

# O Processo Revolucionário e a Cultura

Ruy Guerra por Sol de Carvalho  
— Revista *Tempo*, 1980

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.14>

Sol de Carvalho

Ruy Guerra nasceu em 1931 em Moçambique. Escreveu poesia, contos e crítica de cinema para a imprensa da então Lourenço Marques. Estudou cinema em Paris, nos anos 50 e quase no final da década foi para o Brasil. Com *Os Cafajestes* (1962) e *Os Fuzis* (1964, Urso de Prata de Berlim) tornou-se conhecido no cenário cinematográfico brasileiro e mundial. Nas décadas de 1960/70, fez parcerias com músicos como Edu Lobo, Francis Hime, Milton Nascimento e Chico Buarque. Com Buarque escreveu e realizou o musical *Calabar: O Elogio da Traição* (1973), proibido pela censura da ditadura militar. Ainda de Chico Buarque, filmou o musical *A Ópera do Malandro* em 1985 e em 2000 o livro *Estorvo*. Amigo de Gabriel García Márquez, realizou vários filmes baseados em obras do Nobel.

---

*Como citar:* Carvalho, S. (2022). O processo revolucionário e a cultura: Ruy Guerra por Sol de Carvalho — Revista *Tempo*, 1980. In A. C. Pereira & R. Cabecinhas (Eds.), *Abrir os gomos do tempo: Conversas sobre cinema em Moçambique* (pp. 259–290). UMinho Editora; Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.14>

Depois da independência de Moçambique, em 1975, Ruy Guerra regressou várias vezes a Moçambique, onde participou no projeto de cinema moçambicano da época, quer ao nível da formação de novos quadros, para a qual conseguiu seduzir um importante contingente de mestres, entre os quais Murilo Sales e Labi Mendonça, quer no que se refere à divulgação do cinema, reestruturando o cinema móvel, quer no âmbito da realização de filmes. Neste último capítulo, entre outros, realizou *Mueda, Memória e Massacre* (1979) e depois, *Os Comprometidos – Actas de um Processo de Descolonização* (1984).

A entrevista que se segue foi conduzida, no início dos anos 1980, pelo cineasta Sol de Carvalho. A entrevista revela a forma como o cineasta (e talvez todo um grupo) pensava a comunicação, o cinema, o momento histórico, a revolução, mas sobretudo o entusiasmo com que todo este projeto foi vivido. A primeira parte de entrevista foi centrada sobre a visita que Ruy Guerra efetuava no momento a Moçambique, na ressaca da realização de *Mueda, Memória e Massacre*. A segunda parte, constitui uma entrevista teórica à volta do pensamento de Ruy Guerra sobre comunicação e inicialmente destinada a ser publicada em livro<sup>1</sup>.

## Moçambique, o Cinema e o Futuro

**Sol de Carvalho (SC) – Esta viagem a Moçambique, para além de vir acabar *Mueda* [, *Memória e Massacre*]...?**

**Ruy Guerra (RG) –** Digamos que estou sempre a querer vir para Moçambique, mas não o faço devido a compromissos profissionais e de trabalho. Viver num país capitalista é uma coisa muito dura, há um nível de sobrevivência, de subsistência, especialmente quando é uma profissão como a minha, que é uma profissão extremamente competitiva, extremamente sujeita a altos e baixos e disponibilidades. As ausências são sempre extremamente difíceis, porque invalidam projetos que estão em andamento e tenho que estar lá lutando

---

<sup>1</sup> A entrevista de Sol de Carvalho a Ruy Guerra foi editada por Ana Cristina Pereira para a presente publicação.

por eles, conseguir impor-me. Por isto, havia uma maior dificuldade da minha parte, tanto mais que estava vinculado a projetos de longo tempo de elaboração, de escrita de roteiros, de pesquisa e de todo um processo que implicava meses e meses de trabalho. Mas, a minha vinda correspondia a uma necessidade e a uma realidade, na medida em que me parece óbvio, a partir do momento em que Moçambique se pode voltar para a sua reconstrução nacional, já sem o peso da luta contra a Rodésia, suportando os guerrilheiros do Zimbabué, evidentemente criam-se situações novas e essas situações novas ainda me estimularam mais a vir para trabalhar e para participar desse processo. Na verdade, eu vim aqui, muito pouco por *Mueda* – *Mueda* é apenas uma consequência do que disse antes –, mas mais para me integrar num processo de trabalho mais efetivo, diante de uma situação nova, de um país que estava com uma política de informação de guerra e que passa a estar numa política de paz. Evidentemente que os critérios de guerra e de paz, os critérios de segurança – embora eles sejam sempre necessários – são diferentes e abrem mais espaços, mais possibilidades e mais condições materiais para poder ser exercida na informação.

**SC – E que quer isso dizer mais em concreto no futuro?**

**RG** – Em concreto no futuro, quer dizer uma dinâmica minha, pessoal, vinculada à trajetória de cinema, televisão, da linguagem em geral, muito mais próxima, muito mais efetiva, muito consequente, muito mais presente.

**SC – Continua a haver essa “diferente” perspectiva de trabalho inclusive com os próprios contratos que lhe são propostos? Que há para o futuro?**

**RG** – Acontece o seguinte: neste momento, a velocidade de produção é uma coisa extremamente sujeita a “chuvas e trovoadas”. Eu tive projetos em que trabalhei durante 3 anos consecutivos. Vou citar um exemplo: houve uma história, que é uma história sobre um massacre que houve no Brasil, logo nos primeiros anos da república e que é um movimento messiânico ou conselheiro. Escrevi essa peça com Mário

Vagas, era produzida pela Paramount. O processo todo de escrever, levantamento de recursos, de locações, de preparação da roupa, de equipas técnicas, tudo isso ocupou quase 3 anos da minha vida e a 3 semanas das filmagens, quando já estava na Ilha de S. Domingos, com uma gare construída, com os contratos de atores americanos, franceses, com a equipa que vinha do México, dos Estados Unidos, da Espanha e da França, etc., à última hora – 3 semanas antes – cancelaram as filmagens. Acharam que o filme trazia dentro de si um posicionamento de ordem ideológica que não interessava. Porque o sistema capitalista se defende muito bem, é bom não o menosprezar. Apesar do alto investimento que já tinha sido feito até à época e apesar de que parar aquele investimento custava mais caro do que fazer o filme, o filme foi parado. Paralelamente a isso, tive outros projetos que também sofreram dinâmicas repressivas menos visíveis, que sofreram simplesmente dificuldades do tipo não inscrito do consumismo mais imediato. Mas alguns desses projetos estão em andamento e alguns deles estão na reta final e eu quero fazer esses trabalhos. Estou com uma série de trabalhos que são resultado de longos anos de trabalho e de posicionamento diante do cinema.

## Sobre a Comunicação

**SC – Gostávamos de começar esta entrevista pela própria definição de comunicação. O que é, para si, comunicação?**

**RG** – É uma troca de ideias entre dois indivíduos ou entre dois grupos ou ainda entre um indivíduo e um grupo. Basicamente, é um diálogo. Trata-se, portanto, de existência de uma unidade produtora de signos e ideias para um grupo. Em termos de *mass media*, que é onde nos estamos a situar, a comunicação é a passagem de uma mensagem de um emissor a uma massa. O diálogo entre duas pessoas é uma coisa. Mas a partir do momento em que a mensagem desse indivíduo se multiplica, então esse diálogo passa a ter um significado diferente, não só pelos níveis de informação de cada um dos componentes, como pela própria dinâmica interna do grupo. Esse nivelamento de informação é que parece extremamente delicado, pois depende do posicionamento do emissor diante do conceito de informação e da capacidade de absorção desses “média de massas”.

Quando digo “média de massas” ou falo de “*mass media*”, não se trata apenas de um jogo de palavras: é importante realmente saber qual é a média de absorção das massas quando falamos de *mass media*. Se se fizer um nivelamento “por baixo”, pode-se “passar” ideias muito primárias, muito simplistas, mas que são ideias muito limitadas. Trata-se de conceitos fechados.

Os teóricos indicam que o próprio veículo de comunicação é a informação. Essa concepção parece-me uma base sadia de discussão, porque não se pode abstrair o significado do significante. Por outras palavras, não se pode dissociar o conceito de forma e de conteúdo...

**SC – Quer dizer, a comunicação existe sempre que entre dois indivíduos ou grupos se estabelece um diálogo. Logo, não há comunicação sem vida social. Isso quer dizer que só há comunicação quando se fala?**

**RG –** Não. Há comunicação sempre que há um espaço, um código em comum. Não há comunicação sem diálogo, seja ele oral, de imagem, pictórico, etc. O que é preciso é que haja um código a partir do qual se possa estabelecer a comunicação e esse código é um código cultural de grupo, um código social, de idioma, um código do espaço histórico.

Pode-se estabelecer um código geral que “atravessa” as classes, mas existem dentro desses códigos, signos que estão saturados dos conceitos ideológicos da classe dominante, embora outra classe possa entender o que se comunica. Por outras palavras, o próprio significado desses signos traz já uma carga eminentemente veiculada a um conceito de classe.

**SC – Quer dizer que, no caso de uma língua falada num país inteiro, os conceitos têm significados diferentes conforme a classe que utiliza?**

**RG –** Exatamente! Há determinados signos que, dependendo da classe em que estão inscritos, da classe que os emite ou ainda do contexto em que essa classe os emite, podem ter um significado

diferente. O conceito de “povo” pode ser abstrato, paternalista, unitário, de aglutinação ou mesmo de reivindicação social, etc.

**SC – Isso significa que os códigos de comunicação estão em sistemático movimento?**

**RG –** Obrigatoriamente.

**SC – E quais são as forças que obrigam a este movimento?**

**RG –** O que movimenta essa comunicação basicamente, de um ponto de vista marxista, é a transformação das relações de produção. A partir do momento em que um grupo social vai evoluindo na transformação dos seus meios de produção cria novas relações de exploração ou de libertação de determinados grupos, cria novas relações de afetividade, cria novas relações de dependência e é a transformação social que vai criando a necessidade de novos signos. Por exemplo, se se pegar a transformação da família na sociedade privada de Engels, tu vêes que há uma necessidade de criar signos que representam esses estágios económicos, que são estágios culturais. E criam signos que passam a ter uma representatividade desses grupos e a justificar essa inter-relação. Portanto, passam a ter signos repressores e signos reprimidos: tu passas a ter a linguagem do escravo e a linguagem do senhor e a linguagem do escravo entre escravos e a linguagem do senhor entre senhores, a linguagem do escravo para o senhor e do senhor para o escravo e essa dinâmica das relações é que vai criando a necessidade das mutações da linguagem. Os códigos podem ser os mesmos, mas eles são utilizados de forma diferente, dependendo daquele que os emite. Então não podes de maneira nenhuma considerar um signo como um valor abstrato, como um valor estático...

**SC – Talvez tenhamos chegado ao momento de definirmos o que é signo, código e símbolo da comunicação, não é?**

**RG –** Sim. Em termos esquemáticos, um código é o conjunto de signos e símbolos que representam a área comum que permite uma

comunicação, enquanto que o signo é passível à transformação e tem o seu próprio movimento dentro das relações, o símbolo vai-se estratificando diante dessas passagens porque representa conceitos formados e que ficam imutáveis, seja para jogos de representação, seja para jogos de submissão.

Na realidade, o que representa culturalmente o símbolo? Se se fecha o símbolo dentro de um conjunto de uma parte social, temos uma liturgia. A liturgia é um conjunto de símbolos, não de signos, embora tenha também signos dentro dessa liturgia que podem modificar, dar uma dinâmica a essa liturgia.

**SC – Há um conceito, digamos, de significado fechado em relação ao símbolo e aberto em relação ao signo?**

**RG –** Sim.

**SC – É essa luta que se processa no processo de comunicação social?**

**RG –** Sim, vinculado à luta de classes, às relações de dependência que se estabelecem dentro de um determinado grupo social. O que é um grupo social? O que é que origina a linguagem? A comunicação dos indivíduos entre eles e a relação desse grupo com o mundo exterior, das relações das forças da natureza, das forças de produção segundo o nível de compreensão e de evolução, vai criando explicações que vão gerando o seu próprio código que é uma linguagem. E, à medida do aprofundamento dessa relação e à medida que o aprofundamento da divisão de classes se vai estabelecendo dentro desse grupo social, vão-se estabelecendo relações de código. Então, os signos, que são linguagem, vão surgindo à medida que as necessidades desse grupo se vão tornando mais nítidas em relação a esse processo, em relação à natureza, em relação à explicação dos fenómenos científicos, em relação à sua própria inter-relação.

**SC – Podíamos agora entrar num outro campo, o do problema de conceitos de comunicação ao nível do que é específico e do que é**

**universal na comunicação? Partamos de uma base concreta, que é o facto de na maior parte das línguas nacionais moçambicanas, todo o sistema de conceitos matemáticos surgir a partir de uma base, que é a base cinco ou a mistura da base cinco com 10. E, no entanto, toda a aprendizagem, nomeadamente a aprendizagem feita na língua portuguesa, é feita na base de 10. Então o que acontece é que o conceito da base 10, embora possa ter surgido numa comunidade específica, tem uma categoria universal, enquanto que neste caso o conceito de base cinco ainda é categoria específica. Como nós chegamos então à definição do que é universal, do que é específico dentro da comunicação?**

**RG** — Aí nós entramos num problema que é mais complexo, que é a velocidade da comunicação no mundo moderno. No princípio da era cristã, eu acho que o mundo não tinha nem 200.000.000 de habitantes, mas havia mais de 200.000 idiomas. Hoje esses troncos têm-se reduzido, embora tenha se multiplicado o número de pessoas. Houve uma redução dos signos em função dos idiomas, considerando o idioma como conjunto de signos que permite uma expressão. Existe essa unificação proposta pelo mundo moderno através do avião, da rádio, da televisão, do vencimento dos espaços. No século XVII, levavas 3 meses para atravessar o Atlântico, se os ventos estivessem a favor. Se não, levava-se 6 meses. Hoje leva-se 10 horas de avião e, se for o Concorde, levas 3 horas e meia ou 4. Tudo isso acelerou o processo da intercomunicação, mesmo salvaguardando os espaços idiomáticos que são códigos estabelecidos. Hoje, determinadas classes e determinados grupos idiomáticos impuseram o seu próprio código. Embora, nas investigações, se tenha procurado raízes gregas com uma tradição classista, na realidade, hoje utiliza-se mais o vocabulário mercantil imposto por uma classe, um grupo hegemónico, como o dos americanos, em que a linguagem americana começa a utilizar a palavra “*mass media*”, a palavra “*experts*” e nós nos deflagramos descobrindo todo um domínio cultural, idiomático de signos através de classes dominantes, aquelas que conseguem culturalmente vencer. Isso abstraindo os valores culturais mais amplos, falando apenas do sentido estrito da linguagem. Então, no conceito universal, essa unificação trazida pela velocidade na época moderna digamos que estabeleceu uma

padronização de certos signos num nível da linguagem, mas essa padronização foi feita através dos grupos hegemónicos, económicos, que passaram também a ser uma hegemonia cultural.

**SC – Cultural e mesmo política, como no caso do sistema mundial do colonialismo?**

**RG** – Sim. Absolutamente política. Quando falo em economia, obrigatoriamente eu falo em política. Então, o que você colocou de base cinco e de 10 é um problema que eu acho que leva a uma coisa mais concreta. Por exemplo, o que eu vejo de grande dificuldade é que não existe *mass media* unicamente em termos abstratos. É obrigatoriamente concreto; os signos de linguagem culturais, sejam de que espécie forem, servem interesses de inter-relação e esses interesses de grupos e de classes. Então, não existem signos desvinculados do conceito de classes, mesmo quando alguns deles são padronizados para estabelecer uma relação mais aberta dentro da circulação interna de um determinado grupo.

**SC – Tomemos, por exemplo, o problema de conceito de “era de Cristo”. Todos nós aceitamos que hoje estamos em 1980, mesmo quem faz uma proposta marxista e revolucionária consequentemente desvinculada de toda a mitologia do nascimento de Cristo.**

**RG** – Que é mentira...

**SC – Estamos em 1980, da era de Cristo. Nós recusamos o conceito de era de Cristo, mas por uma questão prática, de utilidade prática, utiliza-se o conceito. Podemos dizer então que o conceito que teve uma raiz cultural numa determinada época, deixa de ter essa conotação histórico-cultural e passa a ter uma conotação universal e então a utilização dele passa a ter uma característica de classe diferente? É uma dificuldade de comunicação...**

**RG** – Exato! Por exemplo: quase sempre se fala de África a partir do “descobrimento”, a partir do momento em que os navegadores

portugueses... A partir do momento em que o branco colocou os pés em África, passou a existir a história africana! A partir do momento em que o português ou o espanhol colocou o pé nas Américas, começou a existir a cultura americana, ou ameríndia. Sempre foi a partir do momento dos “descobrimentos”. A história da humanidade tem que ser contada através dos sistemas hegemónicos, sistemas do conquistador. Então, evidentemente que há uma visão cultural que é uma visão vinculada ao processo de domínio. Os meios de expressão são obrigatoriamente aqueles dos grupos, ou das nações, ou das sociedades, ou das classes que dominaram, que passaram a estabelecer os códigos de linguagem, porque foram aqueles, inclusive, que tiveram a tecnologia suficiente para desenvolver e impor os seus próprios padrões culturais. Eu, por exemplo, fiquei muito surpreendido não há muito tempo atrás, quando soube que o francês tinha sido utilizado pela primeira vez como linguagem diplomática, acho que no século XVIII. Até lá era o latim. Não podemos dissociar os meios de comunicação de massas daqueles que controlam o poder.

**SC – Certo. Mas o ponto que eu estou a colocar é que do ponto de vista duma práxis marxista, a utilização de 1980 não traz problema nenhum, mas sim uma facilidade de comunicação. Então, dá a impressão de que o conceito de era de Cristo, sendo um postulado histórico errado, é de qualquer maneira a utilização do signo que facilita a comunicação e que adquire uma universalidade, ou não?**

**RG –** Adquiriu. Isso levanta um grande problema. Quem lida com cinema verifica que é muito fácil hoje utilizar as formas impostas pela linguagem cinematográfica americana que dominou o mercado cinematográfico e que continua a dominar até hoje através dos signos cinematográficos da linguagem narrativa, da tipologia que foi colocada e é muito fácil comunicar. Comunica-se obrigatoriamente a ideologia do grupo dominante. É muito mais fácil colocar uma personagem, tipo detetive ou tipo repórter, com as características que já estão assinaladas, que já estão conceituadas, já estão fechadas, porque já estão absorvidas e já são signos dominantes. O repórter no cinema brasileiro, por exemplo, durante muito tempo, colocou um cartãozinho no chapéu, porque era o hábito da imprensa americana,

mas nem sequer se usa chapéu no Brasil. Mas se colocares um jornalista como você, de barba branca e tal... Houve muito tempo que isso era difícil, porque fugia ao código já estabelecido pela cultura dominante. Então, a reformulação de uma linguagem dentro de uma nova realidade, de uma nova cultura, cria sempre um momento em que o novo código não é reabsorvido. Porque há a transfiguração da realidade através do signo e depois há a intervenção do signo para interpretar essa realidade, mas, como essa realidade está sendo transmitida como interesse de classe dominante, esse signo, se não responde a essa ideologia dominante, é difícil de ser apreendido, porque impõe um novo discurso. A grande dificuldade de, por exemplo, lutar contra os meios que já existem fechados, dramaturgicamente ou de signos impostos, é de se ter uma nova análise do processo político e económico com outros significantes, porque esses significantes, mesmo que estejam próximos daqueles a quem são dirigidos, são recusados. Então, é muito fácil utilizar as formas estruturais e de toda a linguagem já pré-estabelecida e que já existe e quando você quer visitar isso, quando quer inverter isso para uma apresentação diferente da que serve o grupo dominante, há um impasse de linguagem.

**SC – Admite-se a possibilidade de, por exemplo, alguns elementos da massa popular, habituados a ver um determinado espetáculo cinematográfico, se tenham sentido chocados ao ver *Mueda* quando, por exemplo, se vê as pessoas a morrer no filme e depois a levantarem-se...**

**RG –** Exatamente. Isso é inevitável, porque as pessoas estão habituadas, estão formadas dentro de um código, dentro de um padrão, de um hábito e a partir daí a realidade passa a ser aquela. Há uma convenção que se estabelece e se essa convenção for questionada para estabelecer um novo código, mesmo que seja próximo, e que implique uma nova ideologia, as pessoas não estão preparadas, porque se sentem violentadas dentro do código que já está estabelecido. Porquê? Porque foi criado um espaço cultural comum, ainda que dentro de um quadro de dominação. Para criar uma nova proposta é preciso rever toda a sua conceituação dentro do próprio processo da sociedade. É uma nova dramaturgia, é descodificar e

criar um novo código que corresponde a uma nova realidade e isso é extremamente difícil, porque as pessoas recusam como incompreensível ou como não verdadeiro. É esse o grande problema de romper com os esquemas estabelecidos das classes dominantes.

Por exemplo, no Brasil, tu tens um grande centro de produção no Rio de Janeiro, com a TV Globo; padroniza não só linguagem, o sotaque, mas os costumes, os hábitos, e quando vais para o interior, além do mimetismo – do querer aproximar-se da classe central hegemónica cultural –, as subculturas existentes não têm o espaço próprio para se exercerem. Então, eles mimetizam, eles se submetem, eles se padronizam em função do modelo da cultura hegemónica. Essa cultura hegemónica evidentemente não é hegemónica abstratamente. Ela é hegemónica porque pertence a grupos culturais e a um interesse de manutenção de um determinado sistema económico, político, de sustentação do status quo. A partir desse dado, aqueles que trabalham no sentido de romperem com essa hegemonia da cultura, começam a tentar fazer com que essa cultura hegemónica não seja exercida pelos grupos que estão submetidos a essa cultura. Há uma coisa que eu acho extremamente importante que é a importância da cultura como conjunto de códigos das inter-relações. Na realidade, uma cultura que não se assume, que não consegue expressar-se, uma cultura que é vencida, significa sempre um povo que é explorado.

**SC – Podemos agora passar para outro tema? Falámos dos conceitos principais ligados à comunicação, agora talvez possamos falar dos meios? Falar nos meios de comunicação numa perspetiva histórica, já não falo de tradição oral, nem das outras formas de comunicação, mas dos meios de comunicação na sociedade moderna.**

**RG –** O próprio meio, o que é que significa? Quando chega o cinema como espetáculo, pela sua própria necessidade de produção, de distribuição e de exibição, começa a estar vinculado a uma trajetória do capital. A partir daí, o projeto do cinema, como a grande fábrica de sonhos e a grande vocação para as massas do cinema como elemento transformador das classes proletárias, começa a perder-se pelo controlo que passa a existir, pela própria dificuldade e pela própria

economia desse instrumento. Então, o cinema começa a tornar-se num elemento que vai cada vez mais se elitizando. Passa a ser de consumo da classe média e da classe alta. Quando chega a televisão, esta aparentemente proletariza a comunicação, porque qualquer um pode ter o seu aparelho, embora seja caro, temos aí um meio de comunicação de massas que atinge justamente a grande classe do proletariado, mas o que é que acontece? O que acontece é que o controlo desse meio de comunicação, pela sua própria economia, pela dificuldade de produção, passa mais uma vez na sua génese de produção, a ser absorvido pelos grupos do capital e mais uma vez se estabelece uma comunicação de dominação. A diferença entre o cinema e a televisão, na realidade, não existe, porque a televisão simplesmente como fonte de exibição, como teatro, como sala de espetáculo desmultiplicada, cria mecanismos de percepção que anulam a vontade do indivíduo. Essa vontade vai-se tornando cada vez mais nula, inclusive. Hoje até tem controlo remoto, porque as pessoas até têm dificuldades de vencer os 3 metros que as separam da televisão, para carregar num botão. Isto é, cria um mecanismo de passividade e ao mesmo tempo cria os seus meios próprios de produção. Primeiro, passa filmes, mas a velocidade de consumo determina que ela crie os seus próprios produtos e como já está aparelhada eletronicamente, ela cria uma produção eletrónica. Essa velocidade de produção eletrónica, para poder alimentar esse consumo excessivo, contínuo, massificado, implica também uma padronização. Como ela é um instrumento caro e como é um instrumento de massas, ela passa a ter um controle estatal, servindo uma ideologia de estado, seja de que tipo de estado for, e, se essa ideologia de estado for colocada nos países capitalistas, ela passa a ser uma ideologia dos grupos dominantes através de uma sociedade de consumo e então passa a ser controlada pelos grandes grupos económicos: General Motors, Coca-Cola, etc., que passam a ser os dominantes desse sistema, fora os controles eficazes de censura que mantém as relações dos códigos de informação de massas. A televisão, que pela sua própria tecnologia poderia ser um meio de transformação, passa a ser um instrumento de dominação mais uma vez, como o cinema passou a ser.

**SC – Quando aparece um novo meio é uma rutura com códigos de comunicação estabelecidos. Costuma dizer-se que quem liquidou**

**o cinema foi a televisão, mas há também as outras formas. Qual é esse conflito? Depois um outro ponto é o problema da televisão ser um meio de comunicação que recupera todas as formas de comunicação, digamos todos os aspetos essenciais da comunicação, desde a informação jornalística ao cinema, ao som, à imagem.**

**RG** — Eu não tenho dados estatísticos para defender o que vou dizer, mas eu estou absolutamente convencido da veracidade dos meus argumentos. Por exemplo: toda gente achou que quando apareceu o cinema, acabava o teatro, e na realidade o teatro continua e acho que continua mais forte do que na época em que não existia o cinema. Todo mundo diz que a televisão acabou com o cinema. Eu acho que o cinema continua e continua mais forte do que na época em que não havia televisão.

**SC** — **Seja como for, obriga a uma reformulação...**

**RG** — Sim, claro. Obrigam a uma reformulação, o que cria espaços novos de comunicação. Eu acho que é esse dado que é essencial. Por exemplo, se você considerar a televisão nas suas origens, vê que a televisão é um meio de exibição. Ela não tinha conseguido a sua própria especialidade de informação. Ela simplesmente desmultiplicou e multiplicou as salas de cinema, as salas onde podia ser exibido o cinema. Então, em vez de se ter, num bairro, cinco salas de cinema, se esse bairro tinha 5.000 casas, passou a ter 3.000 salas de cinema, fora as existentes salas de cinema. E passou a passar filmes dentro delas.

Diante do acúmulo visual, hoje acontece uma coisa: houve também uma desmultiplicação dos órgãos de informação escrita. Quer dizer, o livro “perdeu” em favor do jornal e da revista. O número de revistas e de jornais foi de tal ordem que podia ter esmagado o livro. Mas, na realidade, o que aconteceu? É que há uma colocação de ângulos diferentes, de meios de comunicação. É isso que estávamos falando antes: porque é que uma pessoa se lembra de um filme que viu 10 anos atrás antes e se não lembra de uma novela que viu 3 anos antes, durante 6 meses na televisão? É que o posicionamento dessa pessoa perante os dois fenómenos é diferente. Porque é que é

diferente? Porque a pessoa compra um livro e o projeto inicial é de guardar esse livro durante a sua vida ou pelo menos para os próximos anos. A pessoa compra o jornal e está já condicionada a perder esse jornal 3 horas depois, deixa em cima duma mesa, ou passa para outro depois de ter esgotado. Se há alguma coisa de interesse, pode recortar, mas inclusive essa disciplina é difícil de ser exercida. O jornal é uma coisa transitória. É uma coisa que tem uma informação e essa velocidade de informação, de absorção e de leitura é para ser jogada para o ar. Não há proposta dessa permanência nem sequer do objeto que trouxe essa comunicação. Diante do cinema e diante da televisão existe uma proposta que me parece similar. A pessoa coloca-se diante da televisão como se coloca diante de um jornal. Para absorver, para ver, para ocupar o espaço, mas sem uma preocupação de permanência, enquanto o cinema é como o livro. Ela se coloca diante de uma coisa que ela quer conservar. Ela não conserva em casa, mas conserva dentro de um processo seletivo de memória.

### **SC – E com o teatro também?**

**RG** – Sim. Com o teatro ainda mais fortemente que com o cinema. À medida em que os meios foram adquirindo velocidades maiores, do teatro para o cinema, do cinema para a televisão, a postura diante desses meios de comunicação foi-se colocando na posição inversa da permanência da velocidade. Quanto mais rápido fornece, menos permanece essa informação. Isso não quer dizer que não tenha uma influência decisiva no comportamento. Mas a matéria de reflexão em cima dessa aquisição é muito menor. Há algum tempo atrás, estive vendo umas estatísticas que foram feitas nos Estados Unidos sobre a credibilidade da informação jornalística e é impressionante, porque os americanos, habituados à informação por satélite, imediata, com toda aquela pseudo-objetividade do jornalismo americano, quando fizeram uma pesquisa para saber em que é que acreditavam, as pessoas acreditam no noticiário escrito e não no noticiário televisivo, embora a televisão tivesse muito mais condições de credibilidade, pois as pessoas estão a ver o facto filmado, no momento. Mas existia uma espécie de suspeita diante desse processo. Evidentemente que essa suspeita é também vinculada a

tudo um sistema a que a televisão obedece, esquemas económicos, ideológicos, mas os jornais também têm esse mesmo tipo de condicionamento. Talvez menos perceptível e visível pelo público, mas existe uma linha editorial que é vinculada ao grupo que sustenta esse jornal economicamente, seja através da publicidade, seja através dos programas económicos que determinam a existência desse jornal para vender a determinadas classes.

Então, há necessidade de repensar a importância dos veículos e da sua eficácia de transformação não somente em termos quantitativos, mas também em termos de permanência. Não apenas em termos do que chamamos a horizontalidade da informação rápida de um jornal como o *New York Times*, que tem uma venda, aos domingos, de 20.000.000, e de um livro de um Cortázar, que vende 1.000.000, talvez em 10 anos. Qual é a importância da transformação que esse livro propõe? Não é maior? E até mais, todos os grandes cronistas, todos os grandes jornalistas escrevem depois as suas crónicas em livro e é aí que elas passam a ter uma permanência. Esse instrumental me deixa perplexo e ao mesmo tempo me dá segurança, porque vejo que os meios de massificação, na realidade, por vezes, são menos importantes, menos decisivos que esses meios que aparentemente são mais artesanais, menos velozes e menos “profundos” no seu ato imediato.

Isso o que é que propõe? Propõe a relação do homem com a máquina. Também tenho dados concretos das dificuldades das relações do homem com a máquina, porque é por saltos quase de gerações. Na realidade, eu sinto um certo medo do avião e vejo muitos que não têm medo. Mas é uma outra geração que nasceu com o avião. Eu ainda estou numa geração que ainda nem sequer absorveu o telefone. Isso é impossível de ver. Se você está em Paris e liga para um bairro, fala calmamente, se ligar para Berlim para onde a ligação é tão perfeita ou mais, a pessoa grita, pensa que só consegue falar gritando. Na realidade, ela não observa um instrumento tão simples como telefone. O avião é a mesma coisa; sabe que voa, provou que voa, mas não acreditamos que voa. A gente ainda não conseguiu absorver essa máquina. O cinema, você aceita-o como um dado natural. Mas a televisão é muito mais complicada. Até hoje eu não compreendo a

televisão. Não compreendo como é que aquela imagem funciona. Sei as explicações científicas, posso explicar todo o código técnico da televisão, mas uma coisa é explicar, compreender, outra é ter assimilado completamente o processo. Hoje ninguém precisa de explicar o que é um micróbio. A gente sabe o que é micróbio, mesmo que não tenha visto ao microscópio. Mas assimilar o micróbio, o conceito de micróbio, faz parte da nossa cultura genética. Então, diante desse veículo ainda há uma profunda desconfiança, como há talvez esse fascínio do fogo. Todo o mundo é um piromaniaco potencial. Então, nós estamos coexistindo com culturas ancestrais e nós não conseguimos dominar visceralmente esses meios de comunicação.

**SC – Não há também o problema da sensação do autêntico e da burla? Num livro, por exemplo, ainda que seja reacionário, há sempre uma aparência de seriedade, enquanto, por exemplo, na televisão isso não acontece, particularmente na publicidade em que as pessoas estão sistematicamente confrontadas com a tentativa de mostrar que este produto é melhor do que aquele...**

**RG –** Sim. Eu acho que isso existe, mas há um outro dado que, nesse tipo de julgamento subjetivo, me parece mais decisivo. Eu sempre volto ao problema da velocidade. Quando eu digo velocidade, eu coloco o esforço, a carga de trabalho que implicam determinados objetos culturais. Quer dizer, eu acho que existe diante de um meio de comunicação a noção concreta do esforço que foi necessário para criar esse objeto. Então, na televisão, todo o mundo sabe, ainda que confusamente, que “aquilo é muito rápido, vem aí pelo ar” e isso retira a credibilidade. É fácil pensar-se, embora na realidade seja extremamente difícil, custoso e implique altas tecnologias. O jornal, com toda a sua dificuldade, é uma coisa que sai todos os dias e então não deve ser difícil assim. Um romance, um escritor, sai de tantos em tantos anos. Então, diante dessa velocidade, a pessoa já se posiciona: “é uma coisa que leva tempo”. Eu acho que há essa noção subjetiva da velocidade que cria a credibilidade no próprio instrumento. Eu acho que quanto mais rápido é o instrumento, menos ele é crível, mais facilmente é digerido ou mais facilmente é refutado. Uma coisa que se faz rápido é fácil e malfeita, pensam as pessoas.

**SC** – Há, através do império cinematográfico, televisivo, ou outro, no sistema capitalista, uma apropriação dos meios de produção relacionados com a comunicação de massas. Como é que um processo revolucionário abre novas perspectivas para uma rutura com os códigos de comunicação que essa apropriação implica? Faça esta pergunta pelo seguinte: verificamos que no momento mais alto de um processo revolucionário, por exemplo, a tomada do poder, normalmente as massas colocam em causa os códigos de comunicação tradicionais. Mas essa disposição massiva à rutura diminui a um determinado momento e vão utilizar para a sua comunicação de massas as formas de expressão tradicionalmente ligadas ao capitalismo ocidental; acontece que esses códigos são típicos da estrutura de comunicação ocidental e gera-se um desfasamento. Como se pode questionar então esta problemática?

**RG** – Acho que você está colocando o problema da relação do processo revolucionário com a cultura. Está colocando o problema do novo e do velho, está colocando o problema das relações da forma e do conteúdo, está colocando o problema de como é que o processo revolucionário conserva ou transforma uma identidade. Está colocando o problema de saber como descodificar o velho para criar um código natural novo que esteja inscrito num processo revolucionário de transformação de uma sociedade.

**SC** – Estava a dizer tanta coisa [risos]?

**RG** – Diante desses postulados todos, posso apenas dizer o seguinte: um processo revolucionário concreto, real, um processo que procure caminhar para o socialismo, transformar as relações de produção de uma sociedade em classes para uma sociedade sem classes, uma sociedade que caminha para a alegria, para o prazer, para o lazer, para o divertimento, para a satisfação de existir, para uma nova relação entre homem e mulher, entre os homens, que quer dizer uma sociedade em que o socialismo seja esta meta a atingir. Como é que os meios de comunicação de massa se inscrevem dentro desse processo? A meu ver, há basicamente um ponto que me parece importante. É que todos nós sabemos, e eu assim acredito, que há

uma necessidade de transformação da posse dos meios de produção para que seja possível caminhar para uma redistribuição da riqueza. Há uma necessidade de uma repartição diferente da existente nas sociedades de classe em que há uma oligarquia de 10% que detém 90% das riquezas, enquanto os outros 90% detém 10%, o que quer dizer que há uma exploração do homem pelo homem. Sem uma transformação desta realidade, sem um restabelecimento do equilíbrio dos bens materiais, não se pode caminhar para essa alegria, para esse prazer, para uma justa repartição do trabalho, etc.

Mas esse processo só é compatível com uma transformação dos valores que estão inscritos dentro desse processo. Falo dos valores das ideologias dominantes da cultura. Quer dizer, isso propõe uma cultura popular na medida em que uma nova distribuição da máquina do poder implica que ela saia de determinadas classes para ser repartida com uma maior justiça em função das necessidades de todas as pessoas que estão dentro desse processo revolucionário, nesse país, nessa nação, nesse Estado.

A cultura popular não existe numa sociedade dividida em classes, porque ela é controlada pelas classes oligárquicas e, quando existe como cultura popular, a sua existência é anquilosada em formas folclóricas não existentes. Ou, então, existe como um alibi para justificar uma cultura fechada para o uso externo, para justificar o próprio sistema vigente que aparentemente tem essas formas populares, essas formas inteiramente dominadas que representam teoricamente uma cultura exótica dentro do próprio país, os “usos e costumes”.

Quando a revolução implica obrigatoriamente a transformação das relações de produção, implica a transformação do homem. A criação do “homem novo” não é um mito, mas uma realidade. E, para o ser, há uma transformação não só no facto de deixar de estar num lugar sujo para estar num lugar limpo, de deixar de estar num lugar onde vive mal para estar num lugar em que vive melhor, como também implica sua própria transformação interna, informação da sua própria visão do mundo. Isso tem de mudar e é dentro disso que tem de se transformar e é dentro disso que a cultura se modifica, cultura num conceito sociológico e num conceito de superestrutura.

Então, é preciso que a cultura seja um agente desse processo de transformação. Para ser esse agente, à medida que as relações de produção se transformam, as formas velhas de cultura têm de ser mudadas em formas novas. Há um novo conteúdo que surge e esse novo conteúdo não pode habitar formas velhas.

Mas o conteúdo não pode ser no velho conceito de forma e conteúdo, como um vaso que contém uma coisa dentro e que basta extrair o que se está dentro e pôr outra coisa nova, o próprio conteúdo é a forma. Se quisermos dar uma nova alegoria mais exata, poderíamos dizer que, às vezes, o conceito está dentro, outras vezes o conteúdo está fora. Podemos dar até um exemplo físico disso. Podemos pegar uma chávena de chá, pôr chá lá dentro e, então, teremos a forma fora e o conteúdo dentro. Mas podemos encher um balão, pôr massa em volta e o balão estourar e, então, a forma estava dentro e o conteúdo está fora. E o conteúdo ocupa a forma, continuando a ser conteúdo. Então o conteúdo “não é o que está dentro”, mas sim uma relação nova que se propõe.

Por isso, a primeira coisa que tem que existir na cultura é a descodificação. É romper com as formas velhas. Descodificar os sistemas, os padrões estéticos, que são padrões ideológicos, criando novos códigos que respondem às novas necessidades e às novas relações que estão estabelecidas, para se criar a sua própria cultura. Essa, sim, pode ser uma cultura popular na medida em que ela vai responder pelo grupo social novo que se está alargando dentro do benefício dos meios de produção.

Esse método que tem sido muitas vezes usado, matreiramente, de uma forma pretensamente hábil de dizer “vamos utilizar o rock, tirar as palavras do rock e vamos pôr uma ideia nova dentro do rock”, na realidade, está-se enganando a si mesmo, porque a forma do rock está a ser utilizada, porque está saturada de um conteúdo ideológico que está sendo aceite. Por isso é que se usa essa forma. Mas essa forma, só aparentemente é apenas uma forma, é já o conceito. Na realidade, está-se a querer usar o subterfúgio, porque no fundo continua a existir uma colonização cultural. Não houve uma descodificação, não houve uma descolonização cultural dentro desses processos.

Não existe forma velha com conteúdo novo. É por isso que diante de novas realidades tem de se criar uma nova cultura. Diante de uma nova identidade tem de criar uma nova linguagem, porque não podes modificar a tua identidade sem criares um novo código de resoluções culturais. O que acontece é que países continuam em “diálogo” permanente com as sociedades capitalistas, eles procuram um equilíbrio dentro do jogo do xadrez político e dentro de limitações dos próprios processos que ficaram esclerosados e que, na realidade, ficaram simplesmente dominados ainda pelos padrões culturais, económicos e das relações de dependência, com o sistema capitalista. E o sistema capitalista continuou sendo hegemónico e os países socialistas que não fizeram a transformação do homem continuaram sendo subculturas. E não se assumiram como sendo subculturas, porque, se assumissem como tal, teriam criado uma cultura própria que deixaria de ser uma subcultura.

Eu vejo agora, em Moçambique, extremamente fascinante, o grande desafio cultural, é a possibilidade de criar uma identidade que siga o processo revolucionário criando as suas formas próprias de expressão cultural. E a grande dificuldade para aqueles que lidam com os meios de comunicação de massas, para aqueles que lidam com a cultura seja na forma da dança, do teatro, da literatura, da pintura, etc., é de como acompanhar essa transformação sem violar o processo de identidade ancestral; foi uma cultura que foi dominada, mas que, bem ou mal, tem valores de identidade: como a fazer acompanhar na transformação para o novo. Não se pode, pura e simplesmente castrar, cortar. Tem de se acompanhar o seu próprio desenvolvimento. Quer dizer, não é dizer que o mapico<sup>2</sup> deixa de existir. Não, não é cortando o mapico que ele deixa de existir. É transformando as relações sociais culturais que originam uma dança como o mapico, é na transformação dessas relações que o mapico se vai transformando num outro significado, e essa passagem de velho para o novo é uma transição que tem de ser feita, mas não por sistema de castração, nem por sistema administrativo, nem por palavra de ordem. É uma transformação cultural. Eu acho que esse é o grande desafio que vai ter de ser encarado de frente e que é

---

<sup>2</sup> Mapico designa um conjunto de crenças e de atividades rituais dos macondes, povo do sudoeste africano.

extremamente difícil, mas que tem de ser também encarado totalmente, porque senão não haverá uma transformação da identidade do próprio povo moçambicano na vida do socialismo. O socialismo não é uma coisa abstrata, é uma coisa concreta e na medida em que é uma coisa concreta, esse processo de transformação tem de ser o da transformação do indivíduo e essa transformação cria os seus próprios meios de expansão, mas os próprios meios de expansão são também a forma e são também o conteúdo. Não se pode esperar que surja. Tem de ser dentro de um processo de trabalho que se vai criar as suas formas culturais populares.

**SC** — Ainda há um problema que é o da luta de classes ao nível da superestrutura. Atua-se muitas vezes como se as novas condições económicas implicassem uma nova superestrutura automaticamente. Temos o exemplo desses países socialistas e vamos ver quem está recetivo a esses códigos de comunicação do ocidente, é precisamente a juventude, juventude essa que não foi influenciada por um velho poder político. Trata-se de uma juventude que já cresce em condições socialistas onde há relações de produção...

**RG** — Eu não acredito nesse automatismo cultural, como não acredito no determinismo histórico. Como até não acredito em Deus. Tudo ficaria muito mais simples e passivo, mas a realidade não é assim. É um trabalho como qualquer outro. É um trabalho como o de conseguir uma nova máquina, é um trabalho que tem de ser feito e não um trabalho que surge automaticamente. Não é isso.

Trata-se de uma relação aprofundada que tem de ser exercida e que tem de ser praticada. É uma procura, mas uma procura de quê? Afinal, o que é a arte? A arte é uma expressão de comunicação e essa expressão está transmitindo ideias e tem uma importância, porque ela está transmitindo prazer e, como dizia o velho Brecht, “se há uma coisa que a arte tem de ser é lúdica, tem de ser prazer”. Uma arte chata não é arte. Pode ser útil para certas coisas, mas não é arte. Um trabalho que seja um trabalho chato não é um trabalho que interessa; vira trabalho escravo, vira trabalho por força. O trabalho tem de ser a noção da importância da sua criatividade e

evidentemente que eu posso não ter prazer em estar a plantar arroz, mas, se eu for um camponês, eu tenho prazer em plantar arroz. É uma coisa bonita isso de plantar, criar, ceifar, fazer pão.

Eu posso é ter sido encaminhado no nível da produção para outro tipo de prazer do trabalho, mas o trabalho é um prazer como a arte tem de ser um prazer. E se não houver a noção de prazer daquilo que está sendo dito, daquilo que está sendo ouvido, não há nem relação de trabalho real, nem há uma arte que se cria. Não há um diálogo. E, se não há prazer nisso, não há uma sociedade socialista, porque uma sociedade socialista não se propõe a ser uma sociedade de angústias, nem de castrações, nem de produtividade abstrata, de números e estatísticos.

**SC – Quería agora propor outro nível geral de reflexão, que diz respeito ao problema da linguagem na comunicação. Qual é o papel da ficção na comunicação?**

**RG –** A realidade não é uma coisa só objetiva em termos de arte. Evidentemente que há uma aproximação científica à realidade; a partir de uma experimentação consegue-se chegar a uma lei e, a partir dessa lei, tu consegues novamente transformar essa realidade. São factos objetivos. Mas, quando lidas com a comunicação, tu transformas essa conceção. Quanto lidas com esse conceito de realidade como matéria de informação e transformação, de arte, seja no nível da ficção, seja no do documentário, eu acho que essa divisão, e sempre tenho praticado isso nos meus filmes, não existe. Isso é um conceito metafísico da realidade: não existe documentário, não existe ficção, não existe filme didático, são slogans, coisas redutoras. Aquilo que vemos na tela o que é? Um filme didático, de ficção ou documentário? Às vezes é as três coisas. Outras vezes, aparentemente, não parece didático, mas é. Porque se é ficção e transmite algum conhecimento, ele é didático. E se é ficção e representa uma melhor visão da realidade, que é subjetiva, ela está, em última análise, documentando isso e então é um documentário.

A classificação tradicional existe, sabe-se. Você chega ao pé de um sujeito e pergunta-lhe: “você é um cineasta didático?” e ele se sente

insultado. E sente-se assim porquê? Porque o didatismo está associado a uma coisa chata. Está associado a professor e o professor é chato. Mas didatismo não é isso. Para mim, uma coisa é didática, e esse didatismo deve existir no documentário e deve existir na ficção, quando conseguimos colocar na narrativa as contradições fundamentais, de uma forma clara, de maneira que o significado apareça com clareza. Então, para mim, todo o filme de ficção ou todo o filme documentário é didático. Agora, quando lidas com a forma documentário: o que se convencionou ser documentário? É aquele em que não se lida com uma ficção visível, no sentido de atores, no sentido de uma narrativa, que conte uma história, etc. Mas tu contas sempre uma história mesmo que faças uma reportagem sobre as máquinas de uma fábrica. Estás contando como é que essas máquinas estão a fabricar um produto e isso é uma ficção. Então a ficção também existe no documentário. E quando passas para o nível tradicional que se chama ficção em que tens atores, tens um enredo etc., apenas porque tens o elemento humano, uma narrativa, então tens aí “um filme de ficção”.

### **SC – Então, ficção e realidade são dois aspetos da comunicação?**

**RG** – Sim, coexistem. O que existe é a dominação de um aspeto sobre o outro. Aquilo que se convencionou chamar de narrativa ficcional foi aquilo que aparentemente está mais desligado de uma coisa que pode ser apreendida na realidade imediata. Então, passa a ser ficção. Talvez seja um estágio mais alto, superior ao documentário, porque o documentário tem uma aproximação mais imediata da realidade...

**SC** – Temos o exemplo de *Mueda* sobre o qual diz: “analisamos as condições do INC [Instituto Nacional de Cinema] e a partir daí fizemos uma proposta de linguagem”. Daí surge a ideia que nos conduz à tese que afirma que a comunicação depende das condições materiais em que se produz, tanto ao nível da tecnologia utilizada, como das próprias condições de espaço, como ainda da forma como se utiliza, por exemplo, num filme como *Mueda*, esses dois vetores. Digamos, por outras palavras, que há uma influência na linguagem do filme por parte das condições técnicas e uma outra por parte das condições

**cénicas, caso de se estar a filmar uma representação teatral. Há, portanto, uma relação... Como se condiciona, então, a linguagem?**

**RG** — Isso parece-me particularmente evidente na grande indústria cinematográfica mundial, no *star system*. Um sistema em que a economia é baseada na obrigação de venda, neste caso, uma grande *star* [estrela], traz em si mesmo condicionantes, que são parte de uma ideologia.

Quando estava a falar do *Mueda*, o que se quis colocar foi que as condições de produção precárias condicionam a qualidade técnica, se pensarmos em termos dos padrões que são praticados no cinema que se consome no mundo. Mas essas condições técnicas podem-se tornar uma parte muito menos importante do que as condições ideológicas. Quer dizer: quando tu tens essa grande vedeta e, pelo facto de ser uma grande vedeta, é preciso pagar caro, é preciso passar num grande circuito de distribuição e exibição e o produtor é obrigado a uma série de compromissos com a história, por causa dos modelos já existentes que provaram ser eficazes em formas de narrativa tradicional, em formas tradicionais de consumo, então essas pressões determinam o produto. Assim, a partir do grande custo operacional, tu entras na ideologia da classe dominante e, conseqüentemente, nas formas narrativas tradicionais. Quando, ao contrário, tu trabalhas com material em que essa determinante económica não atua, a verdade é que estás em condições de ter menos pressões do lado económico. Isto no caso de um trabalho numa sociedade capitalista. É por isso que eu fico nos filmes em 16 mm, porque sofro menos pressões, tenho mais possibilidade de fazer o que quero. Claro que, depois, o produto é apanhado no engarrafamento que lhe faz o circuito de distribuição.

Portanto, o que é fundamental são as condições ideológicas, o espaço ideológico que se cria em função dos meios de produção. No caso de *Mueda*, a situação é um pouco diferente porque existia já uma condição ideológica determinada pelo próprio produto que estava sendo filmado. Havia já uma experiência que era o facto de todos os anos se produzir aquela representação teatral. Então, a nossa posição autoral, dentro disso, era simplesmente de não

aceitar o referencial artístico da tecnicidade, da pureza da imagem, da beleza das fotografias, do acabamento da montagem, da extrema qualidade do som – digamos, esses padrões técnicos que são padrões estéticos – e assumir isso como um fator do nosso próprio subdesenvolvimento, mas em favor daquilo que está sendo dito, em termos ideológicos, e incorporar isso como uma forma de linguagem, como um estágio cultural.

Evidentemente que isso não é a meta; nós não vamos fazer um cinema sujo como meta. Mas também não vamos ter medo de assumir esse estágio de subdesenvolvimento e, enquanto não atingimos a alta tecnicidade, ficarmos calados e procurar então ser novamente colonizados culturalmente.

Tenho um exemplo: numa visita minha ao Museu da Revolução em Angola, vi aquelas carabinas, feitas por crianças, de madeira trabalhada quase como uma fisga e sobre as quais temos de pensar que os guerrilheiros não esperam ter as grandes armas para começar a fazer a luta. Não é que eles quisessem lutar com aquelas armas: procuraram ter carabinas, mísseis, etc., mas não ficaram à espera, sem fazer a luta armada.

Voltando ao ponto: essa relação da produção com a linguagem é um dado evidente. Por isso é que, no sistema capitalista, ou fazes um produto dentro das formas de linguagem do cinema industrial, ou então tens de fazer um cinema *underground* [alternativo] de menor custo de produção, etc. Eu acho que essa contradição não se coloca aqui, por exemplo.

**SC – Estou a lembrar-me agora das filmagens que foram feitas com uma máquina amarrada com cordas, senão desfazia-se. No entanto, esses filmes comportam uma nova proposta de linguagem, que é inclusive reconhecida pela crítica ocidental. Podemos dizer então que, nesses filmes, há uma influência do facto social junto do artista, que o conduz à tentativa de encontrar uma nova forma de comunicação expressa por uma nova linguagem?**

**RG –** Desculpe, mas o que é que entende por facto social?

**SC – Neste caso, facto social é a representação que todos os anos é feita em *Mueda*...**

**RG –** Sim. É que *Mueda* é um caso de um documentário de uma ficção pré-existente que vira uma nova ficção. Então, já traz uma dinâmica própria. Mas é claro que, pelo simples facto de ser transposto para uma tela de cinema, já cria um facto estético diferente, traz uma dinâmica própria. Porém, o que eu acho mais importante e me faz acreditar em *Mueda* é uma coisa um pouco diferente. É que um filme como *Mueda*, feito num país capitalista não seria um filme visto, porque não traz os pontos de venda do *star system*, não traz o aparato linguístico, artístico e tecnológico para poder entrar nos circuitos de distribuição e exibição. Então, é um facto perdido. É um facto estético que não vai ter a sua penetração e contacto com a população. Há um estrangulamento...

**SC – Desculpa interromper: mas *Os Fuzis* teve sucesso, tal como já contaste.**

**RG –** Sim, teve, mas a longo prazo. Foi um filme que passou por uma série de mecanismos especiais. Ganhou o Urso de Prata em Berlim, foi “descoberto” pela crítica francesa, foi exaltado na descoberta de um novo cinema, latino-americano, do terceiro mundo, etc., e estabeleceu a sua própria trajetória. Ora, *Mueda* poderia ter uma trajetória semelhante se feito, por exemplo, no Brasil. E até talvez o facto de ser mais precário e a própria dramaturgia que criaria essa agressão aos padrões existentes poderiam criar o seu próprio canal de comunicação, mas seria um canal que seguiria através de um sistema que é anti-industrial. Não seria das grandes salas. Seria dos guetos, dos críticos, dos canais progressistas dos países, dos posicionamentos políticos partidários, das brechas abertas pelas contradições internas dos países desenvolvidos, etc., que quer dizer, seria um rumo político, assumido esteticamente, a longo prazo.

Claro que *Mueda* também foi feito para ser visto no estrangeiro, mas foi feito para ser visto como imagem, uma proposta cultural de um país que se está a descobrir culturalmente e que se está assumindo culturalmente, num processo de transformação e que não

tem medo da sua própria imagem, não tem medo de assumir o seu próprio subdesenvolvimento como um facto real, porque esse facto real é um facto que está sendo transformado e de que se tem a noção dessa transformação. Mas fundamentalmente, *Mueda* é para ser visto pelos moçambicanos, é para ser reencontrado com todas as suas próprias deficiências. Porque hoje em Moçambique a exibição está nacionalizada, embora a distribuição seja precária, ainda seja dentro de um sistema colonial que não teve poder de construção e penetração, não houve poder de alargar para o interior do país. Mas, pelo menos nos nossos próprios canais de exibição, nós somos donos deles. E não precisamos desses atributos de “qualidade” externos, não precisamos desse referencial estético estrangeiro dominante, para nós podermos mostrar ao povo moçambicano aquilo que nós somos e temos e aquilo que nos propomos a ser.

**SC — Há, portanto, uma determinação das condições materiais de produção, uma determinação da ideologia e tudo isso influencia a linguagem da comunicação. Mas isso não é tudo. Essa relação pode existir e o produto final da comunicação não se realizar ainda. Há ainda a posição de classe assumida pelo emissor...**

**RG —** Sim, não sei se entendi todo o ponto, mas de qualquer maneira me alertas sobre um ponto do qual gostaria de falar. É que o facto de o filme *Mueda* ser a preto e branco, feito em 16 mm e depois ampliado, com todas as deficiências existentes em laboratório, o facto de a imagem ser um pouco riscada, o facto de o som ser mais ou menos, o facto de a montagem sofrer as deficiências do próprio processo de filmagem, tudo isso que nós assumimos, não quer dizer que seja aquilo a que nós nos propomos.

Nós não estamos a fazer um filme subdesenvolvido pelo “charme” do subdesenvolvimento. Nós não fizemos um filme a cores simplesmente porque custa mais divisas, tem de ser revelado em laboratórios estrangeiros e nesse momento não há condições de dinheiro e de produção para esse produto. Mas a nossa meta é fazermos filmes coloridos, é fazermos filmes diretamente em 35 mm, se até em 70 mm, em Panavision, é fazer filmes tecnicamente bem acabados, com boa aparelhagem, etc.

Porque a ideologia não está na aparelhagem, embora haja uma tese de certos franceses, certos jornais de especulação de cinema, que a própria máquina de filmar já traz a sua própria ideologia dominante, mas isso perece-me um esoterismo absolutamente absurdo.

Então, nós vamos fazer esses filmes todos, porque aí vamos dar uma imagem que nos parece mais próxima da que nós estamos dando... Perece-me evidente que, por exemplo, o socialismo não é o nivelamento por baixo, não é pôr toda gente subdesenvolvida, é tirar do subdesenvolvimento. Aquela expressão: “fulano, no Brasil, na Itália ou no México, agora vive numa casa, com piscina, etc., aburguesou-se”. Claro que ele se aburguesou, porque passou de uma classe para a outra e aquela piscina, a casa, o carro significa a exploração do trabalho de outras classes. Mas numa sociedade socialista o que se propõe é que todo o mundo tenha carro, todo mundo tenha uma casa com piscina, tudo isso. Isso não significa um aburguesamento. A conquista de meios, de conforto, vai significar que são conquistas de toda a gente, não em detrimento da exploração de uma outra classe.

Por isso, nós queremos bons filmes, boas máquinas para fazer, boas máquinas para construir tratores, queremos boas condições de trabalho. Não quer dizer que isso seja depois criar um referencial político, estético, ideológico que nos obriga a fazer filmes vinculados a uma ideologia burguesa. Vamos é fazer disso um instrumento cultural de transformação, mas que tome em consideração toda a massa do povo moçambicano. Que coisa mais maravilhosa existe do que ter casa com jardim, zonas verdes, etc.? Eu acho que a meta do socialismo é isso.

**SC – Estivemos a refletir, um pouco separadamente, sobre a problemática da influência da linguagem, tecnologia e ideologia na comunicação. Podemos agora talvez tratar uma abordagem geral de toda essa problemática...**

**RG –** Num processo revolucionário? É que nós não podemos falar de linguagem, técnica e ideologia num país capitalista do mesmo modo que para um país que caminha para o socialismo. E quando

falo num país que caminha para o socialismo, eu faço essa colocação não só porque é a proposta da revolução moçambicana, mas também porque os países socialistas não têm todos eles a mesma clareza do socialismo. Então, seria difícil ter um referencial claro nos países já existentes no socialismo.

**SC – Podemos tomar o exemplo do Brasil e de Moçambique para falarmos dos dois aspetos...**

**RG** – É evidente que a linguagem está vinculada ao instrumento que é utilizado e a ideologia está, na sociedade capitalista, vinculada à criação dos meios de produção que permitem essa linguagem. Quer dizer, se trabalhas numa televisão estatal de um país capitalista, ou numa televisão privada que depende dos patrocínios das grandes empresas, é evidente que é essa ideologia e esse produto que vão ser vinculados. Tem de servir os interesses de venda ou pelo menos não chocar com os interesses desses grupos que financiam...

Se fizeres um filme sobre pesca da barracuda no lago do Titoca, onde nem sequer existe barracuda, é uma realidade tão específica... Por muito universalista que seja a linguagem, se esse filme for passado para as populações que vivem no Sahara, é a mesma coisa que fazeres um discurso sobre a matemática para uma pessoa que sabe apenas contar até 10. Quer dizer, é um discurso que não interessa. Agora, evidentemente que, se tu abordas uma temática que faz parte das preocupações dum povo, duma nação, então tu estás a falar de uma preocupação fundamental.

**SC – Então, a utilização dos meios de comunicação tem de ser assumida como um dado fundamental para a identidade nacional?**

**RG** – É evidente que a consciência de nação passa a existir a partir do momento em que passas a ter consciência de seu projeto individual, comunal, regional, se liga a outros grupos comunais, regionais. Passa a haver uma comunicação. Quer dizer, enquanto não souberes que estás ligado ao projeto de outros grupos, tu não tens sequer a noção de país. Então, a informação é o que te dá a dimensão do teu espaço geográfico nacional, é o que dá a identidade. E a partir do momento

em que sabes que existe ficas a saber que fazes parte disso. Nessa inter-relação, a comunicação, a informação são fundamentais.

Eu faria a mim mesmo a pergunta de uma forma inversa: porque é que nós somos uma nação? Não são os meios de informação que formam a identidade nacional, eles vão é reafirmar uma sociedade nacional. E porque é que é uma necessidade? É uma necessidade porque é um projeto comum a que têm direito e [no qual] devem participar e que têm necessidade de participar para o seu bem-estar comum. É por isso que se cria o conceito de nação. A nação não pode ser uma coisa criada artificialmente; não pode ser simplesmente utilizar os meios de comunicação para forjar uma nação, mas eles têm de ser utilizados na medida em que essa identidade existe sem que tenha consciência. Então, os meios de comunicação têm de ajudar esse processo de identificação.

**SC – Estamos a falar de cultura, comunicação e o poder. Para fechar, como acha que esses fatores se relacionam?**

**RG –** Uma frente revolucionária, cuja proposta ideológica consiste numa transformação da sociedade e o caminhar para o socialismo – não se pode colocar “frente revolucionária” em abstrato. Por exemplo, no Brasil, os golpes militares de 64 são chamados de revolução. Logo, entendo frente revolucionária como aquela que propõe uma modificação de estrutura e não a daqueles que estão no poder, conservando a mesma estrutura anteriormente existente. Não é uma troca de ditador que é uma revolução: isso é uma caserna, é um golpe de estado. Num país de classes, uma frente revolucionária, propõe-se acabar com as classes e cria o “homem novo”. É o homem que acompanha essas transformações. O homem dá espaço dentro do próprio processo revolucionário para que a frente revolucionária se constitua também numa frente cultural – o que acontece no processo revolucionário é que essa frente revolucionária nem sempre engloba a totalidade do processo cultural. Eu acredito que não pode haver uma frente revolucionária sem se ter uma mentalidade revolucionária, mas o que, às vezes, acontece é que os espaços criados entre a frente revolucionária e a frente cultural com o mesmo projeto ideológico e político têm de ser preenchidos na busca da unificação do projeto. A

frente cultural, que é a uma frente que lida com valores como a informação e a cultura, que lida com o “velho” no sentido das tradições e que procura justamente redescobrir o “novo” e tentar a transformação das formas velhas em formas novas, pode ser intimada pela frente revolucionária que tem de ter e de deter o poder.

Sempre que, mesmo por uma questão circunstancial, haja intimação, a frente cultural, obrigatoriamente, recua. E quando recua cria um vazio. Um vazio que é contrarrevolucionário. Mas, na realidade, nunca permanece um vazio. Porque ou se solidifica a frente revolucionária com a cultural ou então esse vazio é ocupado por uma burocracia, por burocratas da cultura que preenchem esse espaço, o que, na realidade, funciona como um processo antirrevolucionário. Então, a função, o grande projeto político, a “inteligência”, da frente revolucionária é assumir o projeto cultural e a grande responsabilidade daqueles que lidam com a cultura é unificarem-se dentro desse processo revolucionário e não deixar nunca que a dinâmica do modo e da burocracia da arte se estabeleça. Porque, se ela permanece mesmo com a transformação dos meios de produção, o velho continua existindo.

**SC – O que nós não ocupamos, ocupa a forma velha...**

**RG –** Exato e a frente revolucionária começa a ter dificuldade no processo, inevitavelmente. Dá espaço para infiltrações, para dependências, etc. É o velho. E esse velho de que falamos é poderoso justamente porque existe e tem a sua própria experiência, dinâmica e resistência.