguns detalhes técnicos. Ele diz que a câmera Panavision Platinum⁶³, lançada em 1986, não é tão boa quanto a câmera Debrrie 7⁶⁴, lançada em

⁶³ A Panaflex Platinum é uma câmera cinematográfica de 35 mm com som sincronizado, destinada a substituir as séries de câmeras Gold e Gold II. É capaz de avançar e retroceder de 4 a 36 fps em incrementos de 1/10 de quadro, e é controlado por cristal em todas as velocidades. Possui um obturador de plano focal que pode ser ajustado de 50 a 200° enquanto a câmera está funcionando, seja por uma unidade de controle externa ou girando manualmente um botão. Enquanto o movimento permanece essencialmente o mesmo que o movimento Panaflex original introduzido em 1972, os pinos de registro duplo do Platinum são "totalmente ajustados" de acordo com a Panavision, implicando uma aderência mais precisa no filme durante a exposição e, portanto, maior nitidez (fonte: Wikicamera).

⁶⁴ A câmera originou-se como o F.A.C.T. Autocinephot feito pela empresa italiana F.A.I.T. e distribuído por Giuseppe Tartara no final da década de 1910; depois foi modificado como Sept, inicialmente oferecido pela mesma empresa por volta de 1920. O projeto do Sept foi então vendido para a empresa francesa André Debrrie, que o produziu de 1922 ou 1923 a 1927. A Debrrie Sept teve algum sucesso nos Estados Unidos e foi uma das primeiras câmeras de 35 mm produzidas em alguma quantidade. O nome

1920 e com a qual Michel Allègret realizaria o documentário etnográfico *Viagem ao Congo* em 1927, seguindo os passos da expedição anterior realizada por Gide. A partir daí, nos 2 minutos e 20 segundos subsequentes, Godard (que também está em cena - ao longo de todo o filme - lendo em sua biblioteca) articula, na montagem, uma foto a cores de uma mulher indígena negra de torso nu, uma página de um livro etnográfico falando de evangelização e do suposto mal feito a uma nação negra (provavelmente de um diálogo entre Allègret e Gide), e o áudio de uma notícia relativa à comunidade Haussa, da Nigéria, que teria apresentado um ritual de sacrifícios humanos ao ver automóveis pela primeira vez. Tudo ao som de *Africa*, de John Coltrane, álbum lançado em 1967.

Então vemos a foto de Guel Arraes à câmera, montada juntamente à foto da menina com a foto instantânea, acompanhada da frase "La première image", que é a mesma legenda dessa foto no ensaio; para então vermos a segunda foto de Guel e do jovem moçambicano, acompanhada do famoso aforisma godardiano "C'est ne pas une image juste. C'est juste une image" (Não é uma imagem justa. É somente uma imagem, tradução livre), também escrito em letras brancas sobre a imagem.

Em seguida, segue o caleidoscópio: uma mulher negra mumificada, cenas do filme campeão de bilheteria e clássico absoluto da era de ouro de Hollywood *Captain Blood* (Michael Curtiz, 1935), um trecho de documentário não-identificado sobre pescadores, e imagens de comícios de Mussolini. Em uma dessas imagens, o banner usado pelo ditador para a inauguração dos estúdios cinematográficos da Cinecittà, em 1937: "la cinematografia e'la arma piu'forte" ("o cinema é a mais forte das armas", em tradução livre). Na tela, os títulos dos filmes: *Ombres blanches* (Flaherty, 1926), *Le fascisme ordinaire* (Romm, 1965), *Antônio das Mortes* (Glauber Rocha, 1969) e *Moi, un noir* (Jean Rouch, 1958). Ouvimos a máquina de escrever (presente em todo o filme como uma metralhadora ritmada), uma gaita de fole e sons de explosões. Então lemos, sobre a foto de uma mulher negra carregando um cesto às costas: "De qui dépend que l'oppression disparaisse? De nous! De qui dépend que l'oppression demeure? De

Sept ("sete" em francês) era uma alusão às sete funções da câmera: câmera fixa, câmera sequencial, câmera de cinema, projetor fixo, projetor de cinema, ampliador e máquina de transferência de cinema (fonte: Wikicamera).

nous!" ("De quem depende de que a opressão desapareça? De nós. De quem depende de que a opressão permaneça? De nós", em tradução livre), o mesmo poema de Brecht que encerra o ensaio *O Último Sonho de um Produtor*.

Godard não (nunca) dá créditos às imagens e sons, sejam fotos, sejam trechos de filmes ou livros: ele se apropria das citações, o que dificulta uma maior precisão da análise, e que é próprio do seu estilo de citação, como apontado por Didi-Huberman em *Passés Cités par JLG* (2015): "Citar, sim, porque não estamos a inventar nada, estamos apenas a transformá-lo. Mas é importante citar com toda a liberdade para transformar. A primeira característica da citação de Godard seria, portanto, transformar o apelo à autoridade (uma vez que, quando cito, admito que não sou o autor do que estou a citar) numa rejeição da autoridade (e é isso que justifica citar livremente, libertando-se da citação como autoridade)" (Didi-Huberman, 2015, p. 15). E ele usa do mesmo procedimento em relação às três fotos em questão: só um espectador muito aprofundado em sua obra pode identificar que estas pertencem à sua experiência em Moçambique. Para o público geral, elas são apenas mais um elemento no caleidoscópio das imagens.

Luiz Camillo Osorio e Pedro Duarte (2017) apontam que a citação, no cinema de Godard é "um modo de fazer história, ou seja, de lidar com aquilo que já foi, que já aconteceu, de sorte a fazer tais coisas falarem com o presente" (p. 102). Seguindo esse pensamento, o próprio cineasta, citando sua passagem por Moçambique através do uso dessas fotografias e textos "ressuscitados", coloca-a em perspectiva crítica com a atualidade, tanto da sua própria trajetória, quanto da história do cinema e da sociedade. E, dez anos depois, qual a perspectiva crítica deste projeto fracassado e intrinsecamente contraditório que Godard quer trazer à tona?

Em *Changer d'Image*, Godard teria feito um primeiro balanço autocrítico da experiência moçambicana pela ótica da sua atuação política, abordando seu "arrependimento" pela participação colaboracionista em um projeto ideológico governamental, o que vai abrir caminho para uma nova abordagem estética em sua prática cinematográfica. Considero que, nesta frase-imagem em questão, em *História (s) do Cinema*, Godard faz nova autocrítica, agora já em suas novas bases estéticas, apontando para possíveis novas soluções dos impasses que estavam presentes no

projeto. Como dito no poema, Godard pega uma narrativa e lhe oferece um lugar totalmente diferente. De início, a sua posição eurocêntrica: se, no curta de 1982, a viagem a Moçambique é citada pejorativamente como uma "aventura num país da África ou da América do Sul"; é no episódio 2 que Godard faz em sua historiografia do cinema uma necessária referência, ainda que escassa, ao cinema do Terceiro Mundo, citando um filme de Glauber Rocha - o único filme não-europeu a constar nessa coleção - e ainda dedicando o episódio ao brasileiro e ao cubano Santiago Alvarez.

Um dos pontos mais frágeis do projeto moçambicano era a (im)possibilidade de agência revolucionária de um cineasta de nação imperialista europeu em um país recém-independente na África. De fato, mesmo que Godard se mostrasse solidário, atento e quiçá militante do pensamento descolonial - sendo *Ici et Ailleurs* sua obra que mais se aproxima deste movimento -, o questionamento do colonialismo europeu, com toda a sua violência física, epistêmica e o racismo que está em sua base econômica, nunca foram um tema para Godard.

É ainda reconhecida, por exemplo, a escassez de personagens negros africanos em sua obra ao longo dos anos, e a grande exceção - a participação do militante anti-imperialista senegalês Omar Blondin Diop, em *A Chinesa*, é também muito problemática. No artigo *Imaginary Africa*⁶⁵, a pesquisadora Sarinah Masukor cita James Williams, no livro *Encounters with Godard: Ethics, Aesthetics, Politics* (2016), para quem a representação de personagens africanos em Godard é ambígua e cheia de rasuras. Williams argumenta que Diop, apesar de ser um dos personagens centrais, não aparece em nenhuma publicidade do filme e que, mesmo estando envolvido no cinema de vanguarda americano, é

"retratado como um filósofo político negro unidimensional, reduzido a um único aspecto da sua personalidade e utilizado apenas para conferir uma aura de autenticidade aos argumentos de Godard. Isto contrasta com as personagens brancas, que mostram ter um lado artístico e um lado político." (Masukor, 2016, s/p.).

Diop estava ligado à Universidade de Nanterre, que seria o epicentro dos eventos de Maio de 1968, e foi convidado por Godard para "ensinar" seus

⁶⁵ Disponível em <<http://www.screeningthepast.com/issue-41-late-godard-dossier/an-imaginary-africa/>>. Acesso em: 10/08/2023.

atores/personagens sobre a doutrina maoísta. Ele fazia oposição ao líder Leopold Senghar e foi preso em 1973 no Senegal, acusado de planejar um atentado em Dakar, onde teria cometido suicídio na prisão, versão contestada por seus familiares.

“Williams escreve: "Diop é "encaixotado" por Godard em *La Chinoise*: apresentado como a voz da verdade e do real com base na sua cor e credo político, é no mesmo momento despojado da sua verdadeira presença e identidade e, em última análise, excluído do filme e do seu discurso.” (Masukor, 2016, s/p.).

Diop é tema do filme *Juste un Mouvement* (2021), em que o diretor, o artista belga Vincent Meessen, revisita *A Chinesa* para reconstituir justamente a identidade e a história do filósofo, ausentes no filme de Godard - o único personagem realmente maoísta, nas palavras de Meesen. A África é uma espécie de lacuna na obra de Godard.

História(s) do Cinema é essencialmente um ensaio sobre a intrínseca relação entre o século XX e o cinema, marcada pelo holocausto: “(...) porque esquecer-se do extermínio faz parte do extermínio” (Godard, 2022, p. 13). Nesse trecho do filme em questão, no entanto, Godard parece referir-se, ainda que brevemente, ao colonialismo e racismo como fator constitutivo do pensamento europeu/ocidental - mas não há uma imagem justa que possa carregar este sentido. Somente imagens. Aqui é possível novamente citar a aproximação entre esse filme e o *Atlas* de Warburg, num paralelo entre a “iconologia dos intervalos” (*Zwischenreich*) e a montagem godardiana. Se a disposição das figuras e reproduções fotográficas das obras de arte nas pranchas visava ativar as propriedades dinâmicas que a consideração isolada teria deixado latente (Michaud, 2013), Godard vai “aproximar as coisas que não se dispõem a sê-lo” - textos e imagens da etnografia clássica, a citação da sua experiência moçambicana, o filme hollywoodiano, a imagem de Mussolini, citações a Glauber Rocha e Rouch... - “fazendo surgir o sentido de atualização das imagens pela revelação recíproca”. Através da montagem, “Godard procurou retrair a migração das imagens através do tempo do cinema, usando a própria imagem como revelador descritivo e crítico” (Michaud, 2013, p. 303).

A partir de uma questão meramente técnica sobre evolução dos equipamentos, Godard parece propor um paralelo entre o contato dos europeus com a alteridade, mediado pela câmera, e a violência intrínseca e inerente neste processo, em que "a cinematografia é a mais forte das armas". As fotos de Moçambique, realizadas como

um registro de viagem, agora tem novo sentido, como as imagens sobreviventes pensadas por Didi-Huberman, quando "o tempo se sobredetermina às imagens, trazendo a esfera da memória. A produção de memória vem antes da existência de uma história da arte, permitindo que usemos de pensamentos muito anteriores ou posteriores para processá-los conceitualmente." (Didi-Huberman, 2019, p. 16). O poema de Brecht, nesta montagem, adquire também novo sentido, diferente da utopia de revolução que ele carrega no encerramento do ensaio da *Cahiers*. O ano é 1988, o colonialismo ficou no passado, o nazismo foi derrotado, a Guerra Fria acabou, mas a opressão sobre os territórios africanos não desapareceu.

“um projetor de filmes
é obrigado
a se lembrar da câmera
e o cinema só é uma indústria
da evasão
porque é antes de mais nada
o único lugar
em que a memória é escrava” (Godard, 2022, p. 32).

Na memória do século por Godard, o colonialismo está lá.

Outro dos pontos mais sensíveis do projeto moçambicano de Godard é a idealização de uma suposta condição primitiva em relação às imagens, em oposição à saturação imagética do mundo ocidental. Para pensar sobre mais este impasse, permaneço com Didi-Huberman, agora em seu pensamento sobre o anacronismo na obra do historiador da arte Carl Einstein: "A história da arte é a luta de todas as experiências ópticas, dos espaços inventados e das figurações" escreveu Einstein em seus *Aforismos Metódicos* na revista *Documents* em 1929." (Einstein apud Didi-Huberman, 2019, p. 189). Proponho esta aproximação por dois motivos. Primeiro, pela construção da história da arte por Einstein, aos saltos e confrontos, tal como a historiografia cinematográfica proposta por Godard em *História(s) do Cinema*. Segundo, pela sua pioneira aproximação de Einstein entre primitivismo e modernidade, desde 1915, com a publicação de *Negerplastik*.

Einstein não fala de evolução ou desenvolvimento, mas de conflito - essa é a exigência interna, intrínseca, ao fazer histórico. Se a História da Arte triunfante trata

das transformações temporais que cada obra impõe às precedentes, ele vai tratá-la como “forma contra forma”, uma reconfiguração de espaços, experiências e figurações. “Toda forma precisa é um assassinato das outras versões” (Einstein apud Didi-Huberman, 2019, p. 189-190). Se a história da arte é também o discurso que tenta interpretar essas reconfigurações, ele a pensa como um conflito de “pensamento contra pensamento.” (Einstein apud Didi-Huberman, 2019, p. 190).

Einstein analisa os objetos artísticos contra o modelo estético kantiano dominante, uma crítica das imagens independentemente do juízo estético/de gosto. Seu a priori era oposto a Kant. O julgamento puramente estético da obra de arte seria o seu isolamento, uma recusa ao confronto: isolamento do conjunto da história - fator extrínseco - e dos seus procedimentos próprios/formais - fator intrínseco. A arte teria uma força própria, uma magia; e a experiência estética seria um deslocamento da existência dos homens no mundo. Para Einstein, a estética seria a resposta errada à modernidade, ao desmoronamento da cultura tradicional, em que a arte perde sua potência mítica e adquire “autonomia”. Isso porque a estética tentaria recuperar a potência da arte somente por um enunciado metafísico e metalinguístico (portanto vazio) que afirma a sua totalidade; e ainda por ‘deshistoricizar’ as obras de arte, negando-lhe sua genealogia/origem. “A estética rebaixaria a ‘visão’ a uma forma estúpida, destinada a chocar sublimações aposentadas.” (Huberman, 2019, p. 193).

É possível aqui fazer um paralelo: assim como Einstein lidava com as questões artísticas da modernidade no início do século, Godard lidava com a pós-modernidade e seus desdobramentos, com o luto que se impõe à produção artística com os anos 1990 no horizonte. Dubois (2004) fala em um “estado-vídeo” godardiano como um percurso, que alcança seu auge justamente nesse período, mais especificamente em *História(s)*. Desde os filmes-ensaio realizados entre 1974 e 79, período em que se encaixa cronologicamente o projeto moçambicano, Godard passa a transportar as questões políticas para o dispositivo técnico e formal, para o “corpo-linguagem” do cinema, numa nova forma de olhar para as imagens. Seria uma forma de ver, pela primeira vez, as imagens que se filmara antes, um cinema “do depois”, que tem o próprio cinema como pano de fundo.

Dubois sintetiza essa investigação com a afirmação de que, em Godard, “o vídeo pensa o que o cinema cria”, mas aqui não é o suporte técnico que está em questão, e sim o entendimento de que a imagem - no caso, a imagem cinematográfica - carrega sobrevivências culturais e relações de poder. A imagem como uma composição, que escapa “a toda determinação ótica que seria concebida a partir de um ponto de vista único estruturador da totalidade do espaço da imagem. Escapando, em suma, à lógica do Sujeito-como-olhar que, desde o Renascimento, rege toda esta concepção de representação”. (Dubois, 2004, p. 85).

O conceito da crítica de arte em Einstein não pode ser separado do conceito crítico da história, questionando o positivismo evolucionista teleológico que sustenta a análise histórica das imagens, tal como em Aby Warburg, Walter Benjamin e - por que não? - Godard - a história da arte contra a história da arte, a história do cinema contra a história do cinema. Quando Godard afirma, no trecho de *História(s) do Cinema* aqui em questão, que o cinema não é arte, nem sequer uma técnica, penso num procedimento teórico parecido. O que o cineasta propõe em sua historiografia não é localizar as imagens numa suposta linha do tempo ou pensar em cada um dos filmes isoladamente, o cinema como uma arte ensimesmada, mas sim articular o cinema com as demais manifestações do mundo.

Einstein debruçou-se tanto sobre a arte de vanguarda quanto sobre a arte africana/negra, e Didi-Huberman lê essas duas tentativas em conjunto, pois ambas situam-se “no nível genealógico, no qual a origem e a novidade se combinam dialeticamente, porque a origem não é mais pensada como simples fonte do futuro e porque a novidade não é mais pensada como simples esquecimento do passado” (2019, p. 197). Para Einstein, o cubismo devolvia à arte a sua dimensão mística e o medo da morte, em oposição ao “realismo religioso” estéril que aspirava à imortalidade, tal como na arte clássica representativa que seria uma imitação vazia do mundo. Einstein enxergava a mesma recusa à imitação na arte africana, uma arte essencialmente ritualística. No lugar de primitivismo, modernidade. Essa seria a aplicação da genealogia, a relação dialética entre origem e modernidade. O encontro do cubismo e da escultura africana não é uma síntese, é um momento de antítese, uma dobra dialética; é, para Didi-Huberman, como o relâmpago de Benjamin. Tal como o jazz para

Coltrane, que não poderia existir sem a música originária da África, que não por acaso é a trilha sonora da frase-imagem de Godard em Moçambique.

Einstein questiona não somente o preconceito colonialista da superioridade cultural do ocidente embutida na noção de primitivismo, mas também as bases epistemológicas da etnografia, também colonialista.

“... a etnografia positivista nega duplamente a existência de uma arte africana: de um lado, seu preconceito funcionalista, que faz das formas africanas simples instrumentos ou simples ‘fetiches’, nega a existência desses objetos como obras, como produções formais; de outro, seu preconceito evolucionista priva as formas africanas de toda historicidade, ao se contentar com um modelo em que “se esperava encontrar no africano um testemunho das origens, de um estado que nunca teria evoluído.” (Einstein apud Didi-Huberman, 2019, p. 201).

Seguindo o pensamento de Einstein, a história da arte africana não existia porque lhe negaram a história em nome do primitivismo, e lhe negam a arte em nome da instrumentalização das suas formas/construções/imagens; por isso, ele vai afirmar ambas - história e arte africanas - invertendo a condição dessa inexistência. O projeto godardiano em Moçambique, marcado por seu caráter etnográfico e pelas questões coloniais que marcam os diferentes estágios de desenvolvimento dos continentes, parece não conseguir fugir da superioridade da sociedade ocidental atrelada a esse estágio de desenvolvimento que ele quer negar, principalmente na atribuição de uma inexistência de uma cultura imagética própria em Moçambique anterior à sua chegada. Em *História (s) do Cinema*, no entanto, pode haver uma possível solução para este beco sem saída. Em Einstein, a operação (de afirmação da história e da arte africanas) encontra dois obstáculos: as categorias estéticas da arte ocidental não abarcam, não dão conta da produção imagética africana. E a cultura africana está fora do escopo do discurso histórico ocidental.

No projeto moçambicano de Godard, o obstáculo era da mesma ordem, mas outro. Quando Godard fala em um "saber sem saber", postulando que ele, um cineasta europeu estabelecido, teria muitas coisas a aprender sobre a imagem com os moçambicanos que jamais tinham visto uma imagem reproduzida tecnicamente, ao invés da mitificação desse estado; podemos entendê-lo como a proposição de uma nova relação entre primitivismo e modernidade, não como opostos excludentes ou dialéticos, mas de forma a "reavivar uma nova sensibilidade diante dos signos e vestígios que

testemunham uma história e um mundo comum" (Didi-Huberman, 2019, p.77). Penso que Godard, num mesmo movimento de Einstein, estaria pensando no entrelaçamento entre origem e modernidade. Esse seria o paralelo da imagem dialética de Benjamin: os novos objetos históricos surgem a partir do choque anacrônico do Agora com o Outrora, o Outrora interpretado, lido, revisto, confrontado pelo acontecimento de um Agora totalmente novo. Se é o cubismo que vai possibilitar a arte africana como objeto da história da arte pela modalidade de um anacronismo, levantando obstáculos epistemológicos e abrindo uma brecha na história (um novo método) para novos objetos e novas temporalidades - brecha aberta a marretadas! - é o mesmo anacronismo que Godard usa como método para pensar seu projeto moçambicano como um capítulo das suas história(s) do cinema, em que "a origem não é mais pensada como simples fonte do futuro e porque a novidade não é mais pensada como simples esquecimento do passado" (Didi-Huberman, 2019, p. 197). No território "livre" de imagens de Moçambique não estava o passado, e sim o futuro do cinema. Este seria o significado da primeira imagem a nascer.

Se as imagens deste 'futuro' feitas por Godard em Moçambique resistiram ao tempo, não foram ainda localizadas. Um incêndio no prédio do INC em 1987 pode tê-las destruído. Ou, na hipótese mais provável, tendo sido realizadas em vídeo, um insatisfeito Godard simplesmente tenha rebobinado a fita e gravado novas imagens por cima delas. Godard em Moçambique é, então, a aventura do que poderia ser o cinema dos "sem cinema", e a frustração do não-cinema para aqueles que estão atravessados e interditados pelo excesso de imagens. O que sobrevive deste projeto são as "histórias do cinema".

Conclusão

De fato, parecia haver em Moçambique esse espaço para uma nova construção imagética como vislumbrado por Godard - mas a história tratou de enterrá-lo. O Ministro da Informação de Moçambique, José Luís Cabaço, que considerava o cinema como "um instrumento para o desenvolvimento", ajudando a população a ultrapassar o 'obscurantismo'⁶⁶, implementa, nos anos seguintes, após a saída de Godard do país, uma campanha "literária" para ensinar as pessoas a lerem as imagens em movimento e desmistificarem o cinema.

"Tomando como exemplo os filmes de karaté, um gênero popular entre os cinéfilos moçambicanos, (Cabaço) argumentou que muitos espectadores ainda não tinham a capacidade de reconhecer as capacidades "mágicas" da imagem em movimento: o fato de um ator de um filme de karaté saltar de três metros de altura... O ator que 'morreu' no filme desta semana e é visto bem vivo noutro filme - ele tem uma 'cura' para a morte. (...) Desta forma, o cinema seria posto ao serviço do processo de desenvolvimento e libertação, em vez de ser mantido como um instrumento de manipulação e dominação."⁶⁷ (Gray, 2020, p.194).

Como vimos até aqui, um movimento oposto ao de Godard, que se interessava justamente pelo olhar não-condicionado das pessoas frente às imagens e que pensava que a libertação da população não se daria pela apreensão da "gramática visual" ocidental, e sim pela construção de uma gramática própria. Mas as imagens em movimento de Moçambique independente "nasceram" muito parecidas com as demais imagens do mundo.

⁶⁶ No original: "'an instrument of development', assisting the population in moving beyond 'obscurantism'".

⁶⁷ No original: "Taking the example of karate films, a genre popular with Mozambican cinema-goers, he argued that many viewers did not yet have the ability to recognise the 'magical' abilities of the moving image: 'the fact that a karate movie actor jumps from three meters high. . . . The actor who "died" in this week's movie and is seen very much alive in another film – he has a "cure" for death.'".

Na já citada entrevista de Godard a Nicole Brenez, ele conta uma "anecdote precise". Segundo ele, após a partida da Sonimage, deixando no país uma pequena câmera de vídeo, foram os italianos que implantaram os aparatos técnicos da TV no país. Ele prossegue contando que o assistente moçambicano que, no ensaio da *Cahiers*, é fotografado junto a Guel Arraes (e que parece se tratar de Carlos Djambo), pede a câmera emprestada para registrar a chegada do presidente Samora Machel de avião em algum lugar. Quando Godard vê as imagens feitas pelo assistente - que jamais tinha feito cinema e que praticamente nunca tinha visto nenhum filme que não os telefilmes indianos tão populares no país - percebeu que o assistente filmou a chegada do presidente em seu tapete vermelho - acompanhado do equivalente a uma guarda republicana - exatamente da mesma forma como qualquer outra TV pelo mundo filma a chegada de presidentes: a reportagem do moçambicano ficou tal como uma reportagem do canal francês France 3 ou da americana CNN. Então, diz Godard, a Sonimage era totalmente dispensável - o modelo já existia, igual continuaria, e não cabia a eles, mesmo sendo à época um "pouco" militantes esquerdistas, dizer como deveria ser feito.

A televisão em Moçambique de fato foi implementada com o apoio do governo italiano, tanto financeiro quanto tecnológico, e a primeira transmissão da Televisão Experimental (TVE) aconteceu em fevereiro de 1981 - como de se esperar, com um discurso do presidente Samora Machel. A orientação do partido era de que a televisão no país não fosse um bem privado, e sim acessível à população, cuja programação não estivesse a serviço do capitalismo estrangeiro. E assim os aparelhos foram instalados em diversos bairros do país, em locais públicos para milhares de espectadores reunidos. As emissões eram, em sua maioria, dos filmes educativos e pedagógicos aos quais o INC se dedicava, sob a orientação do ministro Luís Cabaço. Algumas dessas produções, no entanto, eram "realizadas por equipes que ofereciam treinamento (técnico) à população local no espírito do projeto de Godard, os chamados 'correspondentes populares' que registravam as suas próprias comunidades" (Gray, 2020, p. 202-203). O próprio Cabaço, em entrevista a Raquel Schefer, declara que Godard quis "dar aos camponeses do Niassa a liberdade de contar as histórias como

bem entenderem". O antropólogo e ex-ministro, que define a si próprio como um apoiante entusiasta do projeto de Godard e lamenta o seu fracasso, considera que Godard "teria dado informações surpreendentes para que pudéssemos ter criado, pouco a pouco, um cinema moçambicano capaz de dialogar realmente com as pessoas" (Schefer, 2016a, s/p.).

Segundo Ros Gray, o desalento de Godard com a utilização do vídeo como ferramenta de democratização da produção das imagens no novo país não era inteiramente justificado, pois

"nestes anos de 'primeiro contato' com a imagem em movimento na Revolução Moçambicana, foram lançadas certas sementes de práticas cinematográficas emancipatórias e autorreflexivas, de atenção a momentos não-roteirizados da vida cotidiana e de democratização da produção de imagens em movimento, que reapareceriam em vários momentos e sob diferentes formas nos anos seguintes. Estes primeiros anos do INC podem ser entendidos como um momento em que houve uma série de tentativas de experimentação radical com significado transnacional, antes de este espaço de relativa liberdade ter sido encerrado." ⁶⁸ (Gray, 2020, p. 148).

Schefer também argumenta que "o projeto godardiano destaca um conjunto de princípios de ação - a unificação das esferas de produção, distribuição e recepção de imagens, e mesmo a conversão do espectador em produtor de imagens, com todas as convulsões e abalos envolvidos neste processo" (2016a, s/p.) e teria sim influenciado os rumos da política audiovisual moçambicana. Manthia Diawara (1992) corrobora esta visão, também afirmando que o cinema moçambicano que será futuramente produzido no país se beneficiou desta experiência, tendo a presença de Godard inspirado e estimulado artistas e cineastas no país.

Assim, se a condução deste texto até aqui apresentou o projeto frustrado de Godard como um fracasso, após esmiuçar suas particularidades e limites é possível

⁶⁸ No original: "In these years of 'first contact' with the moving image in the Mozambican Revolution, certain seeds of emancipatory and self-reflexive filmmaking practices, of attention to unscripted moments of everyday life and of democratising moving- image production had been sown that would re-emerge at various times and in different guises in the years that followed. These early years of the INC can be understood as a moment in which there were a number of attempts at radical experimentation that had transnational significance, before this space of relative freedom was foreclosed."

relativizar esta posição e pensar em resultados práticos da sua passagem por Moçambique, em um caráter produtivo. Além disso, Diawara é muito preciso ao trazer uma determinada reflexão de Godard para esta discussão: se, como ele sempre sustentou, "onde há governo é impossível haver criatividade" (Godard apud Diawara, 1992, p. 103), a experiência não se trataria de um fracasso, e sim de uma afirmação bem-sucedida dos princípios estéticos e políticos do cineasta.

De forma extremamente reduzida (e certamente redutora) para fins de conclusão, nos anos 1990 Godard realiza *JLG por JLG* (1995), seu autorretrato entre o cinema e a história; *Para sempre Mozart* (1996), que acompanha uma companhia de teatro em meio à guerra da Bósnia-Herzegovina; e lança comercialmente suas *História(s) do Cinema* (1988). Nos anos 2000, faz os filmes *Elogio do Amor* (2001), uma história de amor em dois tempos - passado e presente - caminhando em paralelo à memória da Resistência Francesa; *Nossa Música* (2005), uma adaptação da Divina Comédia onde a Sarajevo em guerra é o purgatório; e *Filme Socialismo* (2010), uma viagem de navio onde personagens de várias nacionalidades discutem o epitáfio da Europa como projeto de civilização. Nos anos 2010, *Adeus à Linguagem* (2013), em que a impossibilidade de comunicação de um casal é filmada em 3D; e *Imagem e Palavra* (2018), seu último longa, colagem ao feitio de *História(s) do Cinema*, em uma ontologia da imagem e da representação imagética em geral, e a relação do Ocidente com o mundo árabe em particular.

Em comum a todos eles, a recusa aos caminhos que o espectador aprendeu a chamar de "história": no lugar de uma narrativa formal, recebida passivamente pelos espectadores, seus filmes são máquinas semióticas para fazê-los pensarem ativamente. O que lhe interessa é o entrelaçamento entre o que Rancière (2013) chamou de a razão das ficções e a razão dos fatos empíricos, o rompimento com a oposição entre a poética e a história aristotélica: os grandes dramas pessoais junto aos pequenos acontecimentos históricos, e vice-versa, numa constante pesquisa estética movida pelos acontecimentos do mundo, buscando a superação do regime de representação estabelecido. E isto permite afirmar que ele permaneceu por toda a vida em sua busca pelo cinema político, mesmo léguas além do seu cinema explicitamente militante ou histórico.

Para Rancière, a autonomia da arte no regime estético está também na experiência, na recusa à separação entre um mundo dos fatos próprios da arte e um mundo dos fatos comuns. Seguindo esse pensamento, a revolução do cinema pensada por Godard já estava presente no romance clandestino entre a vendedora de jornais e o ladrão de carros em fuga da polícia, em *Acossado* (1959); nos estudantes maoístas e seus discursos panfletários em *A chinesa* (1967); na corrida dos jovens pelo Louvre em *Bando à parte* (1964); na ficção científica de *Alphaville* (1965); na guerrilha palestina em *Aqui e acolá* (1974), no projeto moçambicano e em toda a sua produção posterior, independente dos momentos em que o cineasta, pessoalmente expressava, ou não, um desejo de transformação social e política. “As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível” (Rancière, 2009a, p. 26).

Godard jamais foi um cineasta ensimesmado em seu mundo. Mesmo antes de se tornar crítico e artista, o jovem Godard, acompanhando uma viagem do seu pai à América em 1950, resolve explorar o continente por conta própria. Ele visita Panamá, Peru e Bolívia, de onde parte - primeiro de ônibus de Cochabamba, depois de trem de Santa Cruz de La Sierra - para o Brasil, passando por Corumbá e São Paulo. No Rio, longe da família abastada, tem "uma experiência mordaz de pobreza e escassez: o jovem, "comendo bananas e vivendo na praia", estabeleceu-se na parte mais pobre de Copacabana." (De Baecque, 2010, p.40). Segundo seu biógrafo, "esta viagem à América do Sul mudou a vida de Jean-Luc Godard e, sobretudo, a sua visão do mundo. Podemos, de fato, supor que esta experiência original pelas estradas e cidades da América Latina, os encontros, a visão da miséria, o medo da fome e da miséria total, foram, para o jovem de vinte anos, uma viagem inaugural pouco comum e muito importante" (De Baecque, 2010, p. 39)." Acompanhado de uma câmera, perseguiu revoluções em diferentes continentes e, consciente da sua posição cultural dominante, procurava formas de contribuir para a superação de condições de dominação pelo mundo. E, mesmo que em seus últimos filmes o tema “Europa” tenha assumido uma centralidade, principalmente o conflito entre duas versões de racionalidade, capazes de

abrigar tanto o humanismo quanto o totalitarismo, a Europa, em Godard, parece a vislumbrada por Mbembe, "aberta ao imprevisível" e "como espelho dos infindáveis arquivos do mundo" (Mbembe, 2014, p.73). E neste reflexo, Moçambique sempre está presente.

Uma sustentação para esta conclusão é o pequeno filme *Khan Khanne*, de 2013⁶⁹. Trata-se de uma vídeo-carta de Godard aos diretores do Festival de Cannes, Gilles Jacob e Thierry Fremaux, desculpando-se pela ausência para apresentar o seu filme *Adieu au Langage*, de 2013, no festival do mesmo ano. Godard diz, ao início do filme:

"Meu caro presidente, meu caro diretor, caros velhos camaradas. Obrigado novamente por me convidar a escalar seus veneráveis 24 degraus... um pouco perdido no rebanho... um por segundo. Mas vocês sabem, já há tempos não sou parte do elenco, logo não estou mais no lugar que vocês pensam que ainda estou. Na verdade, estou seguindo outros rumos. E aqui estão outros lugares onde resido... às vezes muito anos, às vezes alguns segundos, sob a proteção do estranho clérigo... balbuciando que o que vai ser já foi. Prodigioso, não? Sim. Irei doravante para onde fiquei." (Trecho de *Khan Khanne*, 2013).

Em seguida, ilustrando “os lugares onde reside”, vemos, escrito na tela em letras garrafais, a palavra FRELIMO, e então um pequeno trecho do curta *Changer d'Image*, acompanhado da narração que fala do “idiota especialista em mudanças da imagem”. O filme segue com citações ao personagem Lemmy Caution, com trechos do seu filme *Alphaville* (1965); à filósofa Hannah Arendt com a recitação, pelo diretor, de trechos de *A Origem do Totalitarismo* (1951); e à personagem de Shakespeare Cordélia, a filha deserdada pelo Rei Lear, com trechos do filme *King Lear*, dirigido por Godard em 1987 - mas novamente chama atenção que, agora 35 anos depois da experiência, a sua passagem por Moçambique seja a primeira “lembrança” apresentada por Godard. Como dito por ele na abertura do filme, um lugar onde ele reside “às vezes muitos anos, às vezes segundos”. As imagens que sobrevivem. O fantasma que o acompanha. Talvez porque, depois de anos de uma dedicação estética a revoluções que não aconteceram, seu projeto moçambicano tenha sido realmente o “último sonho de

⁶⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=_v3IgoQxPnA>. Acesso em: 10/08/2023.

um produtor”, o que Rancière vai identificar como uma certa melancolia por uma promessa política da arte (Rancière, 2002) que tenha proporcionado uma abertura em seu cinema a novas reflexões artísticas.

Se, como já visto brevemente, a oposição entre uma imagem justa (*image juste*) e somente/justamente uma imagem (*juste une image*), que é a base da pesquisa estética de Godard desde os tempos do GDV e o acompanhará até o fim da vida, Deleuze vai falar também em “ideias justas” e “somente ideias”. Tal como a imagem, que não tem vida fora das instituições que existem para fixar seus significados, em que os filmes não são meios neutros para transmissão de mensagens independentes e encontram meios numa série de relações sociais de produção e consumo:

“‘Ideias justas’ são sempre aquelas que estão em conformidade com significados aceitos ou conceitos estabelecidos, são sempre ideias que confirmam algo, mesmo que seja algo no futuro, mesmo que seja o futuro da revolução. Enquanto ‘somente ideias’ é um ‘becoming present’, um gaguejar de ideias, e só pode ser expresso sob a forma de perguntas que tendem a confundir quaisquer respostas.” (Deleuze, 1976, s/p.).

Em *Adeus à Linguagem*, que tem o curta *Khan Kanne* como peça introdutória, uma personagem pergunta insistentemente: "senhor, é possível construir um conceito sobre a África? Senhor, é possível construir um conceito sobre a África?". Sob a pergunta, uma imagem de um campo florido. E o silêncio. Talvez, para Godard, a África tenha sido sempre uma impossibilidade. Somente uma imagem. Somente uma ideia. E, mesmo tendo fracassado, o projeto em Moçambique sobrevive na obra de Godard, tanto no eloquente silêncio quanto no encontro com seus fantasmas.

5

Anexo Documental

5.1

Entrevista com Guel Arraes

(Rio de Janeiro, 7 de junho de 2022.)

Karen: Me conta de forma livre como foi a sua experiência como assistente do Godard em Moçambique.

Guel: A minha participação neste episódio é muito anedótica. Eu não participei porque era um grande não sei-o-quê, eu estava lá porque eu falava português, tinha trabalhado muitos anos com o Jean Rouch e já tinha estado em Moçambique. Eu tinha ficado lá por uns seis meses e conhecia muita gente. Eu já tinha ido lá até antes, em 1975, filmar com S-8mm, logo depois da independência, e voltei em 78, com o projeto do Rouch do Museu do Homem. Então para Moçambique eu tinha uma certa experiência. Para Godard, eu era só um cara que tava ajudando.

O meu irmão era empresário, e, durante o exílio, ele tinha um escritório que trabalhava muito em função, digamos assim, de financiar a subversão contra ditadores. E qual era uma das funções desse escritório? Era um negócio e ao mesmo tempo uma interface entre os países da África que tinham acabado de ficar independentes com o resto do mundo, para comprar arroz, roupas... negócios de importação e exportação.

K: Era a Sudhemis?

G: Exatamente. O cara que ajudou a montar esse escritório, era um empresário que tinha sido maoísta, eu conhecia ele muito bem. Ele foi o mestre do meu irmão nos negócios, uma mistura de negócios com uma coisa engajada. Por conta de maio de 68, ele era do grupo do Jean-Luc – eu chamava ele de Jean-Luc, seria estranho eu chamá-lo pelo sobrenome num grupo de amigos. Esse empresário se chamava Jean Pierre Bandergie. Ele é muito conhecido, anos antes ele montou uma grife francesa muito

manjada, chamada Agnès B. Ele tinha muito dinheiro por isso e aplicava nesse escritório. Foi ele quem fez esse contato, entre eu e o Godard.

A ideia inicial do Godard, como você já deve ter visto, era encontrar um país que ainda não tivesse televisão. Ele queria saber como nasceria a imagem de uma jovem nação, fazer essa conexão entre o nascimento da nação e o nascimento da imagem da nação.

Era muito pitoresco e curioso porque lá era uma cidade pequena, que tinha acabado de ficar independente não fazia muito tempo, a gente tinha que se virar, arrumar táxi, coisa e tal, então eu fiz essas duas viagens com ele.

K: Você fez duas?

G: Duas ou três. Na primeira vez eu fui só com ele. Depois com a Anne-Marie Miéville, que era a esposa. O projeto era ele e ela. Porque ele foi lá conhecer, fazer um relatório. Só que a maneira dele de fazer um relatório já era criativa. Então tinha uma câmera de vídeo, com som, e ela fazia as fotos. E ele foi fazendo umas entrevistas. A Nação? Começa com o nascimento na Rádio. Aí íamos pra Rádio. Aí chegávamos nós três em um carro, às vezes a produção não vinha. Abria-se a mala, montava o tripé. Ele ficava na câmera, eu ficava no microfone e ela tirava foto. Ao invés de fazer como uma caderneta, era um caderno de notas em imagens. E aí ele falava uns lugares... ah, vamos no campo de futebol? Vamos... A maneira como ele "filmava" futebol... ele ia fazendo comentários no meio. Ele falava muito parecido como nos filmes, sempre achei isso muito engraçado.

K: Sempre elucubrando, né?

G: No caminho do futebol ele falava: "sempre se filma o futebol da mesma forma..." - filmamos um futebol quase de várzea em um pequeno estádio lá de Moçambique - porque ele adora esporte, né? Aí ele falava: "Só se filma quem tá com a bola, nunca se filma quem não tá com a bola". Ela ia fazendo os comentários "godardianos"... A gente recebia umas visitas, e aí as conversas eram engraçadas, porque ele (Godard) vinha explicar o que ele fazia, onde ele iria, o que ele queria... mas ele não mudava a linguagem dele, ele não ficava querendo muito ser didático... Ele fala coisas assim, "o plano", mas aí ele usava "plano" nos dois sentidos, de mapa e plano (enquadramento de câmera). E aí queria filmar as entradas e as saídas de

Moçambique, como metáfora e como realidade...enfim, era um pouco como divagações, quase intuições. Acho que ele queria primeiro conhecer. Filmar era a segunda melhor maneira, né. Tinha uma outra pessoa conosco, que às vezes nos acompanhava com um carro, o cameraman de lá...

K: Devia ser o Carlos Djambo?

G: É, Carlos Djambo, exatamente. O que está lá nas fotos do *Cahiers*... Ele às vezes nos acompanhava para filmar o próprio Godard e fazer uma matéria, e também pra aprender... Não lembro exatamente o que ele fazia, mas ele não ia em todas as filmagens, não. E era isso. A Anne-Marie fazia aquelas fotos de polaroid, mostrava a imagem para as pessoas e fotografava elas vendo sua imagem, tinha uma ideia meio por aí. Mas era uma primeira aproximação. Por isso que também não se fala tanto sobre isso, eu acho. No final da viagem Godard falou uma coisa engraçada: “eles me pagaram...” — ele falava muito de dinheiro, é engraçado, produtor, né? — “sei lá, 2 mil dólares”. Acho que eles ficaram meio decepcionados, porque acho que eles não sabiam muito o que ele ia fazer lá. E ele também explicava àquela maneira dele. Acho que o interessante que o Jean-Pierre quis montar é que o Godard em Moçambique já era um evento em si, isso dava alguma coisa, já valia a pena experimentar. Mas exatamente o que ele ia fazer, ele ainda ia descobrir. E Godard dizia assim: “Acho que eles ficaram meio decepcionados, porque eles me deram 2 mil dólares e eu entreguei umas folhas de papel para eles, aquele relatório”, que era aquele relatório, e ele só publicou um extrato daquilo no Cahiers du Cinema e acho que nem montou o material, nada.

K: Não, não... essas imagens não existem.

G: É, ele deve ter apagado.

K: Deve ter apagado, né, isso que eu pensei. Qual era o formato do vídeo [que vocês usavam]?

G: Não me lembro. Mas a do Carlos eu lembro que era rolo [de película] ainda.

K: É, eu acredito que se ele tivesse filmado esses experimentos, esses relatórios, em película, eles estavam aí em um porão qualquer. Mas eu acho que ele apagou.

G: Mas ele não fez nenhuma montagem desse material, uma montagem curta?

K: Não, não tem. Não tem esse registro.

G: Deixa eu mostrar como era... já que você está historiando... [mostra foto].
Olha nós dois e olha a câmera.

K: Posso tirar uma foto disso?

G: Pode. Essa é a câmera e o microfone que ele usava.

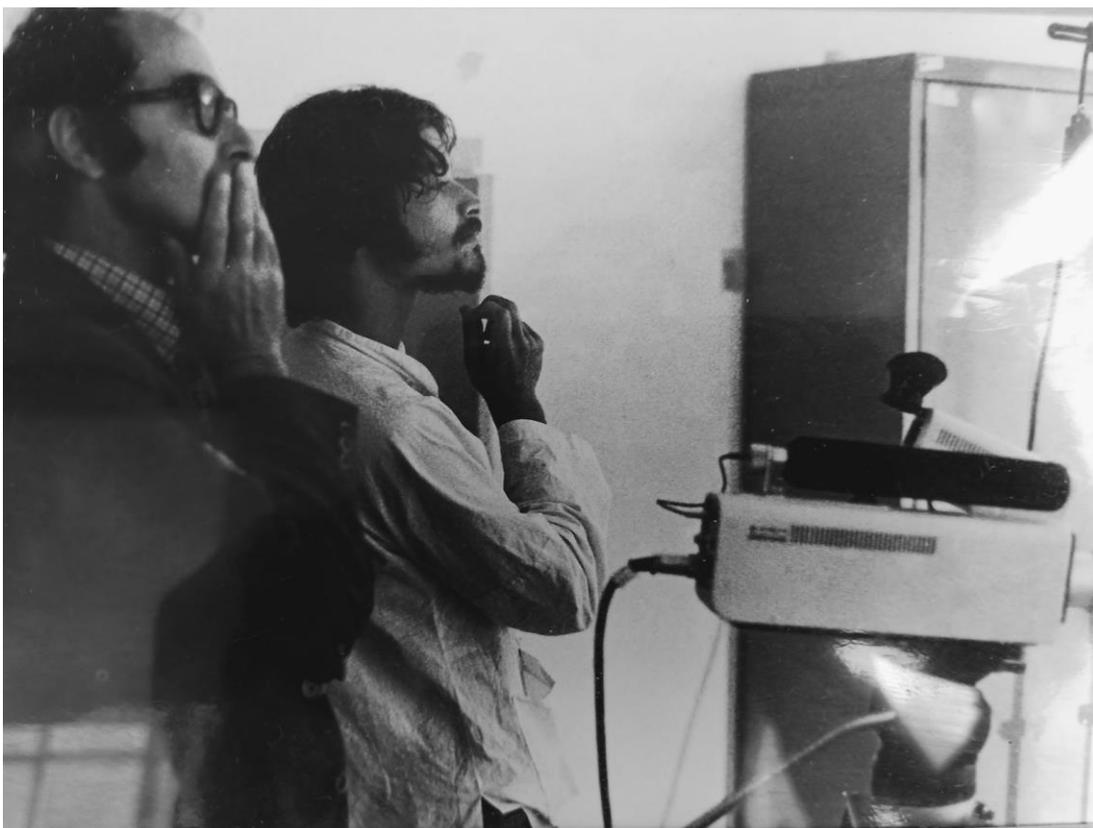


Figura 5 - Jean-Luc e Guel em Moçambique. Foto de acervo pessoal de Guel Arraes.

G: Eu nem segurava o microfone, o Godard botava e ajudava a montar. Falando em equipamentos, a gente foi na sala da Universidade (Eduardo Mondlane) onde eu ia com essas duas outras pessoas que trabalhavam com o Jean Rouch dar aula e montamos um ateliê de Super-8. Porque o Rouch achava que Super-8 era o futuro, que era um cinema mais leve. E o Godard achava que o futuro era o vídeo. Ele até discutiu com o Ruy Guerra sobre isso.

K: Sim, você era do projeto do Super-8 do Rouch. Você já tinha estado lá antes do Godard?

G: Sim, antes... o projeto do Super-8 veio antes do Godard. Isso me qualificou para viajar com ele, porque eu conhecia Moçambique... Aí nesse dia da foto ele foi ver lá esse projeto. Porque era como o nascimento da imagem numa nação. Ali era um lugar onde o Jean Rouch, montou um laboratório da Kodak... como se diz? Automático. Era uma máquina reveladora onde você botava os químicos, botava o filme de um lado e ele saía revelado do outro, uma coisa bem simples. Mas o Godard tinha razão que o vídeo era muito mais simples do que uma máquina dessas. A gente fez um curso na Kodak. Eu estagiava lá com o Jean Rouch. Aí fazia um Super8, cheguei a filmar em 16mm e tal, eu tinha algum *know how*. Eu não fiz faculdade, mas nessa época eu lia muito livro de cinema, eu estava querendo aprender. E aí a gente dava aula, ficávamos no centro de cinema, divididos em três grupos, cada um fazendo um filme. Então o Godard foi lá ver o filme projetado e conhecer os alunos desse projeto. Porque, digamos, a linha dele... pensar o nascimento da imagem de uma nação. Daí envolvia retrato, polaroid, esse lugar onde faziam Super-8... só que ele tinha umas derivas do tipo, vamos filmar o porto, vamos filmar o futebol e pensar como transmitir o futebol...

K: E como você chegou ao Jean Rouch? Foi lá em Paris?

G: Sim. E é com quem eu trabalhei por anos mesmo. Fiquei 7 anos, não com ele diretamente, mas no departamento que ele comandava, digamos assim, que se chamava Comitê do Filme Etnográfico. Eram algumas salas no Museu do Homem e na Cinemateca, que eram no mesmo prédio. Era onde ele montava e finalizava seus próprios filmes, e também onde ele concedia material para a realização de filmes para africanos ou pra gente vindo do terceiro mundo. Mas às vezes tinham projetos de antropologia urbana também. Então foi aí que eu aprendi, eu limpava os filmes dele, remixava, e aí fui fazendo os meus primeiros filmes assim.

K: Você foi a Moçambique logo assim que o país ficou independente.

G: Sim, eu fui pra Moçambique em 1975... fui aventurando. Porque antes de participar do projeto do Jean Rouch em Paris eu já tinha começado a fazer com amigos brasileiros uma historinha em Super-8, a minha primeira experiência. Eram amigos lá de Olinda, cariocas na verdade — ele jornalista, ela psicóloga, a Sônia. Eu conhecia uma galera de Moçambique na Argélia, quando eu fiquei lá por três anos, porque todos

frequentavam a casa do meu pai... os que agora tinham voltado depois da independência, um era ministro e tal, o outro não sei o que... e os estudantes que vinham faziam, digamos, a representação internacional da libertação. Eram estudantes que não estavam diretamente destinados para os quadros políticos, mas que tinham saído da universidade de Portugal para aderir à Revolução. E aí, eu estava em Paris com esse negócio de fazer cinema, falei pô, este seria um documentário incrível. Pedi, entrei em contato, peguei uma máquina emprestada e consegui entrar, tirar o visto, não sei o que... Conseguimos até avião, com esses dois amigos que eram mais safos.

Eu tinha 19. Já estava um governo em transição, já tinha acabado a guerra. Os portugueses que queriam abandonar o país vinham de lá pra Europa, então os aviões vinham cheios e voltavam vazios. A gente pegou uma carona e foi de graça pra Moçambique. A gente saiu de Maputo, viajou, subiu até quase o Norte. E eles escreveram um livro com esse relato e eu ia filmando. Fiz um documentarizinho mais ou menos, precário até, porque eu estava sozinho... aí montei o negócio... mas eu perdi a pista de som. Só tinha as imagens. Aí depois eu fui de novo para Moçambique em 1978, por isso que entrei nessa comitiva do Jean Rouch, e pelas mesmas razões depois entrei nesse "faz-tudo" dessa viagem da Anne-Marie e do Godard.

K: Você já estava lá ou saiu com Godard de Paris?

G: Não, eu ia e voltava. Somando tudo eu fiquei quase 1 ano em Moçambique, mas em três períodos diferentes. Com o Jean Rouch devo ter ido mais de uma vez, com o Godard devo ter ido mais de uma vez...

K: As informações são desencontradas, tem uma declaração do Godard onde ele diz que ele teria proposto o projeto (ao governo moçambicano).

G: Eu acho que sim. Ele dizia, "por que escolhi Moçambique?" Em vez de dizer, como era esperado, "ah, porque a luta anticolonial...", ele dizia que era porque "é um país que não tem televisão ainda, e eu quero ver o nascimento das imagens de uma nação. Quero ver como que nascem, a serviço de quê, mostrando o quê, o que as pessoas querem ver, como é a relação da política..." Imagina, lá eram quase maoístas. Não sei no que isso ia dar, era bem louco.

K: No que que isso ia dar, né? Pelo que eu li, o Jean Rouch também teria sido convidado pelo Instituto Nacional de Cinema.

G: No caso do Jean Rouch era uma missão, e o Godard foi meio contratado para fazer um relatório das viagens e entregar. O Jean Rouch trabalhava pelo estado francês. Esse meu amigo Jacques, que era adido cultural da Embaixada, conseguiu com o Ministério uma verba, e como o Jean Rouch já trabalhava com cinema na África, ele também conseguiu com a Kodak uma câmera. Tinha a questão de que eles estavam querendo vender - como um equipamento portátil, que você pode usar em qualquer lugar - para esses países que estavam começando. A gente foi pra Moçambique pagos pelo governo francês. Então era uma missão, Missão Francesa em Moçambique. O Godard, foi um projeto dele.

K: E você sabe por que interromperam o contrato?

G: A explicação que ele me deu foi que eles ficaram meio decepcionados. Eles queriam que ele entregasse um filme, um roteiro... E ele entregou um relatório, na verdade. São várias páginas. É aquele que está no *Cahiers*. São muitas páginas, né? 25 páginas... Eu sei porque eu traduzi. Ele escreveu em francês e eu traduzi pro português. O Carlos, ele sentava o pé, com o equipamento atrás, e o Jean-Luc... ele tem muito de senhor suíço, né? Senhor do equipamento, que não podia quebrar, ainda mais num país assim... Ele era muito preocupado com equipamento. Aí ele fez uma piadinha, falou que o Carlos seguiu em alta velocidade no seu carro “*qui souffre*”, no seu carro que sofre... eu não sabia nem como traduzir. Na hora que eu fui traduzir, eu falei: isso suja a barra do cara, vai dizer que o cara tá degradando o equipamento... e eu fiquei meio na dificuldade de traduzir o “*qui souffre*”, que sofre... falei ah, não vou botar não. E eu não sei como ele descobriu, ele falou: “você deu uma censurada no texto”.

K: No relatório ele fala da Universidade, do Departamento Super-8... Tem aqui o dia que eles (Godard e Miéville) foram lá com vocês. Teste de filmagem no mercado, gravação em vídeo de uma conversa com uma cineasta canadense. Ele é sempre muito preocupado com a técnica, com a marca da câmera, se vai filmar em PAL, se vai filmar em SECAM...

G: Muito. Ele falava muito desse assunto, que esses sistemas são como passaportes da imagem: NTSC, PAL, PAL-50, PAL não sei o que, tantos Hertz... Isso são passaportes, que podem impedir a imagem de entrar em algum lugar. Mas hoje está tudo unificado.

K: Você teria algum palpite, alguma impressão de por que o Godard não falou muito sobre esse assunto depois? Naquela exposição que teve no Pompidou em 2005 com todos os documentos do Godard, não tem nada de Moçambique. Não tem nem sequer o ensaio da *Cahiers*, foi uma curadoria dele e eu acho que ele deixou propositalmente de fora.

G: Ah, foi ele que separou. É verdade. Eu acho que porque não rolou, não foi adiante, acabou muito cedo... ele voltou e passou, aí foi pra um outro canto. Poucos anos depois ele fez *Sauve Qui Peut (la vie)*, filmes de ficção... Não tão políticos, mais existenciais...

K: Exatamente. Então eu fico pensando que isso seria meio que a última tentativa dele em fazer uma arte militante.

G: Que vem daquele grupo [Dziga Vertov] dos anos 60, 68 em diante... é possível. Mas o tom panfletário dessa fase militante não correspondia ao linguajar do projeto (em Moçambique), que é mais poético, digamos assim. Era uma ideia mais poética, como é que nasce a imagem de uma nação. A questão político-partidária, mais panfletária, não estava muito presente nas conversas. Mas só o fato de estar em Moçambique já é um símbolo. A impressão que eu tenho é que talvez fosse muito mais poética a visão dele, muito mais metalinguística, por conta do nascimento da linguagem, da imagem... como é que nasce uma linguagem da imagem num país em que as pessoas não tem imagem ainda, você pegar a pré-história da imagem, de uma certa maneira. Então parece que era uma coisa mais assim do que aquelas obras militantes, né?

Mas eu acho que, basicamente, o contrato não andou porque Moçambique não renovou. Eles deviam ter outras prioridades, outras expectativas. Imagina, os caras viram o Godard, todo mundo conhecia ele. Ele estava em uma fase do cinema militante, vai a Moçambique, o que ele ia filmar? Os guerrilheiros e tal, o caramba. Mas ele fez um negócio todo doido, uma proposta toda doida, entendeu? Toda, né... entendeu? Então desarmou. Mas ele tinha razão, porque a escolha política já era ele ir lá, e todo mundo ia querer ver o que ele fosse fazer. Então ele tinha que fazer uma coisa que não era esperada que ele fosse fazer. Se não, não seria o Godard. Mas é difícil, num país começando. Sobre não renovar o contrato... por conta do Jean-Pierre e do meu irmão,

eu via esse negócio dos dois lados: os caras toparam esse projeto, que tinha uma relação comercial muito próxima, e política também. O meu irmão ia muito à Moçambique por conta do trabalho, era a garantia para os africanos de que o negócio era decente, não era somente uma relação comercial fria. Então ele conseguiu viabilizar o projeto sem muitas condições, mas depois do primeiro ano... ficou complicado.

Eu o revi uma vez, anos depois, quando eu voltei à França depois que tinha voltado ao Brasil. Foi logo depois, uns quatro anos. E nunca mais.

K: Mas que escola maravilhosa você teve.

G: É como eu te digo, foi uma coisa mais anedótica mesmo, porque eu estava lá, porque eu conhecia o Rouch e porque eu falava português. Evidentemente, por sorte eu sabia quem era, conhecia a obra, admirava pra cacete. Mas é muito curioso, na época pra mim foi quase que uma bênção.

K: Não foi uma coisa que você planejou, foi acontecendo.

G: É sempre uma fala bombástica, por que você foi fazer cinema? "Ah, porque eu vi não sei o que". Mas eu era muito, muito fã, eu pirei com cinema. A minha chegada à França, quando eu vi toda a questão existencial, a revolução sexual, foi em 72, muito próximo a 68. Tudo estava em revolução, as novas gerações e tudo. Eu comecei a assistir tudo que era Godard. Mas sem fazer cinema ainda. O Jean Rouch, eu vou te falar, esse é realmente um cara que me inspirou, tudo isso que eu conheci no dia-a-dia, via nas aulas, eu queria fazer aquele tipo de cinema, esse realmente é meu verdadeiro mestre. O Godard, como eu digo, é só uma história, uma sorte que eu dei.

5.2

Entrevista com Ruy Guerra

(Rio de Janeiro, 22 de março de 2023, em debate após a exibição do filme *Mueda, Memória e Massacre*, no cinema Estação Botafogo)

Karen: Eu estou estudando a passagem do Godard lá em Moçambique, e ele escreve uma coisa muito bonita sobre você: “Sem querer colocá-lo no centro das atenções, a situação atual de Ruy é interessante e apaixonante. Paixão das multidões e do indivíduo pelo cinema. Situação talvez única de Ruy exatamente nesse momento da história do terceiro mundo e da produção de filmes. Como cineasta que já fez vários grandes filmes de audiência internacional, Ruy carrega consigo o desejo profundo de contar histórias, de falar de alegrias e felicidades, com rostos, gestos e corpos de homens e mulheres; de filmar as aventuras de personagens banais ou fabulosos. Então, como um filho do país, e de um país na infância de sua independência, despertado no meio da noite colonial, ele deve manter os olhos abertos e não se deixar levar. Mas não se deixar levar pra ir onde? E como mostrar o caminho ou simplesmente encontrá-lo e depois contar o que aconteceu? Nos movimentos precisos e finos de Ruy, carregados de força, que buscam delicadamente da medida justa, sentimos que aqui nesta parte do mundo finalmente há uma chance de encontrar uma resposta.”

Então eu queria te perguntar, o que significava filmar em Moçambique neste momento de independência, pra você, um cineasta de 40 anos, já com uma carreira, voltar e enfim trabalhar no país onde você nasceu? Tinha uma resposta? Tinha uma pergunta? Ou era só um movimento natural das coisas?

Ruy: Quando eu fui pra lá era um projeto de vida. Porque ainda estava jovem — eu me considerava jovem naquele momento, podia ser que não, mas eu me considerava jovem. Até hoje tenho que fazer força para não me considerar jovem, imagina com 40 anos. E era de fato uma coisa que eu queria muito, eu reencontrava todo um sentido da minha vida, mas que foi rapidamente cortado pela dinâmica política. De um lado, uma dinâmica quase palaciana. O que aconteceu comigo, de cortarem o meu filme, eu não levei para um lado iconoclasta de pensar “ah, romperam com o lado sagrado do meu filme”. Não, achei um problema de percurso, isso não me fez cortar relações com o governo, tanto que eu continuei lá... Eu só desisti de Moçambique quando o Samora Machel foi morto, assassinado, num acidente de avião. Como dizia o García Márquez, com a sabedoria dele: “avião de presidente nunca cai por acidente, é sempre sabotagem”. E foi. Quando Samora Machel morreu, eu disse: acabou a minha aventura moçambicana, começou, teve um tempo e acabou. E digo isso

com muita tristeza. E essa coisa do Godard que você me perguntou... Olha, eu vou contar uma história com o Godard porque é muito bonita, e é curta. É muito bonita, e ele merece que seja contada. Primeiro, me comove muito a maneira como ele morreu, esse suicídio voluntário que eu acho que alguma coisa esconde atrás disso, alguma coisa da fragilidade do ser humano se esconde atrás disso.

Com o Godard, aconteceu o seguinte. Houve uma coisa que eu tive que participar, mas isso é uma coisa muito longa e não interessa. Só basta dizer que o Godard, num determinado momento, devia fazer um filme em Moçambique. E o ministro Rebelo, o próprio, me chamou e disse: "Camarada Ruy Guerra, o camarada Godard quer vir filmar aqui". E eu disse: "Sério?". "Pois é". E eu perguntei logo, "e vão deixar ele vir?" Ele: "Não, estamos estudando, estamos vendo com muitos bons olhos, mas queremos saber a sua opinião". E eu voltei com meu discurso: "Camarada Rebelo, lembrás que há um ano ou dois anos atrás eu lhe falei da Frente Artística e da Frente Revolucionária?", ele disse "claro". "Pois é. Eu acho que se o Godard vier aqui, com o perdão da palavra, ele vai fazer merda. Mas quer que diga o que eu acho? Que nada pode ser melhor do que essa merda que ele vai fazer, justamente porque vai se opor à Frente Política Revolucionária, que tende a um certo esquematismo". E eu tinha prova disso.

Justamente, pouco tempo antes tinham sido feitas aquelas filmagens das danças que se perderam... Em cada cidadezinha, em cada povozinho, havia a Dança do Mapiko, a Dança do Makwayela, muitas danças religiosas ou tribais, muito bonitas, umas com máscaras, outras de origem dos pontais com a África do Sul, outras são danças de meninas que fazem jogo pulando a corda... Eu tinha filmado tudo isso... Aí organizaram um festival de dança em Maputo, e pegaram os melhores grupos de cada lugar, no grande Estádio da Machava. E quando entraram... Entraram todos perfilados e marchando, como militares. Eu me encolhi num canto. Porque era muito difícil mudar a mentalidade. Tem que haver ordem, tem que haver não sei o que, uma coisa militar, daí eles não dançarem, só caminharam...

Então, eu... tava falando de quê? Ah, do Godard. Eu disse, "Camarada Ministro, nós sabemos que tenho estatuto especial em relação aos outros pela minha idade, eu mesmo não ousa, ou até ousaria, se fosse necessário, fazer uma oposição mais

frontal em determinados pontos, a determinados formalismos que eu compreendo que são necessários em termos de disciplina, em termos educacionais, em termos da defasagem cultural que existe entre as elites que comandam esse país e aqueles que obedecem, mas eu não ousaria. Mas o Godard ousaria, ele vai conseguir. Além do mais, ele tem independência econômica. O projeto só não se realizou porque ele pediu dinheiro demais. O Godard, com toda a grandeza dele, era de origem suíça, e adorava dinheiro. O negócio com ele tinha que ter dinheiro na frente. Mas eu gostava muito dele. Não tenho nada contra isso, admiro. Eu sou um cara que não sei lidar com dinheiro, nunca tenho dinheiro nem na frente nem atrás, então...

E o ministro me disse: “Então, se você acha isso, você passa a ser o responsável pelo Godard em Moçambique”. Quer dizer, ele ia me pôr como fiscal do Godard. E eu respondi: “Sabe o que isso significa? Significa que eu não vou fazer nada contra.” Eu não iria censurar o Godard. Eu tenho deferência pelas estruturas de Moçambique, eu disse. Eu cresci aqui, os ministros são meus amigos de infância, eu tenho uma relação com este lugar. E o Godard não tem. E por isso ele não vai ter deferência alguma.

E aí o Godard foi para Moçambique, eu fui chamado pra ir, e fui. Mas eu cheguei um dia antes do Godard, pra passar uns dias, não sei pra resolver o quê. Quando eu cheguei lá, de avião, eu peguei uma alergia, uma virose, uma coisa qualquer que me deu uma febre altíssima. E fui pra um hotel e deitei. Aí às 10 da manhã chegou o Godard num hotel que não era o dele, que eu estava num hotel bem vagabundo porque estava tudo ocupado. Eu queria era dormir porque eu estava com a virose. Mas o Godard entrou, e eu disse “Jean-Luc, não vou poder te atender, talvez amanhã ou depois...”. “Não, tá bom, tá bom”. E virei pro outro lado e dormi. Passaram umas três, quatro horas, eu acordei e sinto uma presença no quarto. Acordei meio com febre e vejo uma figura sentada na poltrona do hotel, meio na penumbra, de costas... “Quem tá no meu quarto, aqui no meu hotel?” Eu levantei ... e era o Godard, sentado, olhando pra mim com aqueles óculos. “Você tá melhor?”. “Tô melhor”. “Tem certeza?”. “Tenho.”. “E o que você tá fazendo aqui?”. “Nada, fiquei lendo”. “E ficou lendo por que?”. “Desculpa, eu não quis...”. Ele ficou me velando durante umas 4 horas. Uma coisa carinhosa, né? “Você tá bem, posso sair? Posso ir embora?”. “Pode”. E foi embora. Eu guardei isso com um profundo carinho. Ele podia sair, podia passear, podia fazer o que

quisesse, mas ficou naquele quarto vagabundo de hotel. E eu não era amigo íntimo do Godard. Eu vi o Godard na minha vida umas cinco ou seis vezes, entende? Ele não era assim como um amigo, com quem tenho intimidade pra ficar no quarto, ou quem tem aquela preocupação com a gente. Mas foi uma coisa de carinho.

Ele acabou não filmando. Porque depois se desentenderam, parece que por dinheiro. Ele pedia mais do que precisava. E nós tínhamos divergências... você sabe dos meus pontos de vista sobre o cinema moçambicano. Ninguém tem razão, todos têm razão. Eu continuo achando que tenho. Mas ele certamente continua achando que tem. Mas eu me vinguei... agora eu vou contar, porque eu me vinguei uma vez. Eu uma vez tive um encontro em Paris, também para tratar sobre Moçambique. Eu acho que era no Marco Pólo, ali em Saint-Germain. E ia também um representante de Moçambique, o filho do Arraes, o filho mais velho do Arraes (Carlos Augusto Arraes). Eu cheguei um pouquinho atrasado, ele chegou um pouquinho mais tarde do que eu. Quando eu cheguei o Godard estava jantando com um amigo, eu sentei na mesa, pedi desculpas por estar atrasado e perguntei pelo (Carlos). "Ele tá chegando", e chegou logo depois. E quando ele sentou... o nosso ponto de litígio era esse: o Godard queria que fosse tudo feito em vídeo, e eu queria que fosse em 16mm. Porque eu sabia que — ou achava que sabia, posso até não ter razão — que o vídeo não iria resistir ao calor africano, para filmar no interior da África. Eu tinha ido visitar todas as instalações de Moçambique. Moçambique é uma vez e meia Portugal, tem cento e tantos mil quilômetros quadrados. Parece que é pouco, quem vê do Brasil, mas não é um paisinho, é grande. Naquela época, estávamos em 77, por aí, 78, 79... toda a parte eletrônica, com computadores e tudo, cabia numa sala que era um pouco menor do que essa. Só tinha aquela, em Maputo não tinha mais nenhuma, em Pemba não tinha mais nenhuma, em nenhum lugar do país tinha outro lugar de computação, só aquela sala. E sabe quantos engenheiros eletrônicos para tomar conta do país inteiro? Um! E eu disse pro Godard, não dá pra trazer mais equipamentos... aqui não tem como fazermos a manutenção.

Eu, por questão de curiosidade, enquanto não chegava o quarto conviva, que era o representante de Moçambique, o filho do Arraes, eu perguntei ao amigo de Godard: "E o que é que você faz?", e ele diz: "Sou engenheiro eletrônico". Eu digo: "Ah, agora eu entendo." — meio maldoso — "Agora eu compreendo, Jean-Luc, o que

você quer...” — ele tava comendo salmão defumado — “Você, até pra comer salmão, precisa trazer seu engenheiro eletrônico!”. Porra, ele andava com um engenheiro eletrônico só pra câmera dele, e queria só um engenheiro pra um país inteiro? Imagina, invadir Moçambique de câmeras eletrônicas? Não dava, né? Não dava.

Naquela época havia uma certa fricção entre as áreas do poder em Moçambique, mas os ministros sempre me tratavam de uma forma extremamente respeitosa, mesmo quando comunicaram que iam interferir no meu filme [*Mueda, Memória e Massacre*, que sofreu censura e foi remontado, à revelia de Ruy Guerra]. Era uma forma tão, mas tão respeitosa, que extrapolava o poder que eu pudesse eventualmente ter. Ele sentia que eu poderia tocar em alguma coisa que mexeria em alguma outra coisa, mais importante do que simplesmente dizer, "Bem, ele não quer cortar, então eu mando cortar." Era preciso, de certa forma... porque, pelo fato de eu ser nascido em Moçambique, pelo fato de eu ser amigo dos ministros, um deles o Luís Cabaço, que foi Ministro dos Transporte e depois da Informação. Eles confiavam em mim.

Assim que cheguei a Moçambique, fui logo mandado - e não era fácil naquela época pegar um avião - para Pemba, no Norte, para visitar as bases da FRELIMO que eram bases ocultas na floresta, para esconder das tropas portuguesas. Eu tinha que ver para poder eventualmente reconstruí-las mais tarde, se fossem destruídas. Havia essa preocupação, de mandar alguém de cinema, para ver, se eventualmente mais tarde quisessem filmar ali. Havia quadros muito importantes que cuidavam de tudo, e eu conhecia todos. Conhecendo o Veloso, conhecendo o Luís e conhecendo o Rebelo, que era um cara muito querido por todos, mas um cara muito frio, muito radical, muito puritano. É o melhor termo pra ele, puritano.

Eu não sei se na época percebi que havia alguma coisa [um movimento de censura ao seu trabalho], mas hoje não teria dificuldade em perfilar essa opinião. Com o cuidado com que tratou a situação, pra que eu não criasse nenhum tipo de marola, não que fosse repercutir para fora do Estado, mas que internamente ia dar munição para qualquer lado ali. Eu mantive uma posição muito neutra, apesar de várias pessoas ataçarem para que eu entrasse numa posição anti-FRELIMO. Tanto que eu nunca falei disso, a não ser agora, que já se passaram cinquenta e tantos anos. Dei entrevistas, falei

em Portugal, falei na França, aqui no Brasil, mas nunca toquei nesse ponto, sempre tirei a FRELIMO da coisa.

Eu considero o filme politicamente, mas não esteticamente, embora goste do filme. Ali no final eles encaixaram a entrevista daquele gordão [um militar de alta patente da FRELIMO], que é o realismo soviético, como os filmes soviéticos dos anos 20, só faltou um trator. Eu me lembro que a cena final do filme que eu fiz. Era a desmontagem do espetáculo. Era pra acabar ali. Depois tem outro final, que é um final mais eufórico, mais realista-socialista, "Vamos vencer, o futuro está aí...", e não sei o quê. Eu até acho que o final poderia ser um pouco eufórico, um pouco pra cima, o filme [a versão original] ficou um pouco pesado demais. Embora, pra mim, o final do filme original era mais bonito. A desmontagem do espetáculo. E só.

Mas eu deixei. Eu achava que o preço político ia ser muito alto para o processo da revolução. Isso ia dar margem para muitas especulações e muitas utilizações, que seriam mais danosas do que o possível resgate de algum valor que eu pudesse ter colocado no filme. Porque o filme foi um grande sucesso em Moçambique. Mas era um outro filme.

5.3

Entrevista com Murilo Salles

(Rio de Janeiro, 21 de junho de 2023)

Karen: Eu estou bem mergulhada no universo do cinema revolucionário moçambicano. Tem um livro que foi lançado há pouco tempo atrás, em 2020, da Ros Gray, que tem um capítulo inteiro falando sobre *Essas São as Armas*. Ela considera o filme o mais emblemático do cinema revolucionário moçambicano, porque você usa muito imagens de arquivo de outros filmes que já foram feitos...

Murilo: Total. A FRELIMO me deu a história deles pra eu montar.

K: Então, queria começar do início. Quando você chegou em Moçambique? No livro diz que você foi pra ficar duas semanas e ficou dois anos.

M: Exatamente isso. Quem me chamou foi o Ruy. O Ruy tinha um contato lá no Comitê Político Permanente da FRELIMO, um dos cinco caras que mandavam em Moçambique era muito amigo do Ruy Guerra desde adolescente. E o Ruy me contactou e disse: "Olha, vai ter o sétimo congresso, onde a FRELIMO vai virar um partido marxista-leninista. Eles querem que eu faça um documentário e eu quero que você faça comigo". "Mas eu estou com Geraldo [Sarno], caraca... a gente filma daqui a dois meses, meu Deus do céu". Aí ele disse: "fala como Geraldo". Aí eu fui falar com o Geraldo e ele falou: "Murilo, não perca a oportunidade. Eu tive uma oportunidade de estudar cinema em Cuba, de participar lá do ICAIC e da Revolução Cubana, e isso foi fundamental na minha vida, então você vá". E lá fui eu.

Foi no meio do ano de 1977. Estavam acontecendo os preparativos para o sétimo Congresso, o Ruy disse "ah, vamos para Paris, para pegar o equipamento". Tinha um cara lá da FRELIMO em Paris, na Sam-Algar, uma empresa de aluguel de equipamento, e a gente ia pegar os negativos lá também, íamos descer até Moçambique e ficar duas semanas filmando. Chegando em Paris, vou eu lá pra Sam-Algar, tô eu separando equipamento quando chega um cara moçambicano, procura o Ruy e diz "Eu recebi ordens de suspender, porque tem equipamentos lá embaixo e vocês podem ir direto". Não tinha celular na época, não tinha nada disso. Ele recebeu um TELEX. Pagamos para Moçambique. Chegando lá, não tinha nada. Não tinha porra nenhuma, zero. Ficamos que nem uns babacas, jogando batalha naval, o Ruy é tarado por batalha naval. Lógico, estou fazendo uma brincadeira aqui, mas foi aquela frustração. Eles tinham fundado um Instituto de Cinema, aí o Ruy disse "eles perguntaram se você quer dar umas três palestras sobre fotografia de cinema" — eu fui de boa, não cobre nada. Porque a minha geração foi uma geração que se envolveu muito com a luta armada. Eu fazia cinema desde os 17 anos de idade, mas eu tinha um namoro com a VAR-Palmares, eu fazia transporte. Eu roubava o carro do meu pai de noite para transportar coisas que eu não queria nem saber o que eram. Os meus amigos eram procurados pela ditadura. Enfim, eu vou para fora do Brasil, pra esse lugar em que a luta armada estava existindo.

K: Imagino que era como um eldorado.

M: Exatamente. Quando eu cheguei lá, inclusive, foi uma coisa de louco, porque um monte de brasileiro importante ficava me correspondendo dizendo: "Leva o meu currículo no Ministério tal, leva que eu quero ir para aí, onde está acontecendo a revolução no mundo". Ajudei alguns, que eu pude. Tinha um cara lá do PCB que tinha uma influência muito grande na FRELIMO, que também levou um monte de gente, como o Daniel Aarão Reis... O Daniel era o grande quadro que foi para lá.

Depois dessas aulas os caras me fizeram uma oferta para trabalhar na formação. A FRELIMO queria formar cinco militares como fotógrafos. Isso ninguém fala. Por que? Por que cinema é coisa de burguês. Era o maior órgão institucional, o Instituto de Cinema. Aí eu comecei a dar as aulas, eu gostava dele, achava ele um cara "porreta" - eles pegavam muitas gírias brasileiras... porque o Ruy voltou para o Brasil — o Ruy era assim, ele vinha, voltava de vez em quando, ficava aqui fazendo as coisas dele, voltava para Portugal. O Ruy é um nômade... Eu que fiquei. O cara que ficou fui eu.

O Instituto tinha um apartamento. Foi aí quando o Godard veio. Eu fiquei uns 10 dias nesse apartamento, que tinha um casal de canadenses que estavam trabalhando no Instituto. O Godard veio com a mulher dele, que era simpaticíssima. Ele ficou achando aquilo tudo muito esquisito, dividir apartamento. O Instituto botou ele nesse apartamento coletivo, e que tinha um cozinheiro maravilhoso lá. Era ótimo. Frescura do Godard. Mas ele não falava com a gente, ele se sentiu meio desprestigiado por esse ato socializante do Instituto de Cinema.

Eu acho que esse desejo do Godard... foi porque a família Arraes tinha negócios em Moçambique. Eu acho que o Godard fez o contato com o Guel, porque o Guel era lá do Museu do Homem, era assistente do Jean Rouch.

K: Eu conversei com o Guel. O contato maior do Godard era com o irmão do Guel, o Augusto. da Sudhemis.

M: Eu conheci muito o Augusto, era o meu melhor amigo da família. O Augusto que depois produziu *O Quilombo* [filme de Cacá Diegues de 1984]. Quando eu fiquei exilado, da primeira vez, eu conhecia já o Guel. Mas eu fiquei tão amigo do Augusto que eu morei num apartamento dele em Paris quase 1 ano, eu e ele. Enfim, mas isso não teve nada a ver com a minha ida. Mas exatamente, deve ter sido o Augusto, ele era

o cérebro da família Arraes. E o Guel chegou em Moçambique trazendo o Godard. Era a segunda vez dele, ele já tinha levado o Jean Rouch. Ele foi antes de todo mundo.

K: E quando é que vocês começaram a filmar?

M: Vou te contar exatamente... Fiquei um ano dando aula cinco horas por dia para os militares, formando eles com câmera. Eu estava lá no Instituto formando esses caras, que era uma tarefa importante para o Ministério. Uma coisa totalmente estratégica, eram militares. E eram maravilhosos, muito engraçados. Aí eu comecei a dar aula de yoga, para fazer câmera na mão. Eles morriam de rir, mas adoravam. Aí, enquanto eu estava fazendo esse curso, eu comecei a fotografar o Samora Machel. Ele fazia as viagens internacionais e eu comecei a andar direto com a presidência da República, e também com o Luís Bernardo Honwana, o cara que escrevia os discursos dele, que é o autor do texto do meu filme.

Eu, na verdade, não filmava, porque não tinha câmera lá. A gente ficou dois anos sem câmera, sem nada, sem capacidade de filmar. Eu dizia assim: "temos que botar esse laboratório aqui para funcionar". Porque os brancos lá queriam mandar tudo para fora, entendeu? "Não, cara, tem laboratório aqui", pois os portugueses deixaram laboratório lá, e era muito bom, era preto e branco. E nisso, o Fernando Silva, esse que veio depois pro Brasil, contribuiu muito. Ele dava muita força. E ele era moçambicano, ficou lá. E aí que entra a Polly Gaster, que foi botada no Instituto de Cinema pelo Ministro - eu dei muita força para ela. E aí eu disse, "olha, tem que fazer isso funcionar aqui. Botar som. Vocês têm que ter uma unidade revolucionária de cinema." E aí chamaram alguns técnicos do Canadá que tinham um dinheiro, e que sabiam que estavam indo para a África, sabiam que estavam indo para um país com um processo revolucionário, e foram ótimos. Um, que era um técnico mais formado, botou o laboratório para funcionar em 1 mês e depois criou um departamento de som. Em seis meses Moçambique podia copiar, revelar e fazer cópias em 35mm de filmes filmados lá. Não tinha câmera, aí comprou-se uma 16mm e uma 35mm, uma DL.

Na terceira, segunda ou terceira viagem que eu faço com o Samora Machel, ele me chamou: "Camarada brasileiro, tem uma coisa muito estranha. Você já notou, quando eu faço os discursos, que quando eu falo 'abaixo a isso', eu sinto que o povo entende e sabe o que é 'abaixo à fome', 'abaixo à dominação portuguesa, 'abaixo ao

racismo'... Sabe qual eu sinto que é o mais falso de todos? 'Abaixo ao imperialismo'. Ninguém sabe o que é imperialismo. Camarada, você pode fazer um filme sobre isso?" E eu fiz.

K: Você fez um filme para ensinar o que é imperialismo?

M: Exatamente, um filme para ensinar o que é imperialismo. E o que é imperialismo? As invasões que eles sofriam, era o colonialismo. E aí o Fernando Silva chegou um dia, me abriu uma porta lá e me mostrou um depósito cheio de Cinejornais. Aquele fedor de nitrato e cheio de cópias. Era uma maravilha, tinha uma moviola e muito material. Puta que pariu, que preciosidade. Aí eu pensei, "a gente tem que confrontar isso com a experiência da luta armada. Vocês têm coisas filmadas da luta armada?" Aí o Fernando ficou olhando pra mim... "eu vou averiguar, acho que sim". Cara, um mês depois desagua filme chinês, filme iugoslavo, filme cubano... Todo mundo que tinha ido filmar os jovens negros corajosos, exilados na Tanzânia, no meio do mato, se escondendo dos ataques do Ian Smith para fazer a luta armada dentro de Moçambique pela independência. E o filme, cara, é isso. É o confronto eisensteiniano dessas duas realidades.

Por que o filme é bacana? Porque ele é sensorial. Tinha dezoito línguas ali, para além do português. Não podia lidar com a língua, tinha que fazer o mínimo... Isso é genial na questão da imagem. Como ela é muito mais poderosa que tudo. "Eu disse assim, caramba, como é que eu vou acertar essas coisas?" Eu tinha que usar a história de Moçambique, que 90% da população não tinha visto. A primeira exibição foi na Praça de Touros. As pessoas davam menos que 1 real, pra gente saber quantas pessoas foram. A gente esperava escurecer. O filme tem uma hora e pouco e as sessões eram contínuas. A praça ia enchendo de gente... A população de Maputo tinha 430 mil pessoas. Dessas, 250 mil pessoas viram o filme no primeiro final de semana.

K: Então o Samora ficou satisfeito? Você cumpriu uma importante missão.

M: Eu acho. Ali é um filme marxista-leninista mesmo.

K: Me fala mais um pouco do Godard no seu apartamento. Você esteve com ele só nesse momento, esses 10 dias?

M: Não, teve também a visita dele no Instituto, as palestras dele... Eu te confesso que eu amo mais o Antonioni, como cinema, mas eu era muito admirador

dele. Só que eu não sabia falar francês, e toda vez que eu comecei a falar inglês com ele, ele se recusava. De certa forma ele deve ter sabido que eu estava manipulando o Instituto muito poderosamente, porque eu tinha um acesso ao Samora Machel que ninguém tinha. Virou uma coisa tão grande, porque o “Camarada Murilo”, o “Camarada Murilo”...

K: Acho que o Godard gostaria de ter chegado nessa alta roda, mas eu acho que não deixaram.

M: Não, ele foi um turista aprendiz. A palavra é perfeita. Aí botaram ele num hotel mais “fodão”... O Polana. Ele vai com o Guel e com um dos cinco caras do Comitê Político Permanente, que é quem mandava no país, um era branco, eu me esqueci obviamente... ele era o Diretor da Inteligência.

K: Era o Jacinto Veloso?

M: Exatamente. O Godard ficou muito atrelado ao Jacinto Veloso. E o Jacinto era amigo do Augusto, o irmão do Guel. Encomendaram um projeto de TV pro Godard, ele recebeu por esse projeto, mas nunca entregou. Eles ficaram muito frustrados.

K: Ele não filmou nada. E tinha uma disputa, segundo o Ruy. Godard insistia que o vídeo deveria ser usado na estruturação audiovisual de Moçambique. E o Ruy falava que tinha que ser a película.

M: E aí todo mundo apoiou o Ruy. Porque o vídeo era brincadeira naquela época, né? Até hoje. Esses *masters* digitais que hoje em dia a gente guarda, um absurdo, uma precariedade. A gente teve essa discussão pro projeto do Godard, eu me lembro: vídeo ou película? Todo mundo achou inacreditável o Godard achar que era vídeo, porque era muito precário, era VHS.

K: Como eram as palestras dele no Instituto?

M: Ele deu umas três palestras, sobre os próprios filmes. Aí todo mundo foi, um evento. E o Godard é incrível, porque ele é Godard a cada minuto da vida dele. Ele ficava lá no café da manhã, eu ficava só observando... E ele falava umas coisas meio absurdas e a mulher dele muito incomodada com a gente, porque tinha uma galera na casa, e a gente tomava café junto, ia pro trabalho junto, mandavam uma van buscar a gente. E o Godard era Deus no mundo naquela época. Já não era tanto, mas ainda era.

Eu tenho uma hipótese. Porque o Godard quando foi para Moçambique, ele já não era o Godard de *Pierrot le Fou*, que tinha fila no cinema, carro de polícia, pessoas saindo na porrada para ver o filme. Eu sou testemunha ocular da história desses acontecimentos. E eu acho que o que aconteceu lá foi que ninguém ligou... a FRELIMO cagou na cabeça dele. Ele era muito ligado ao Veloso... e sabia-se que o Samora e o Veloso estavam se pegando no Comitê Político. Parece que o Godard perguntou “o presidente não vai me receber?”, e o Samora não recebeu o Godard, porque ele estava lá por causa do Veloso. Mas isso é só uma hipótese. Eu nunca conversei sobre o que era esperado... mas havia essa demanda no ar. “Ah, quando que o Godard vai encontrar com ele? Quem que vai filmar isso”. Eu até queria registrar esse encontro, mas não aconteceu. E ele ficou lá mais três semanas, parece que um dia ele encheu o saco e mandou marcar a passagem de volta. O Guel já tinha voltado para a França, porque tinha compromissos. Ele ficou lá meio sozinho, o Instituto não ficou tomando conta dele porque acho que ele estava junto com o Veloso, e pronto.

K: Mas voltando ao *Essas São as Armas...* o que você pensa hoje desse filme?

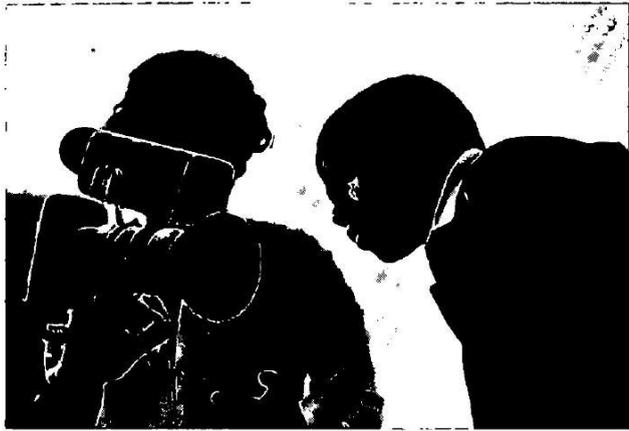
M: Eu tenho um orgulho enorme. Porque eu acho que eu fundo o cinema sensorial. Eu tinha essa consciência? Não. Mas eu sabia que eu tinha que afetar as pessoas pela imagem e pelo som. E eu acho que esse filme é muito 'eisensteiniano', e certamente influenciado pelo Godard. Mas eu sinto um pouco, porque tem uma publicação alemã que compara o meu filme com o do Ruy, e diz que o meu filme é burramente militante e do Ruy é genial. Tudo bem, o filme do Ruy é genial, não tô tirando o mérito. Mas eu acho que é preciso entender o estado das coisas moçambicanas. O filme não é burramente militante de jeito nenhum. Mas é militante, totalmente militante. É o que eu era. Eu nem assino o filme. E nesse momento, quando a gente é quadro político, a gente entrega. Me mandaram uma carta cheia de recortes dos jornais sobre a repercussão do filme, eu tenho uma foto do Palácio de Touros cheio de gente, emocionante. E a manchete lá do jornal oficial da FRELIMO, dizendo que era o maior sucesso do cinema moçambicano. O filme ganhou o Festival de Leipzig. Eu ganhei um cheque como prêmio e endossei para Moçambique.

Aquilo ali foi meu ato político da minha vida.

5.4

Ensaio *Le Dernier Rêve d'u Producteur*

LE DERNIER RÊVE D'UN PRODUCTEUR



NORD CONTRE SUD
ou
NAISSANCE (DE L'IMAGE) D'UNE NATION

5 films émissions TV cinéma

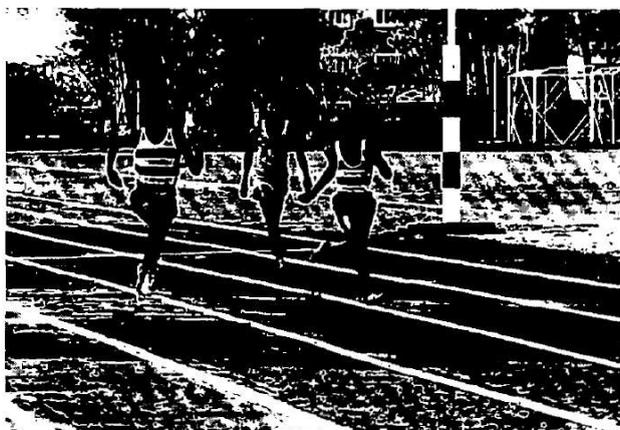




En 1977, une société qui produit et réalise des films de cinéma ainsi que des émissions de télévision, Sonimage, entre en contact avec des représentants de la République Populaire du Mozambique par l'intermédiaire d'amis communs, lors d'une conférence internationale à Genève.

La société Sonimage proposa au Mozambique de profiter de la situation audio-visuelle de ce pays pour étudier la télévision avant qu'elle n'existe, avant qu'elle n'inonde (même si dans vingt ans seulement) tout le corpus social et géographique mozambicain.

Étudier l'image, le désir d'images (l'envie de se souvenir, l'envie de montrer ce souvenir, d'en faire une marque, de départ ou d'arrivée,



une ligne de conduite, un guide moral/politique en vue d'une fin : l'indépendance).

Étudier la production de ces désirs d'image (s) et sa distribution via les ondes (oh! sirènes) ou les câbles. Étudier la production pour une fois avant,



que la diffusion ne s'en mêle. Étudier les programmes avant d'en faire une grille derrière quoi on planquera les spectateurs qui ne sauront plus qu'ils sont derrière le poste (à la traîne) et non devant comme ils le croient (ne traîne pas devant la télé, psalmodient les parents). Étudier tout ça en profitant de cette situation et de ce terrain exceptionnel : l'indépendance d'un pays de deux/trois ans, et l'image qu'il se forme peu à peu de lui-même. Rien d'autre qu'un enfant, mais qui mesure deux fois la France.

Et les gens du Mozambique ont exprimé leur accord à la société Sonimage. Et ensemble ils sont convenus de vivre (l'espace d'un contrat de deux ans) leur développement audio-visuel respectif un peu côte à côte.

TV MARDI

19 SEPTEMBRE

en sur Robert Dorfmann,
Ité cinématographique
sande

FRANCE 1

tout
légué: Henri Kubnick.
Louis Bozon et Carole Che-

ANTENNE 2

12.35 Magazine régional

12.50 Le Provocateur (2)

Fauleton de Bernard T. Michel.
Avec: Assile Abadie - Fernand Berset - Eric
Colin - Gian Eposito, etc.

13.03 Aujourd'hui Madame

Présentation: Nicole André et Bernard
Etienne.

Qu'en pensez-vous?
Réflexions des téléspectatrices et de leurs in-
vités sur l'actualité.

Penser ensemble la télévision parce que chacun de son côté, la petite société occidentale de cinéma noyée sous des flots quotidiens d'images, et le grand pays neuf et maladroit sorti de la nuit coloniale, les deux possédaient simplement à peu près le même nombre de caméras, d'enregistreurs et de moniteurs.



Autrement dit : guère plus de deux ou trois personnes pour la petite société franco-suisse,, et guère moins de treize millions pour la grande société mozambicaine.

Deux ou trois en marge de la télévision pour penser la télévision avec treize millions encore en marge du monde.



En somme (au total), deux marges côte à côte pour remplir une page encore blanche, ou encore dans la nuit noire.



« Naissance (de l'image) d'une Nation » racontera donc les rapports et *l'histoire* de ces rapports momentanés (historiques) entre un pays qui n'a pas encore de télévision et une petite équipe de télévision d'un pays qui en a trop.

Cette équipe sera composée d'un producteur, d'une speakerine/photographe, et d'un technicien, qui feront la rencontre sur place d'un homme d'affaires, représentant d'une grande firme industrielle, logé au même hôtel.

Les films n° 1 et 5 seront consacrés plus spécialement au couple producteur/speakerine, à leurs réflexions loin de chez eux (film n° 1) lors du tournage, puis à leur sentiment de retour en Europe (film n° 5).

Le producteur et la speakerine seront interprétés par un acteur et une actrice.

Les films n° 2, 3 et 4 seront des croquis, des carnets de notes et de route, des pensées, des dessins, des impressions exprimant dans le film n° 2 le point de vue du producteur, dans le film n° 3 celui de l'homme d'affaires, et dans le film n° 4 celui de la speakerine photographe.

Le film n° 2 (producteur) sera essentiellement fait d'entretiens en vidéo légère avec ceux qui n'ont jamais vu d'images encore (la majorité de la population mozambicaine).

Le film n° 3 sera fait de documents en Super 8 mm ou 16 mm, souvent projetés en analyse comme un film d'amateur ramené par l'homme d'affaires pour sa famille.

Le film n° 4 sera surtout fait de photos, surtout noires et blanches, exprimant le point de vue de la photographe.

Si la série de cinq films passe à la télévision, les films 1 et 5 encadreront les trois autres.

Les films 1 et 5 seront projetés dans les salles de cinéma comme un seul film en deux parties, d'abord loin de l'Europe et ensuite loin de l'Afrique.

Ainsi peut-être aura-t-on entrevu comment se forme et s'informe une société et l'indépendance de cette information, en même temps que la formation de son indépendance.



Tournage/Montage : 1979

Livraison à décembre 1979

ANNEXE

79

RAPPORT

SUR LE VOYAGE N° 2A

| DE LA SOCIÉTÉ SONIMAGE

| AU MOZAMBIQUE



REPÚBLICA POPULAR DE MOÇAMBIQUE
MINISTÉRIO DA INFORMAÇÃO

JEUDI 24 AOUT 1978



Réunion dans le bureau de Mota Lopez.

Demande d'une autorisation générale de tournage pour Sonimage.
Demande d'une autorisation plus particulière pour aller dans le port, la gare, l'aéroport, Marconi (voies de communications, entrées et sorties, portes et fenêtres du Mozambique).

En fait, nous ne l'aurons pas cette fois-ci, et enregistrerons d'autres plans.

Sont présents : Miguel Araes (du projet Super 8 mm de l'Université), Carlos Jambo (de Téléciné).



VENDREDI 25 AOÛT 1978

Le matin.

Téléciné.

Tout de suite en pleine pratique.

Le petit Sony noir et blanc est déjà incapable de relire les archives qu'il a pourtant enregistrées lui-même sur la lutte armée et les débuts de l'indépendance.

D'ailleurs, il est aux normes USA, et rien que ça poserait des problèmes si on voulait faire des montages avec des images d'aujourd'hui ou de demain.

Mais justement qui va faire les images aujourd'hui et demain, et qui va prendre soin des nouveaux nés ?

Déjà plane dans la pièce le sentiment terrible d'une puissance étrangère qui impose au national son savoir et sa technique.

Nous faisons remettre en marche le climatiseur et ouvrir l'armoire où commençaient à pourrir les débuts d'une autre mémoire.





Téléciné (suite)

Et le téléviseur acheté à Paris par Sudhemis (et vérifié par Sonimage) est lui aussi malade : une méchante panne.

Qui va le réparer ? Personne ne sait encore ici répondre à la question. Nécessité de pouvoir et savoir entretenir sa mémoire (comme un coureur soigne sa forme).





Le signal.
Les traces.
La maladie, la santé, la beauté.
La formation, la mise en forme, l'information.
Les souvenirs.
Ce qui va bien et mal.
Comment ça va bien.
Comment ça va mal.
Auscultation et diagnostic.
Pensées vagues et images claires.



Toujours 2 pour 1 image





VENDREDI 25 AOÛT 1978.

L'après-midi.

Après un déjeuner au Polana où nous avons repris contact avec Ruy Guerra, nous nous rendons, pilotés à toute vapeur par Carlos dans sa petite Mitsubichi qui souffre, à l'UEM Engenharia Electrotecnica où nous avons pris rendez-vous avec Rudi Westerweld, un ingénieur hollandais déjà rencontré lors du précédent voyage.

On décide avec lui d'essayer de programmer pour la semaine prochaine une réunion où, à propos de vidéo, se rencontreraient pour la première fois à Maputo des mozambicains qui font chacun de leur côté des images et des sons, c'est-à-dire : des gens de l'Institut du Cinéma du département Super 8 mm de l'Université, de Téléciné, du ministère de l'Information.

SAMEDI 26 AOUT 1978

Le matin.

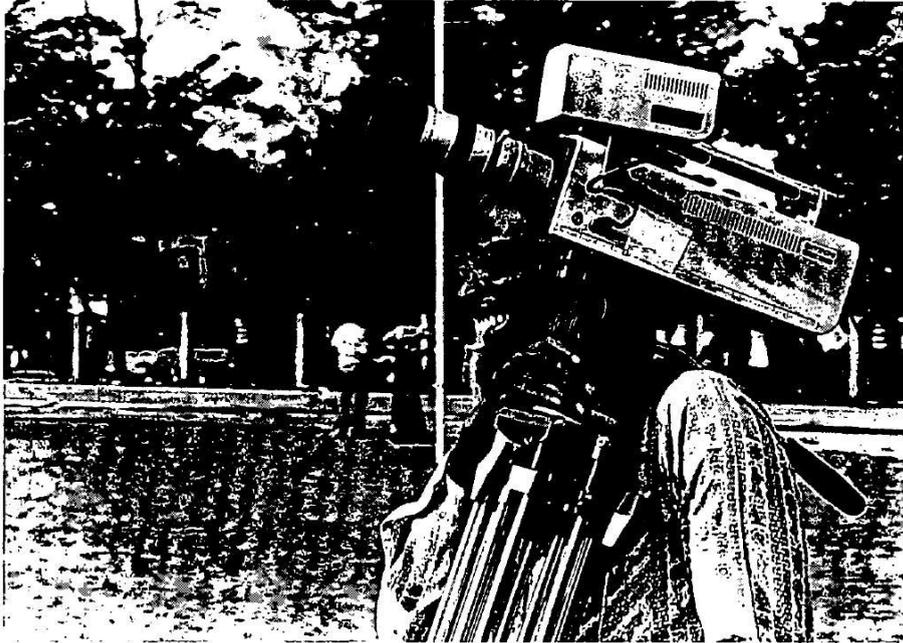
Visite des ateliers de réparation du matériel à la Radio.
Enquête pour avoir une idée de où trouver les deux techniciens nécessaires au minimum à l'entretien du matériel vidéo et audio-visuel.





La voix du Mozambique.
De quelle bouche sort cette voix ?
Quel est son visage ?





Essai d'« actualités mozambicaines ».



SAMEDI 26 AOUT 1978

L'après-midi.



Une image à ne plus voir :
le « Bwana » blanc.
Le « spécialiste ».

DIMANCHE 27 AOUT 1978

Le matin.
Déjeuner chez Fernando Silva.
Responsable des actualités cinématographiques.
Marié avec une anglaise.
Une petite fille.
La vie privée.
La vie publique.
Les sentiments qui ignorent la politique.
La politique qui ignore les sentiments.
Vue sur l'océan.
Un appartement à Maputo.
La vie quotidienne.
Une domestique.
Arrivée de José Forjas, directeur national de l'habitation, qui exprime le premier la nécessité pour son travail de la vidéo légère, du Super 8 mm, et de la photo.

L'après-midi.



Première liaison physique entre l'INC
et Téléciné grâce au télécinéma.

LUNDI 28 AOUT 1978

Le matin.

Institut National du Cinéma.

Conversation enregistrée en vidéo avec une cinéaste canadienne qui a tourné et monté un film au Mozambique dans un village au nord du pays.

En même temps, apprentissage pour ceux de Téléciné du maniement de la caméra Hitachi et du magnétoscope portable Nivico (que nous laisserons ici en repartant).

En fait, pour lui demander : que viens-tu faire ici ? il aurait mieux valu que ce soit Carlos qui parle à la canadienne (ou la canadienne qui demande à Carlos : est-ce que je peux venir ici ? et lui qui répond). Mais justement, qui fait les questions, et qui fait les réponses, et surtout qui met en face les questions et les réponses ?





« Le technicien de Sonimage est reparti, alors que j'ai enfin la question juste à poser ».

MARDI 29 AOÛT 1978

Le matin.

Re-Institut du Cinéma.

Conversation sur le cinéma avec un élève de l'Institut, Félix, qui se disait « ignorant » en cinéma lors d'une précédente discussion, mais qui parle ici d'abondance et joyeusement.

On sent Félix « délivré » des spécialistes (cf. document filmé).

Toujours apprentissage pour ceux de Téléciné de la technique vidéo.





Possibilité d'« avoir » le temps et non de se « faire avoir » par lui.
Le temps et l'espace : la réalité.
Possibilité de revoir cette réalité et d'y réfléchir.
Revoir le son et l'image à plusieurs : à égalité devant un écran.
Possibilité de rendre les points de vue égaux. Faire des erreurs, les voir,
les corriger avant de faire le film (et non après).
Possibilité d'enquêter pas seulement avec des mots, mais avec de la
matière vivante.

MARDI 29 AOÛT 1978

L'après-midi.

Université.

Département Super 8 mm.

Découverte par Téléciné de leurs frères et sœurs en Super 8 mm, en train de tourner le générique d'un film sur un village communautaire qu'ils iront montrer samedi prochain sur place.

Différence entre ceux de Téléciné et les étudiants : Téléciné travaille sur commande de la Présidence, et les étudiants plus selon leurs propres désirs (ce n'est qu'une impression).





MERCREDI 30 AOUT 1978

Essai de tournage en vidéo au marché.
Peu concluant.
Matériel trop peu sophistiqué pour enregistrer la beauté des couleurs.
Trop encombrant pour filmer « sur le vif ».
Et cette jeune fille trouve sans doute bien ridicule le soi-disant « sorcier » blanc qui s'énerve inutilement.

MERCREDI 30 AOUT 1978

Après l'expérience ratée du matin, rendez-vous l'après-midi au Centre Électronique.

On avait peur que personne ne vienne.

Mais tout le monde est là.

Première victoire.

Toutes les tables n'en font bientôt qu'une.

Il y a là :

Ruy Guerra (INC)

José Rodrigues (Departemento de Electronica)

Fernando Silva (INC)

Juarez (Gabinete de Estudos do Minfo).

Rudi Westerweld (Centro de Electronica)

Miguel Araes (Super 8).

Jacques Schwarzstein (INC)

J-L. Godard (Sonimage)

Carlos Jambo (Téléciné)

Anne-Marie Miéville (Sonimage)

Joao Azevedo (Inst. de Investigaçao Cientifica).





Pal ou Secam.
 France ou Allemagne.
 Sénégal ou Afrique du Sud.
 D'abord production ou d'abord diffusion.
 Une image de moi pour les autres, ou une image des autres pour moi.







JEUDI 31 AOUT 1978



Usine de cajou.
Apprentissage (suite) de la technique vidéo légère.





La déléguée.
L'image de la production.
La voix de cette image.



Le droit de regard.

Le droit à la parole.



(le son de cette force)

« Une seule force :





le peuple. »

(l'image de ce peuple)

Tous les enfants sont des acteurs.





Toutes les femmes savent faire de la mise
en scène (enregistrer ce qui va, et le comparer avec ce qui ne va pas).

VENDREDI 1^{er} SEPTEMBRE 1978

Le matin.

Deuxième tournage au marché multicolore.

Plans plus calmes et meilleurs.

Anne-Marie Miéville avait raison et Jean-Luc Godard tort. Mais mieux vaudrait tourner en Super 8 mm et transférer ensuite si nécessaire sur vidéo (comme nous en ferons encore la démonstration lundi à l'INC). Nécessité donc d'un télécinéma.

On en reparlera d'ailleurs l'après-midi avec Rudi Westerweld et son adjoint qui réussissent à réparer un défaut mécanique de notre Nivico portable.

C'est donc bien au Centre Electronique qu'il faut installer la centralisation technique des débuts du Mozambique dans l'audio-visuel (unification du matériel, maintenance, cours théoriques et pratiques réguliers qui serviront en même temps de terrain d'échange pour les expériences de chacun).

Le soir.

Repas dans l'ancien yacht-club avec Ruy Guerra.

Présence d'amis divers.

Sans vouloir le mettre en vedette, la situation où se trouve présentement Ruy est intéressante.

Passionnante.

Passion des foules et de l'individu pour le spectacle animé.

Situation peut-être unique de Ruy juste à cet instant de l'histoire du tiers-monde et de la fabrication des films.

En tant que cinéaste qui a réalisé plusieurs « grands » films d'audience internationale, Ruy porte en lui le désir profond de raconter des histoires, de dire le bonheur et le malheur avec des visages, avec des gestes et des corps d'hommes et de femmes, de filmer les aventures de personnages ordinaires ou fabuleux.

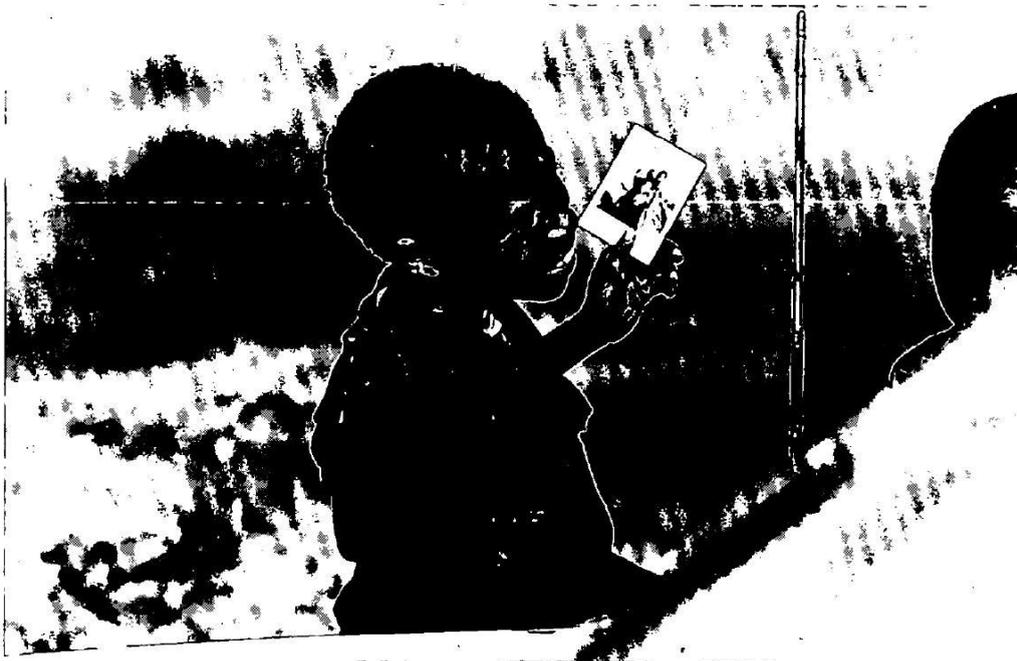
Et puis, en tant qu'enfant du pays, et du pays dans l'enfance de son indépendance, réveillé en pleine nuit coloniale, il lui faut garder les yeux ouverts et ne pas se laisser aller.

Mais ne pas se laisser aller pour aller où ? Et comment montrer le chemin, ou simplement le trouver et raconter alors ce qu'on a trouvé ? Comment faire des films ?

Dans les mouvements précis et fins de Ruy, pleins de force maladroite, qui cherchent doucement à bien mesurer, on sent qu'ici, dans cette partie du monde, il y a enfin une chance de trouver une réponse.

SAMEDI 2 SEPTEMBRE 1978





En route pour le village où les camarades du Super 8 mm vont projeter
leur film.
Halte au bord du Limpopo.
Des enfants.
Un Polaroid couleur instantané.
La première image.



Des hommes.



et des femmes.

LUNDI 4 SEPTEMBRE 1978

Suite et fin de l'apprentissage de la vidéo légère par Carlos.
L'immeuble de la Radio.
Conversation avec celle qui choisit les disques.
Pourquoi cette musique?
Pourquoi pas ?
Musique révolutionnaire.
Musique pour faire plaisir.
Le plaisir.





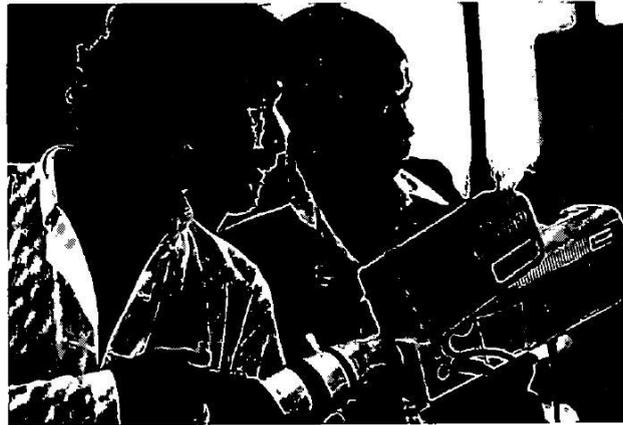
L'image et son ~~secret~~.

LUNDI 4 SEPTEMBRE 1978

Suite et fin du premier apprentissage de la technique vidéo légère par
Carlos.
Institut National du Cinéma.
Discussion entre eux des responsables du Kuxa Kanema.



Pouvoir des images.
Abus de pouvoir.
Toujours être deux pour regarder une image, et faire la balance entre
les deux.
L'image comme preuve.
L'image comme justice, comme résultat d'un accord.



De qui dépend que l'oppression demeure ?
De nous.
De qui dépend que l'oppression disparaisse ?
De nous.

De qui dépend que l'oppression disparaisse ?
De nous.
De qui dépend que l'oppression demeure ?
De nous.



Referências bibliográficas

ALMEIDA, G. M. R. DE. Ensaio, montagem e arqueologia crítica das imagens: um olhar à série História(s) do Cinema, de Jean Luc Godard. 1 jan. 2015.

BÉGHIN, C. *Six fois deux (Sur et sous la communication)*. Em: PUPPO, E.; ARAÚJO, M. (Eds.). **Godard inteiro ou o mundo aos pedaços**. Tradução: Lúcia Monteiro. São Paulo: Heco Produções, 2015, p. 29-44.

BHABA, H. K. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila; Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis; Tradução: Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRENNEZ, N. et al. (Eds.). **Jean-Luc Godard Documents**. [s.l.] Centre Pompidou, 2006.

CABAÇO, J. L. **Moçambique - identidade, colonialismo e libertação**. São Paulo: Anpocs, 2009.

CARVALHO, S. DE; AUGUSTA, M. Jean-Luc Godard: Entrevista por Sol de Carvalho e Maria Augusta, na Rádio Moçambique, em 1980. Em: **Abrir os Gomos do Tempo: Conversas Sobre Cinema em Moçambique**. Minho: UMinho Editora, 2022. p. 291–302.

CONVENTS, G. **Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual - uma história político-cultural do Moçambique colonial até à República de Moçambique (1896-2010)**. Maputo: CP - Conteúdos e Publicações, 2011.

DE BAECQUE, A. **Godard: Biographie**. Paris: Editions Grasset & Fasquelle, 2010.

DELEUZE, G. **Three questions about Six fois deux**. Disponível em: <<http://www.ocec.eu/cinema/comparativecinema/index.php/en/29-n-7-english/373-three-questions-about-six-fois-deux>>. Acesso em: 15 abr. 2021.

DIWARA, M. **African Cinema: Politics and Culture**. Indiana: Indiana University Press, 1992.

DIWARA, M. Sonimage in Mozambique. Em: JAMES, G.; ZEYFANG, F. (Eds.). **The TVideo Politics of Jean-Luc Godard**. Berlin: B. Books, 2003.

DIWARA, M. SELF REPRESENTATION IN AFRICAN CINEMA. **Nka Journal of Contemporary African Art**, v. 2007, n. 21, p. 74–81, 1 set. 2007.

DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. **Passés cités par JLG - l'oeil de l'histoire**, 5. Lonrai: Les Édition de Minuit, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

DUARTE, T. *Numéro deux*. Em: PUPPO, E.; ARAÚJO, M. (Eds.). **Godard inteiro ou o mundo aos pedaços**. São Paulo: Heco Produções, 2015, p. 168-169.

DUBOIS, P. **Cinema, video, Godard**. Tradução: Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EMMELHAINZ, I. **Jean-Luc Godard's Political Filmmaking**. Cham: Springer International Publishing, 2019.

ENWEZOR, O. (Ed.). **The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994**, Munich, London, New York: Prestel, 2001.

FAIRFAX, D. Birth (of the Image) of a Nation: Jean-Luc Godard in Mozambique. **Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies**, n. 03, p. 55–67, 2010.

GALLO, F. B. G. A revolução moçambicana pelas lentes do filme “25” (1976-77) Entrevista com o diretor Celso Luccas. **AbeÁfrica: Revista da Associação Brasileira de Estudos Africanos**, v. 3, n. 3, 2019.

GODARD, J.-L. Le dernier rêve d'un producteur. **Cahiers du cinéma**, v. 300, p. 70–129, 1979.

GODARD, J.-L. **Textos reunidos**. Rio de Janeiro: Livraria Taurus, 1985.

GODARD, J.-L. **Introdução a uma verdadeira história do cinema**. Tradução: Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GODARD, J.-L. **História(s) do Cinema**. Tradução: Zéfere. São Paulo: Fósforo, 2022.

GODARD, J.-L.; ISHAGHPOUR, Y. **Cinema: The Archeology of Film and the Memory of a Century**. Tradução: John Howe. Oxford: Berg, 2005.

GOMES, P. E. S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONÇALVES, T. A. A trajetória do cinejornal Kuxa Kanema e seu papel na independência de Moçambique. **Temática**, v. 13, n. 01, 22 jan. 2017.

GRAY, R. **Cinemas of the Mozambican Revolution: Anti-Colonialism, Independence and Internationalism in Filmmaking, 1968-1991**. Suffolk: James

Currey, 2020.

JAMES, G.; ZEYFANG, F. (EDS.). **I said I love. That is the promise: the tvideo politics of Jean-Luc Godard = die TVideopolitik von Jean-Luc Godard**. Berlin: B-books, 2003.

JOHN E. DRABINSKI. **Godard Between Identity and Difference**. New York: Continuum, 2008.

LEANDRO, A. Lições de roteiro, por JLG. **Educação & Sociedade**, v. 24, p. 681–701, ago. 2003.

LOPES, J. DE S. M. Cinema de Moçambique no pós-independência: uma trajetória. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 5, n. 2, 31 mar. 2017.

MACCABE, C. **Godard: images, sound, politics**. Londres: Macmillian, 1980.

MASUKOR, S. An Imaginary Africa. **Screening the past**, v. 41, 2016.

MATOS, P. F. DE. Imagens de África? Filmes e documentários portugueses relativos às antigas colónias africanas (primeira metade do século XX). **Comunicação e Sociedade**, v. 29, p. 153–174, 27 jun. 2016.

MBEMBE, A. **Sair da grande noite. Ensaio sobre a África descolonizada**. Tradução: Narrativa Traçada. Luanda: Edições Mulemba, 2014.

MICHAUD, P.-A. **Aby Warbug e a imagem em movimento**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MONTAURY, A. Kuxa Kanema: imagem e utopia | Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte. **Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte**, v. 18, p. 36–47, 2019.

MONTEIRO, L. R. Passagem de imagens, imagens da passagem: a circulação de filmes ligados ao processo de independência moçambicano. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 6, n. 2, 24 jul. 2018.

MORALES, W. France tour détour deux enfants. Em: PUPPO, E.; ARAÚJO, M. (Eds.). **Godard inteiro ou o mundo aos pedaços**. São Paulo: Heco Produções, 2015, p. 178-181.

MORGAN, D. **Late Godard and the Possibilities of Cinema**. Berkley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2013.

OSORIO, L. C. A função-curador: Discurso, Montagem, Composição. **ARS**, n. 37, p. 16, 2017.

PEREIRA, A. C.; CABECINHAS, R. **Alteridade e ficção: representações “raciais” no cinema pós-colonial em Portugal e em Moçambique**. Universidade do Minho. Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), 2014. Disponível em: <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/>>. Acesso em: 6 out. 2021

PIÇARRA, M.; CABECINHAS, R.; CASTRO, T. Imaginários coloniais: propaganda, militância e “resistência” no cinema. **Comunicação e Sociedade**, v. 29, p. 9, 23 jun. 2016.

PRYSTHON, A. Imagens periféricas: os Estudos Culturais e o Terceiro Cinema. **E-Compós**, v. 6, 2006.

Prysthon, A. (2006). Imagens periféricas: os Estudos Culturais e o Terceiro Cinema. *E-Compós*, 6. <https://doi.org/10.30962/ec.73>

PUPPO, E.; ARAÚJO, M. (EDS.). **Godard inteiro ou o mundo em pedaços**. São Paulo: Heco Produções, 2015.

QUEIROZ, M. I. P. S. DA C. **A Companhia Portuguesa Rádio Marconi na Rede Mundial de Comunicações (1906-1936)**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2015.

RANCIÈRE, J. **Jacques Ranciere, The Aesthetic Revolution and its Outcomes**, **NLR** 14, March–April 2002. Disponível em: <<https://newleftreview.org/issues/ii14/articles/jacques-ranciere-the-aesthetic-revolution-and-its-outcomes>>. Acesso em: 21 abr. 2021.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009a.

RANCIÈRE, J. **Aesthetics and Its Discontents**. Tradução: Steven Corcoran. Cambridge: Polity, 2009b.

RANCIÈRE, J. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos estudos CEBRAP**, p. 75–80, 2010.

RANCIÈRE, J. **A fábula cinematográfica**. Tradução: Christian Pierre Kasper. Campinas: Papirus, 2013.

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Tradução: Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

REIS, F. For ever Mozart. Em: **Godard inteiro ou o mundo aos pedaços**. São Paulo: Heco Produções, 2015, p.242-243.

ROCHA, G. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

SCHEFER, R. O nascimento da ficção, **Poiésis**, v. 5, n. 9, p. 260–279, jan. 2012.

SCHEFER, R. Comment faire une télévision qui puisse servir le peuple sans desservir le pouvoir en place? Sonimage dans le Mozambique révolutionnaire et un film mozambicain de Jean-Luc Godard. **La Furia Umana**, v. 28, 2016a.

SCHEFER, R. Mueda, Memória e Massacre, de Ruy Guerra, o projeto cinematográfico moçambicano e as formas culturais do Planalto de Mueda. **Comunicação e Sociedade**, v. 29, p. 27–51, jun. 2016b.

SORANZ, G. S. O Instituto Nacional de Cinema e outras experiências audiovisuais em Moçambique no seu período pós-colonial // THE NATIONAL INSTITUTE OF CINEMA AND OTHER AUDIOVISUAL EXPERIENCES AT MOZAMBIQUE'S POST COLONIAL PERIOD, **Contemporânea**; v. 12, n. 1 (2014): **Dossiê Conceitos e mudanças em Jornalismo**, 1 jan. 2014.

SOURDIS, C. Television Series by Sonimage: Audiovisual Practices as Theoretical Inquiry. **Comparative Cinema**; Núm. 7 (2015): **How Filmmakers Think TV**, 1 jan. 2015.

VELOSO, J. **Memories at Low Altitude**. Cidade do Cabo: Random House Struik, 2012.

VISENTINI, P. F. **As revoluções africanas: Angola, Moçambique e Etiópia**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

WHITE, J. **Two Bicycles: The Work of Jean-Luc Godard and Anne-Marie Miéville**. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2013.

WITT, M. **On communication: the Work of Anne-Marie Miéville and Jean-Luc Godard as “Sonimage” from 1973 to 1979**. Bath: University of Bath, 1998.

WITT, M. **Jean-Luc Godard, Cinema Historian**. Indiana: Indiana University Press, 2013.