



Godard em Moçambique: a procura de uma imagem da independência

Godard in Mozambique: the pursuit of an image of independence

Godard en Mozambique: la busca de una imagen de la independencia

Karen Barros da Fonseca

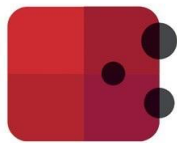
Doutoranda e Mestre no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Rio de Janeiro (RJ). Brasil.
 E-mail: karenblackbarros@gmail.com
 ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-6504-0226>

Resumo: Este artigo é uma investigação sobre a atuação do cineasta Jean-Luc Godard e sua produtora *Sonimage* em Moçambique, em 1978, em um projeto em conjunto com o governo marxista do país recém-independente. O projeto consistia na realização de uma série que se chamaria *Nascimento (da Imagem) de uma Nação*, que Godard trataria como um relatório da relação dos moçambicanos com a imagem para fornecer as diretrizes para implementação de uma rede de televisão no país. O projeto era interessante para ambos: para a FRELIMO, que investia no cinema como forma de construção identitária; e para Godard, que nos últimos anos vinha se dedicando à investigação da comunicação de massa, e viu uma oportunidade de criar uma televisão em um território ainda não dominado pela indústria audiovisual do Ocidente. Apesar dessa convergência, o projeto não prosperou, mas, ainda assim, traz muitos 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. Aqui pensaremos os impasses enfrentados nessa experiência e possíveis contradições do projeto idealizado, no cruzamento entre a trajetória artística do cineasta europeu e a política cultural do país africano em processo de descolonização.

Palavras-chave: Jean-Luc Godard; Imagem; Moçambique; Descolonização.

Resumen: Este artículo es una investigación sobre el trabajo del cineasta Jean-Luc Godard y su productora *Sonimage* en Mozambique en 1978, en un proyecto conjunto con el gobierno marxista del recién independizado país. El proyecto consistía en realizar una serie titulada *Nacimiento (de la imagen) de una nación*, que Godard trataría como un informe sobre la relación de los mozambiqueños con la imagen, con el fin de proporcionar directrices para la implantación de una red de televisión en el país. El proyecto era interesante para ambos: para el FRELIMO, que apostaba por el cine como forma de construir identidad; y para Godard, que en los últimos años se había dedicado a investigar la comunicación de masas, y vio una oportunidad de crear televisión en un territorio aún no dominado por

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

la industria audiovisual occidental. A pesar de esta convergencia, el proyecto no prosperó, pero sigue teniendo muchas conexiones históricas, estéticas y políticas: un cineasta europeo en África, en la efervescencia política de la post-independencia, invitado por un gobierno de izquierda, dispuesto a experimentar en el campo de la imagen y la representación. Consideraremos aquí los impases a los que se enfrenta esta experiencia y las posibles contradicciones del proyecto idealizado, en la encrucijada entre la carrera artística del cineasta europeo y la política cultural del país africano en proceso de descolonización.

Palabras clave: Jean-Luc Godard; Imagen; Mozambique; Descolonización.

Abstract: This article is an investigation into the work of filmmaker Jean-Luc Godard and his production company *Sonimage* in Mozambique in 1978, in a joint project with the Marxist government of the newly independent country. The project consisted of the production of a series called *Birth (of the Image) of a Nation*, which Godard treated as a report on Mozambicans' relationship with the image in order to provide guidelines for the implementation of a television network in the country. The project was interesting for both: for FRELIMO, which was investing in cinema as a way of building identity; and for Godard, who in recent years had been dedicating himself to the investigation of mass communication and saw an opportunity to create television in a territory not yet dominated by the Western audiovisual industry. Despite this convergence, the project did not prosper, but it still has many historical, aesthetic and political connections: a European filmmaker in Africa, in the political effervescence of post-independence, at the invitation of a left-wing government, willing to experiment in the field of image and representation. Here we will consider the impasses faced in this experience and the possible contradictions of the idealized project, at the crossroads between the European filmmaker's artistic career and the cultural policy of the African country in the process of decolonization.

Keywords: Jean-Luc Godard; Image; Mozambique; Decolonization.

Introdução

Em entrevista à publicação moçambicana *Revista Tempo*, em março de 1978, o cineasta Jean-Luc Godard conta:

Entrei em contato com o Governo de Moçambique perguntando se este estaria interessado em que 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 (Godard, 1985, p.130).

O governo de Samora Machel interessou-se pela proposta e, assim, Godard e sua companheira Anne-Marie Miéville, a cargo da produtora *Sonimage*, chegaram a Moçambique, em 1978, para um contrato de dois anos, com fins da implementação de uma rede de televisão no país.

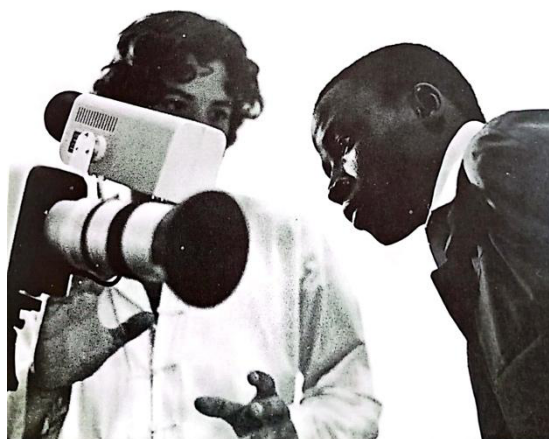


Figura 1: sem título. Fonte: Reprodução *Cahiers du Cinéma* v.300, p. 89.

A primeira etapa do projeto consistia na filmagem da série *Norte contra Sul ou Nascimento (da imagem) de uma Nação*. Seria realizada em vídeo, para exibição na TV e 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 técnicas, políticas e de programação para as futuras transmissões televisivas. O projeto também contemplava a formação técnica, o mapeamento das condições de infraestrutura em comunicações e reuniões com autoridades visando à estruturação das instalações.

Godard, desde 1973, trabalhava na sua pequena produtora em Grenoble junto à companheira Anne-Marie Miéville, ambos se dedicando ao vídeo e experimentando as possibilidades e linguagens advindas com a nova técnica, produzindo filmes e programas de televisão. A possibilidade de criação de uma televisão “do zero” se encaixava perfeitamente nas investigações sobre a comunicação de massa que estavam na origem da *Sonimage*.

A presença de Godard também era interessante ao país recém-independente. A FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), que já havia se utilizado da produção cinematográfica como arma da guerrilha anticolonial, convidando cineastas estrangeiros para documentar os campos de batalha - tanto como forma de denúncia dos abusos colonialistas à comunidade internacional, quanto como propaganda política

da resistência¹ - 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, cria um cinejornal próprio, o *Kuxa Kanema*, e firma convênios com cineastas em projetos de formação e transferência de tecnologias, como Ruy Guerra, expoente do Cinema Novo no Brasil, que retorna ao país de origem; e Jean Rouch, à frente de um projeto de formação de cineastas, usando câmeras amadoras de S-8mm 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 se tornara um eixo primordial da política de construção de identidade do novo país. Receber um dos maiores cineastas da época para filmar os novos rumos da nação independente era, portanto, estratégico.

O projeto é detalhado na edição 300 da revista *Cahiers du Cinéma*, escrita e editada por Godard, publicada em maio de 1979. Intitulado *O Último Sonho De Um Produtor*², trata-se de um ensaio visual composto de uma breve apresentação, o roteiro da série e um anexo intitulado *Relatório sobre a viagem nº. 2A da produtora Sonimage a Moçambique*, onde consta um diário de viagem, composto de fotos e descrições das atividades diárias de Jean-Luc e Anne-Marie no país, entre agosto e setembro de 1978. Este texto é a fonte principal desta pesquisa.

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 de uma linguagem audiovisual própria - em suas palavras, "livre de todas as engrenagens da Europa" (Godard, 1985, p. 130). No entanto, Godard e Miéville fizeram somente duas visitas ao país 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).

A despeito do fracasso, essa experiência traz muitos 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. Parece haver um claro interesse em estar, e filmar, em um território que sai da metrópole colonial para as margens pós-coloniais em franca transformação. Este texto analisa o projeto de Godard,

¹ 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 Romaremo; entre outros (Convents, 2011).

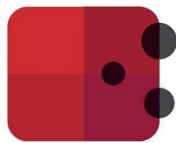
² No original, *Le Dernier Rêve d'un Producteur*. Todos os trechos citados do ensaio e demais obras citadas têm tradução livre.

considerando-o no contexto do processo de descolonização em Moçambique, refletindo sobre a importância da produção das imagens na constituição identitária de uma nação recém-instituída e do direito à autorrepresentação na formação desses discursos.

Em vários pontos do projeto é possível inferir que o cineasta se apresenta como um colaborador para a consolidação do processo revolucionário moçambicano - mas, até que ponto isso seria possível? Quais os limites desta pretendida agência revolucionária? Na comparação entre produtos culturais pós-coloniais, Alexandre Montauray (2019, p. 38) 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”. 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?

Em entrevista concedida à teórica Nicole Brenez em abril de 2014, Godard fala do projeto fracassado de *Nascimento (da imagem) de uma Nação* como sua tentativa de entender questões estéticas relativas à televisão naquele país onde ela ainda inexistia, a partir do ato de mostrar imagens técnicas, como fotografias e vídeos, a pessoas que jamais as tinham visto. Esta ideia de Moçambique como um “campo de experimentações” – a possibilidade de criação audiovisual a partir de uma certa condição de subdesenvolvimento, é central no projeto e aproxima-o do modelo histórico colonialista dos descobrimentos europeus – o que é certamente problemático ao se falar da procura de uma imagem da independência que dá nome a este artigo. Por outro lado, sempre existe o risco de captura crítica desta experiência baseada na condição de Godard, considerando-o automaticamente um retransmissor de uma episteme ocidental hegemônica, um ato de imperialismo cultural muito distante da pretendida colaboração no processo de descolonização moçambicana. Propomos aqui evitar este olhar dicotômico, que interromperia (ou, nos termos mais contemporâneos, cancelaria) uma análise mais aprofundada sobre a investigação do estatuto das imagens proposta pelo cineasta, privilegiando uma abordagem dialética das arestas do projeto.

rebeca

Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Convergência

Moçambique torna-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.

Achille Mbembe (2014), retomando Frantz Fanon, afirma que a comunidade descolonizada se define pela "política do futuro" (Mbembe, 2014, p.14), e a própria escolha e junção das palavras para a condensação deste modelo, homem e novo, aponta para a intenção de dismantelar 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" (Mbembe, 2014). Pode-se pensar que a FRELIMO vislumbrava que a dominação colonial não estava reduzida às questões militares e econômicas, mas também passava por uma infraestrutura discursiva, por uma economia simbólica e de saberes, e pela violência epistêmica e física que deveria ser superada.

O cinema era um instrumento poderoso para divulgar a ideia do Homem Novo. Os filmes já eram utilizados pelos portugueses em Moçambique (e em demais colônias) para impor a narrativa do grande império colonial e das benesses da ação civilizadora no continente africano³; e também como instrumentos incisivos de representação do outro - o negro reduzido ao exotismo e à força de trabalho - e, para chegar ao poder, a FRELIMO usa 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. Não havia cineastas moçambicanos treinados e, por isso, são convidadas equipes estrangeiras,

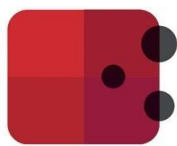
³ São exemplos o documentário *Costumes Primitivos dos Indígenas de Moçambique* (1929), realizado pela Brigada Cinematográfica Portuguesa, a ficção *Feitiço do Império* (1940) e o cinejornal *A viagem de Sua Eminência o Cardeal Patriarca de Lisboa* (1944), ambos dirigidos por Lopes Ribeiro (Matos, 2016).

simpatizantes da ideologia marxista e da luta contra o colonialismo, que foram atrás de histórias da FRELIMO, ausentes dos noticiários ocidentais, diferentemente das guerras na Argélia e Vietnã, que tinham mais espaço na mídia internacional (Convents, 2011). Com a independência, o recém-lançado Serviço Nacional de Cinema (SNC) apoiava a produção de filmes simpáticos à FRELIMO e que apresentavam o novo governo numa perspectiva favorável. 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 econômica, 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.

Em 1976, já sob novo nome, o Instituto Nacional de Cinema (INC) intensifica e amplia as políticas cinematográficas, e 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, do qual o presidente Samora Machel é o personagem principal. O INC era inspirado no *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC) e dialogava com as discussões mais importantes sobre o cinema militante que se realizavam em todo o mundo. Segundo Ros Gray (2016), Moçambique foi um dos melhores exemplos de organização de um cinema revolucionário, quando Maputo sediou, em 1977, a Conferência Africana de Cooperação Cinematográfica, para desenvolver a indústria do cinema no nível governamental, com a presença de países como Tanzânia, Zâmbia, Congo, Madagascar, Angola, Guiné-Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe.

Gray também fala em uma solidariedade/amizade socialista, que levou diversos cineastas a filmar em Moçambique – o que se comprova com a parceria com Godard e demais estrangeiros, como a inglesa Margareth Dickson, o iugoslavo Dragotin Popovic, o brasileiro Murilo Salles e o casal canadense Ophera e Ron Hallis, entre outros, que contavam com ampla circulação e apoio financeiro do Instituto para as suas produções. Mas, em 1980, há uma troca de comando no Ministério da Informação, com a entrada do ex-combatente da FRELIMO, o sociólogo 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 os colaboradores estrangeiros), o projeto de televisão pública e a exibição de cinema nas aldeias. O foco do novo ministro eram as imagens como veículo de propaganda oficial para erradicar o subdesenvolvimento em Moçambique; em detrimento das imagens como meio de expressão artística. Segundo Cabaço, a função do INC era, na altura,

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

ensinar a nossa gente a ver, porque entendemos o cinema como fazendo parte da política da imagem, como um processo de desenvolvimento e libertação do nosso povo e não como instrumento de manipulação e dominação. Temos que reconhecer que, como profissionais da imagem, ainda não assumimos isto, ainda não assumimos a libertação, ainda não sabemos qual deve ser a nossa tarefa para fazermos uma campanha de alfabetização, ao nível da imagem (Cabecinhas; Pereira, 2022, p. 313).

De alguma forma, como tentaremos demonstrar, o projeto do estrangeiro Godard parecia convergir com esta preocupação nacionalista moçambicana, e são os limites e impasses dessa convergência que nos interessam aqui.

O sonho de Godard em Moçambique

Godard, ao referir-se à *Sonimage*, ressalta o fato de se tratar de uma produtora pequena, independente, e que passava por dificuldades financeiras. É esta a situação do cineasta quando chega a Moçambique. Após a dissolução do *Grupo Dziga Vertov* (o coletivo cinematográfico formado após a radicalização política, em 1968, por Godard e o militante Jean-Pierre Gorin⁴) o cineasta decide abandonar Paris e montar a companhia cinematográfica na pequena cidade de Grenoble, na Suíça. 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, fase que marca a aproximação do cineasta com os equipamentos de vídeo. 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 *Sonimage* começa a se dedicar a programas de TV, como *Six fois Deux* (1976) e *France/tour/détour/deux/enfants* (1978).

Se, junto ao *Grupo Dziga Vertov* (GDV), a ênfase estava na produção de imagens revolucionárias, com a *Sonimage* a investigação principal era a circulação e recepção dessas imagens. É um “novo início” para Godard, que seu biógrafo De

⁴ Também formado pelo cinegrafista William Lubtchansky e as atrizes Juliet Berto e Anne Wiazemsky, com colaboração posterior do roteirista Jean-Henri Roger, do diretor de fotografia Armand Marco, dos atores Gian Maria Volonté e Yves Afonso, e do líder estudantil Daniel Cohn-Bendit.

Bacque (2010) considera como um período de “exílio” - tanto geográfico quanto de afastamento do cinema. Considerando que talvez nenhum outro meio condense tão evidentemente o entrelaçamento entre tecnologia, economia e sujeição ideológica quanto a televisão, 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*. Aqui abre-se um parêntese: é importante citar a importância financeira do projeto: o contrato firmado com a FRELIMO, além de instigante, era economicamente vantajoso (Maccabe, 1980). O projeto em Moçambique não deixava de ser, portanto, mais uma encomenda feita à produtora, no caso tendo como cliente o INC comandado pela FRELIMO. Além do financiamento de uma nova produção, era a possibilidade de investigação de uma nova estética para a comunicação de massa, de um novo estatuto para as imagens em uma sociedade também nova, e uma possibilidade de pensar o papel destas mesmas imagens no processo de descolonização em curso.

Isto pode ser visto na apresentação do projeto, que abre o ensaio da *Cahiers*:

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. (Godard, 1979, p.70-74).

De início, observa-se o título da obra a ser filmada em Moçambique – *Norte contra Sul ou Nascimento (da Imagem) de uma Nação* -, que remete ao clássico de D. W. Griffith, *Birth of a Nation*, filme de 1915 que estabelece as bases do cinema clássico

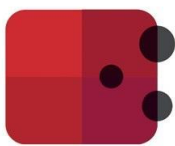
narrativo estadunidense, que viria a se tornar hegemônico mundialmente. Segundo Ros Gray, “Godard insere as palavras ‘da imagem’ entre parêntesis no meio do título de Griffith, sugerindo que a imagem em movimento tem o potencial de interromper a consolidação do estado-nação em torno de uma noção singular de identidade” (Gray, 2012, p. 145). O filme de Griffith é também lembrado pela romantização que faz da Ku-Klux-Klan e pela caracterização racista dos afro-americanos, sublinhando a segregação racial que está nas bases da nação estadunidense. No entanto, nada indica que, neste título, Godard faça uma associação do seu projeto à questão racial - o que não deixa de ser um ponto chave da análise, abordado nas próximas páginas. A questão principal estaria no subtítulo, *Norte contra Sul*, no 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 forças contrárias organizadas na RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana, formada principalmente por moçambicanos exilados), a partir da Rodésia, desde 1977. Segundo as palavras de Godard, que propunha “um guia moral e político destinado à independência” (Godard, 1979, p. 73), seu projeto moçambicano parecia então ter uma finalidade clara: a independência após a independência política propriamente dita. Seria essa uma colocação retórica ou de alguma forma Godard pensava realmente poder contribuir neste processo?

Ao se referir ao novo país, Godard (1979. p.75), no original, diz “*maladroit sorti de la nuit coloniale*” - traduzido livremente como “desajeitadamente saído da noite colonial” - e pode-se interpretar 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. Isto era, para um cineasta que não se furtou a filmar movimentos revolucionários pelo mundo⁵ - mais uma possibilidade de revolução que surgia no horizonte. Esta revolução seria precisamente uma nova relação entre o povo, a imagem e a nação.

⁵ Como os 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); 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 *Aquí e Acolá* (*Ici et Ailleurs*), 1973.

rebeca

Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Na citação acima, destacamos ainda a repetição, em anáfora, da palavra *estudar*. Todo o projeto moçambicano está envolvido na ideia de que, antes de qualquer produção, é necessário um estudo, ou seja, uma análise da situação audiovisual do país, tal como um diagnóstico, para identificar a relação que a população moçambicana já tem com as imagens. Segundo Godard, a produtora *Sonimage* realiza “filmes de pesquisa” que não são destinados ao público geral, e são como instrumentos, argumentando 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 (Godard, 1985, p.133). A série que a *Sonimage* se propunha a realizar seria então como o relatório desta investigação. Eis o roteiro:

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.


rebecaRevista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

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. (Godard, 1979, p.77-78).

É possível deduzir, a partir dessas anotações, que a linguagem desta série se aproximaria das produções da *Sonimage* à época, marcadas pela quebra da cadeia de transmissão entre a imagem e o espectador. O pressuposto era de que as imagens são sempre destinadas a um outro, a um terceiro; então, a produção 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 *antitelevisão* (Emmelhainz, 2019). Parece ser também o que Godard quer realizar na série em Moçambique, com um ponto de vista diferente a cada episódio. Provavelmente o “ponto de vista do produtor” seria o discurso de Godard; e o da apresentadora, o de Anne-Marie Miéville, repetindo o dispositivo usado pelo casal na série *France/tour/détour/deux/enfants*, e que já estava presente antes em *Le Gai Savoir* (1969). Um outro ponto importante do projeto seria, então, a ênfase na autorrepresentação, presente nos trabalhos anteriores do cineasta e que também se

fazia presente no projeto moçambicano: Godard também seria um personagem desta história.

É no episódio nº 2, porém, que aparece a “novidade”. Ele é dedicado ao registro de pessoas vendo, pela primeira vez, uma imagem mediada tecnicamente. Se a maioria dos moçambicanos, principalmente fora da capital Maputo, era analfabeta, uma imensa maioria também jamais havia visto uma fotografia, um filme projetado ou mesmo um aparato de produção de imagem, como as câmeras de fotografia, cinema ou vídeo. A maioria das fotos (provavelmente de autoria de Anne-Marie Miéville) que ilustram o ensaio da *Cahiers du Cinéma* são exatamente registros destes momentos: um moçambicano - entre mulheres, homens e crianças - olhando fotografias ou através de um visor de câmera de vídeo, assistindo a imagens gravadas de si próprio. O “estudo” que Godard planejava fazer em Moçambique tinha então, como ponto de partida, o contato com estas pessoas à margem da cultura audiovisual instituída. Na já citada entrevista de Godard a Brenez, ele relembra um fato que parece ter acontecido durante a (tentativa de?) filmagem deste episódio nº 2, quando, numa pequena aldeia, mostraram às pessoas as suas próprias fotografias e elas ficaram maravilhadas tal como nos tempos dos primeiros filmes de Chaplin. Essa declaração expõe um certo fascínio pelo que o cineasta vai chamar de “primeira imagem”, e que pode ser visto como uma idealização de uma condição primitiva do moçambicano em relação às imagens, em oposição à saturação imagética do mundo ocidental.

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).

O que seria esse “saber sem saber”? Se o cineasta fala em “contaminação”, do outro lado, pode-se vislumbrar uma suposta pureza do moçambicano, remetendo ao romantismo europeu no encontro com o bom selvagem. Mas aqui, a partir da inexorável posição de um europeu em África, convocamos a alteridade de Godard e propomos a aproximação deste projeto com as “zonas de contato” pensadas por Pratt (1999) sobre

as ditas literaturas de viagem naturalistas, “espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, frequentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação” (Pratt, 1999, p.27). Diferentemente da ideia de fronteira colonial, que, para a autora, só é fronteira no que diz respeito à Europa, a zona de contato invoca uma copresença no espaço-tempo de sujeitos anteriormente separados e cujas trajetórias agora se cruzam, enfatizando

as dimensões interativas dos encontros [...] não em termos da separação ou segregação, mas em termos da presença comum, interação, entendimentos e práticas interligadas, frequentemente dentro de relações radicalmente assimétricas de poder. (Pratt, 1999, p.32).

De fato, na proposta do cineasta, este contato era interativo e estabelecia-se como uma troca, onde ele também teria coisas a aprender, uma experiência que enriqueceria o seu trabalho como realizador, pensador e produtor de imagens. A ideia era uma cooperação, que partia de uma curiosa equiparação da situação da sua produtora com a situação de Moçambique na geopolítica mundial:

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.75-76).

Witt (1998) sustenta que o trabalho de Godard junto à *Sonimage* colocava em prática uma ideia de descentralização da produção que o cineasta, nos anos dedicados ao GDV, propunha em teoria, num movimento provincial, distanciando-se das capitais. É questionável, no entanto, o impacto dessa “descentralização”, considerando que Grenoble não é distante o suficiente dos centros de poder. Mas Moçambique o era. Trabalhar no continente africano, para o cineasta francês, era sim um movimento na direção da periferia mundial, ou, para usar das palavras do próprio, em direção às margens.

No entanto, o “último sonho do produtor”, a expressão que dá nome ao ensaio da *Cahiers du Cinéma*, não saiu do papel. Godard não realizou filme algum em Moçambique; a televisão foi implementada no país alguns anos depois, sem qualquer ingerência do cineasta, e a sua investigação estética tomou outros caminhos. De fato, na análise habitualmente compartimentada da obra godardiana, após 1978/1979, imediatamente depois de Moçambique, inaugura-se mais uma fase em seu cinema. É o fim do “exílio”, marcando primeiro o seu retorno ao cinema autoral, nos primeiros anos da década de 1980 - de volta ao centro do audiovisual, portanto, e depois o mergulho no cinema de cunho filosófico e ensaístico que vai acompanhá-lo até o final da vida.

Em *Letter to Jane* (1972), o último filme do Grupo Dziga Vertov (GDV), a principal pergunta posta 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 permitiria ao Ocidente a captura das imagens que se pretendiam revolucionárias, e funciona como uma carta de despedida do grupo, declarando que os métodos de criação política e estética usados pelo coletivo cinematográfico estavam desgastados e em cheque. Se, entre outros motivos, foi a noção da limitação da agência dos intelectuais frente às revoluções que deu fim ao GDV, o projeto moçambicano soa tal como se fosse uma “reincidência” do cineasta em sua aposta nas imagens como ferramenta de transformação política. Uma das perguntas que surgem desta análise do projeto é justamente uma reformulação da pergunta que o próprio Godard faz a Jane Fonda em *Letter to Jane*: afinal, o que um cineasta de uma nação imperialista tinha a contribuir com um país recém-independente em África? Por mais que o cancelamento do contrato entre o cineasta e a FRELIMO não tenha sido diretamente influenciado por essa questão, ela é incontornável para o seu entendimento histórico e político.



Dissonância

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 (White, 2013). Mas 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 1965. 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 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. Mas é possível deduzir, a partir do ensaio, que a intenção primordial de Godard não era a filmagem do “outro” num registro etnográfico: de início, como visto acima no roteiro da série, o “povo moçambicano” figuraria em somente um dos episódios. Os outros teriam como personagens uma equipe de cinema europeia, interpretada por atores também europeus, num registro ficcional. Indo além, era parte fundamental do projeto que o manejo técnico e os meios de produção efetivos das imagens, estivessem à disposição dos moçambicanos - como pode ser visto nesta anotação do diário de viagem presente no ensaio da *Cahiers*:

Uma imagem a não se repetir:

O “Buana” branco.

O “especialista”.

(Godard, 1979, p. 95).

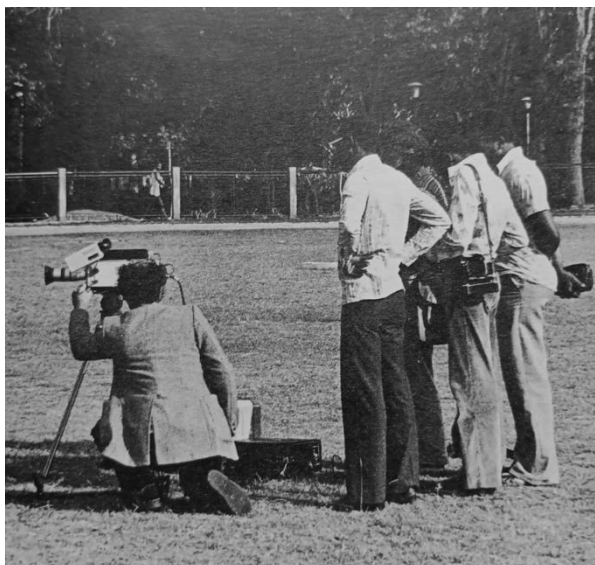


Figura 2: sem título. Fonte: Reprodução *Cahiers du Cinéma* v.300, p. 95.

Aqui, pela primeira vez, Godard aborda abertamente a questão racial que, inevitavelmente, rodeia o projeto. Na foto, o branco tem a câmera, o negro observa - reproduzindo um ordenamento de mundo colonialista, onde os brancos têm a ensinar, e os negros a aprender. Para Mbembe (2014), a institucionalização bem-sucedida das *plantations* durante a escravidão e, posteriormente, das colônias no século XIX, estava assentada na funcionalidade da raça como exercício de poder e regra de sociabilidade, e nada seria possível, no sentido de construção pós-colonial e de uma “futura democracia” (que parece estar no horizonte do cineasta), sem pensar a questão racial. Mesmo que a ideia de raça não fosse central ou estruturante no projeto, com todo o ônus que isso traz, ela se faz presente na experiência. Em outro exemplo:

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, p.103).

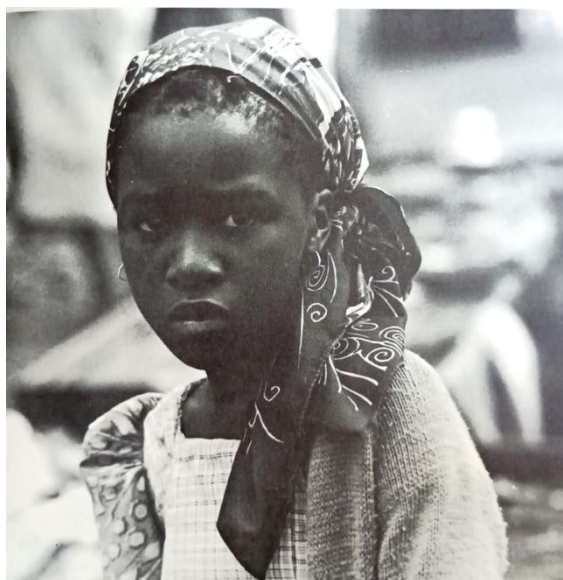


Figura 3: sem título. Fonte: Reprodução *Cahiers du Cinéma* v.300, p. 103.

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 parece o menos importante. Por esse relato, parece que a sua presença “outra” chamava atenção, evidenciando um contraste cultural e racial que, de alguma maneira, coloca Godard em uma situação de desconforto. *Le Sorcier Blanc* (o feiticeiro branco) é o subtítulo do filme *La Jungle en Folie* (1952), uma comédia francesa. É a história de um homem branco 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 negro, quando lhe é conveniente. Um filme popularesco, certamente problemático na questão racial - e é provável que Godard faça aqui uma referência a este filme, ironizando a sua presença e atitude “ridículas” naquele ambiente. Duas conclusões seriam possíveis a partir dessas anotações. A primeira é que Godard reafirma que não pertence àquele lugar, é o branco, o estranho, o europeu, é um outro. 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 mesma reflexão aparece, de outra forma, em outra passagem:

Aprendizagem (continuação) da técnica de vídeo portátil.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

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) (Godard, 1979, p.108-113).



Figura 4: sem título. Fonte: Reprodução *Cahiers du Cinéma* v.300, p. 113.

Homi Bhabha (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.

Sobressai, em vários outros pontos do ensaio, a importância da autorreflexão e autocrítica, que por sua vez estava na base de todo trabalho político anterior de Godard,

rebeca

Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

constantemente questionando os métodos usados nos próprios filmes e incorporando esses questionamentos como um traço de linguagem. 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, Godard já se apresentaria como “parte do problema”.

Essas passagens embasam a posição do cineasta e teórico Manthia Diawara (2003) 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). Em sua investigação do estatuto das imagens na criação de um novo país independente, Godard é sujeito e também objeto.

Mas, ainda assim, não há como não problematizar o contato de Godard com a alteridade nas visitas da *Sonimage* a Moçambique. Isso fica evidente principalmente ao analisarmos 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 o outro. Ao repetir esse tipo de diário, Godard abre a possibilidade de encaixar seu trabalho numa tradição histórica onde, como sustenta Emmelhainz (2019, p. 90), o:

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.

Desta forma, em sua visão da África como um lugar a ser descoberto, como um “laboratório” para experiências no campo das imagens, Godard reforça os métodos epistemológicos usados pelo Ocidente. A expressão “primeira imagem”, que parece

condensar a sua busca em Moçambique, aparece no final de seu diário de viagem, como legenda da emblemática foto do menino sorrindo, segurando uma fotografia instantânea:

Parada na beira do Limpopo.

Crianças.

Uma foto Polaroid colorida instantânea.

A primeira imagem (Godard, 1979, p.119).

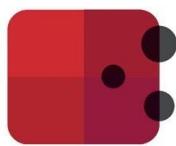


Figura 5: sem título. Fonte: Reprodução *Cahiers du Cinéma* v.300, p. 118.



Figura 6: sem título. Fonte: Reprodução *Cahiers du Cinéma* v.300, p. 119.

rebeca

Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Afinal, qual seria o interesse específico de Godard nesta (não) relação do moçambicano com as imagens? Por que a ênfase na ideia de uma primeira imagem? O “analfabeto das imagens técnicas” por quem Godard demonstrava tanto interesse, teria um tal estado de natureza que, por sua vez, facilitaria o surgimento de um novo tipo de imagem?

Godard fala o tempo todo no nascimento da imagem do país, o que poderia indicar o desconhecimento tanto da presença do cinema no período colonial de Moçambique, quanto da utilização do audiovisual pela FRELIMO no próprio processo de independência – de certa forma, a nação moçambicana e suas imagens teriam nascido juntas. Mesmo que a hipotética realização do projeto, conforme fora planejado – leia-se, o filme-relatório – pudesse lhe mostrar 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.

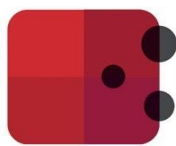
No entanto, é preciso considerar que pregar uma superioridade ocidental não condiz com a trajetória estética e política do cineasta - sendo *Ici et Ailleurs* (1973) um exemplo contundente de um “ajuste de rota” do seu olhar ocidental e europeu: originalmente um projeto do Grupo Dziga Vertov chamado *Jusqu'à la Victoire*, filmado nos acampamentos dos guerrilheiros *Fedayeen* que lutavam pela retomada dos territórios palestinos na Jordânia, o filme reutiliza o material filmado para criticar e atestar a incapacidade do Ocidente de dar conta do que lhe é exterior. Sendo assim, uma outra leitura possível do projeto moçambicano é que Godard se referisse, ao falar de uma imagem inaugural, a uma questão materialista, de infraestrutura:

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?

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Já paira na sala o terrível sentimento de uma potência estrangeira que impõe ao nacional seus conhecimentos e sua técnica (Godard, 1979, p.82).

A decisão de um país de terceiro mundo em adotar a tecnologia ocidental de televisão implica numa dependência econômica, 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. A questão principal para Godard poderia ser então que esta primeira imagem, a imagem independente, a que estaria para nascer, dependeria da independência tecnológica de Moçambique – e esta deveria ser a busca principal.

Como já dito, Godard a esta altura experimentava as produções em vídeo e defendia que este deveria ser o formato adotado por Moçambique, por sua facilidade de aprendizado e manejo, e esta posição chocava-se com a orientação oficial do Instituto Nacional de Cinema, que investia majoritariamente em 16mm e 35mm (Gray, 2020). Segundo Américo Soares (Cabecinhas; Pereira, 2022), o primeiro diretor do Instituto, esta era a opção correta a se fazer, de forma a aproveitar a estrutura cinematográfica herdada do período colonial:

Tive lá o Godard, com ideias que, na altura, eram totalmente revolucionárias, mas inadequadas, porque não havia meios ainda, eram muito caros, que eram o vídeo. Não é que ele não tivesse razão histórica, mas na altura não era viável. Eu não ia mudar as cabines de projeção que estavam montadas, não tinha como, e em todo país de norte a sul, eram muitas salas, não era um brinquedo (Cabecinhas; Pereira, 2022, p.79).

Ruy Guerra fala em um “tropicalismo cinematográfico” pela escolha da película (Schefer, 2016b), argumentando que as câmeras de vídeo que Godard pleiteava não eram adequadas ao calor e umidade locais. Esta oposição consta em variadas declarações de Guerra e reforça mais uma fragilidade do projeto godardiano: novamente, a pressuposição, por Godard, de que Moçambique era um território livre para a criação de imagens, quando, na verdade, já havia uma estrutura audiovisual no país.

Godard termina o diário de viagem citando o famoso poema de Brecht, *Elogio da Dialética*:

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 desapareça?
De nós.
De quem depende que a opressão permaneça?
De nós. (Godard, 1979, p.124-128).

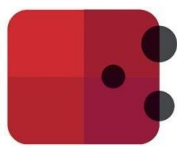
Segundo Raquel Schefer (2016a), “na dificuldade - ou impossibilidade - de representar o outro e o resto”, o projeto moçambicano

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.).

Encerrar assim o relatório reforça o posicionamento autorreflexivo e o compromisso de Godard com o materialismo. A sua experiência em Moçambique era estético-política: 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 seria uma contradição, e não uma síntese.

Entre a “condenação” colonialista pela romantização do cineasta da condição moçambicana e a “celebração” do pretendido potencial revolucionário das suas proposições estéticas, propomos um caminho do meio. Homi Bhabha (1998) faz uma

rebeca

Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

distinção entre diversidade e diferença como abordagens para pensar a cultura. Enquanto a diversidade cultural é descrita como um objeto epistemológico de categoria comparativa, baseada na ideia de sociedades historicamente díspares e reforçando os binarismos sobre passado e presente, tradição e modernidade, a diferença cultural é um processo discursivo. Quando a diferença cultural é enunciada, os significados e os símbolos podem, em vez de permanecerem fixos, ser reapropriados, traduzidos e re-historicizados. A “primeira imagem” de Godard, a imagem da independência, pode então ser vista como uma enunciação da diferença, que cria um terceiro espaço onde se torna possível transcender o exotismo da diversidade cultural criado pelo olhar hegemônico ocidental, propondo uma concepção hibridizada da imagem.

Cruzamento

O projeto moçambicano de Godard (ou seria o projeto godardiano de Moçambique?) existiu assim, entre idealizações e impossibilidades. Como dito, a justificativa oficial para a interrupção do contrato foi o alto custo e a distância entre teoria e prática – Godard teorizava demais, e filmava muito pouco. Como exemplo, é o seu próprio diário de viagem que ele apresenta ao governo moçambicano como produto final de sua visita, que deveria esperar receber imagens, e não um relatório escrito, como resultado do investimento feito.

Pouco após o rompimento, Godard, quando perguntado sobre a possibilidade de estabelecimento de uma televisão independente em Moçambique, responde que havia “uma chance”, foi uma tentativa de mudança que não deu certo (Maccabe, 1980, p. 156). A experiência vai reaparecer em alguns de seus filmes posteriores, como *Changer d'Image* (1982), *Histoire(s) du Cinéma* (1988) e *Khan Kanne* (2013). Em cada um, sua passagem por Moçambique aparece de formas diferentes, como citação e/ou autocrítica, obras cujas análises não cabem neste artigo, mas que, de forma geral, parecem querer responder, no presente, aos impasses e lacunas deixadas no passado – tanto um questionamento dos procedimentos cinematográficos e estéticos idealizados quanto dos rastros do colonialismo europeu que deixou.

Ros Gray aponta a oposição feita por Amílcar Cabral entre a luta pela libertação e a etnografia, onde a primeira “cria um tipo diferente de conhecimento do mundo, diverso daquele do imperialismo capitalista”, que seria uma “réplica à acumulação de informação e conhecimentos etnográficos” (Cabral *apud* Gray, 2016, p.42). No horizonte de Godard estava sim a revolução, “meio pelo qual as pessoas definem de forma coletiva um novo tipo de modernidade que é especificamente localizado e está em diálogo

transnacional como uma contribuição para o mundo” (Gray, 2016, p.42). O traço mais marcante de seu projeto permanece como uma certa crença na produção de imagens transformadoras da sociedade. As palavras estão lá: independência, direito, justiça. Mas, se Godard posicionava-se (ou pelo menos julgava-se) junto à luta de libertação simbólica moçambicana, e, ao fazê-lo, carregava ainda procedimentos epistemológicos etnográficos que negava, talvez essa conciliação fosse impossível. A procura do cineasta branco europeu pela imagem da independência do país africano era uma utopia. Nesta zona de contato entre o experiente realizador e a nação pós-independente, a principal característica é a irredutibilidade do conflito e provavelmente o projeto não teria outra possibilidade que não o fracasso.

Do outro lado, o governo moçambicano parecia buscar, com seu Homem Novo, também uma utopia e a criação do país novo, da identidade nacional moçambicana livre do jugo português, logo conviveria com a distopia da guerra. Primeiro com financiamento da Rodésia, e depois do regime de *Apartheid* da África do Sul, as ações da RENAMO mergulharam o país numa guerra civil que se arrastou de 1977 até 1992, o que fez Moçambique figurar entre os países mais pobres do mundo. Neste 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 “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, o sujeito pós-colonial idealizado, se tornava uma realidade cada vez mais distante. A luta em Moçambique era complexa e a manutenção do poder sobrepôs-se a qualquer projeto cultural de emancipação. 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.

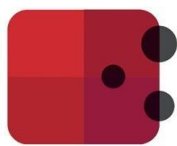
Ainda como nos lembra Mbembe (2014), o pensamento pós-colonial não é anti-europeu, é o seu entrelaçamento com outros territórios do mundo, heterogêneo, heteronômico. Nesse raciocínio, seria sim possível pensar o projeto godardiano como um produto pós-colonial, como uma construção de hibridações epistêmicas (Montauray, 2019), pois a tentativa que não deu certo para o cineasta deixou resultados concretos, que teriam influenciado os rumos da política audiovisual moçambicana, destacando “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” (Schefer, 2016a, s/p.).

Godard esteve presente nos primeiros anos do Instituto Nacional de Cinema (INC), quando, para Gray “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” (2020, p.148) que tinham significado transnacional e reapareceriam em vários momentos nos anos seguintes. Algumas das produções da nova TV moçambicana eram “realizadas por equipes que ofereciam treinamento à população local no espírito do projeto de Godard, os chamados ‘correspondentes populares’ que registravam as suas próprias comunidades” (Gray, 2020, p. 202-203). As palavras de Luís Cabaço corroboram com estas conclusões, quando diz que, na procura da imagem de Moçambique independente,

grande ocasião se perdeu [...] quando a Sonimage de Jean-Luc Godard propôs ao Ministério da Informação uma parceria para a realização do projeto O Nascimento da Imagem de uma Nação. Estava-se no início da criação da Televisão Experimental de Moçambique, em Maputo, e Godard propunha-se a desenvolver na província mais pobre do país, o Niassa, uma alternativa de televisão, treinando camponeses na operação dos equipamentos de registo e edição, deixando-lhes total liberdade para criar e contarem as suas estórias em vídeo. Entusiasmei-me com a ideia que vinha ao encontro de minhas preocupações. O projeto da Sonimage traria, da base, um subsídio inédito e abriria um diálogo precioso sobre a linguagem cinematográfica. Infelizmente, o país vivia enormes dificuldades económicas e não foi aprovado o reforço do orçamento do ministério para a parceria. A oportunidade foi única (Cabecinhas; Pereira, 2022, p. 304).

A colonização e a descolonização não são uma dualidade de sentido único, mas uma bifurcação para diferentes futuros, e o cineasta francês esteve presente nesse entroncamento na trajetória do país africano. Mbembe fala, ao cobrar uma posição da Europa no pós-colonialismo, que essa deveria estar “aberta ao imprevisível”, como “espelho dos infundáveis arquivos do mundo” (2014, p.73), o que, de certa forma, encontra eco no projeto. Godard em Moçambique seria então como um cruzamento de

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

utopias. Um projeto inserido em um contexto pós-colonial, com limitações por sua origem hegemônica europeia, mas que, naquele momento, parafraseando Mbembe, não se posicionava no pico da humanidade e mostrava-se atento ao que estava por vir.

Referências

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

BRENEZ, Nicole. *et al.* (eds.). **Jean-Luc Godard Documents**. Paris: Centre Pompidou, 2006.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique - identidade, colonialismo e libertação**. São Paulo: Anpocs, 2009.

CABECINHAS, Rosa; PEREIRA, Ana Cristina. (eds.). **Abrir os gomos do tempo: conversas sobre cinema em Moçambique**. Minho: UMinho Editora, 2022.

CONVENTS, Guido. **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.

DIAWARA, Manthia. Sonimage in Mozambique. *In*: JAMES, Gareth; ZEYFANG, Florian. (eds.). *The TVideo Politics of Jean-Luc Godard*. Berlim: B. Books, 2003.

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

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

ENWEZOR, Okwui. (ed.). **The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994**. Munique: Prestel, 2001.

FAIRFAX, Daniel. 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.

GODARD, Jean-Luc. Le dernier rêve d'un producteur. **Cahiers du Cinéma**, v. 300, p. 70–129, 1979.

GODARD, Jean-Luc. **Textos reunidos**. Rio de Janeiro: Livraria Taurus, 1985.

GODARD, Jean-Luc. **Brenez Godard**. [Entrevista cedida a] Nicole Brenez. Disponível em: <https://youtu.be/Jx-1IVfhIPA?feature=shared>. Acesso em: 10 de jun. de 2024.

GRAY, Ros. **Cinemas of the Mozambican Revolution: Anti-Colonialism, Independence and Internationalism in Filmmaking, 1968-1991**. Suffolk: James Currey, 2020.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

GRAY, Ros. Já ouviu falar de internacionalismo? As amígdalas socialistas do governo moçambicano. In: MONTEIRO, Lúcia Ramos. (ed.). **África(s): Cinema e Revolução**. São Paulo: Caixa Cultural, 2016.

LOPES, José de Souza Miguel. 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, Colin. **Godard: images, sound, politics**. Londres: Macmillan, 1980.

MATOS, Patrícia Ferraz 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, Achille. *Sair da grande noite*: Ensaio sobre a África descolonizada. Tradução: Narrativa Traçada. Luanda: Edições Mulemba, 2014.

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

PRATT, Mary. Louise. **Os olhos do Império**: relatos de viagem e transculturação. Bauru: EDUSC, 1999.

PUPPO, Eugenio; ARAÚJO, Mateus (eds.). **Godard inteiro ou o mundo em pedaços**. São Paulo: Heco Produções, 2015.

SCHEFER, Raquel. 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, Raquel. 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, Gustavo Soranz. O Instituto Nacional de Cinema e outras experiências audiovisuais em Moçambique no seu período pós-colonial. **Contemporânea**, v. 12, n. 1 (2014): Dossiê Conceitos e mudanças em Jornalismo, 1 jan. 2014.

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

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

WITT, Michael J. E. **On communication**: the work of Anne-Marie Miéville and Jean-Luc Godard as “Sonimage” from 1973 to 1979. Tese (Doutorado). Bath: University of Bath, 1998.

Recebido em: 15/03/2024 | Aprovado em: 15/06/2024

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Dissertação de mestrado intitulada "Godard em Moçambique: projeto fantasma, imagens sobreviventes", defendida em setembro de 2023 no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, sob orientação de Prof. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida

Fontes de financiamento: não se aplica.

Considerações éticas: não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse: não se aplica.

Apresentação anterior: não se aplica.