

Jean-Luc Godard

Entrevista por Sol de Carvalho e Maria Augusta, na Rádio Moçambique, em 1980

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.15>

Sol de Carvalho e Maria Augusta

Jean-Luc Godard assinou um contrato de dois anos para implementar a produção em vídeo no país [Moçambique], bem como para idealizar a televisão nacional. Godard e a sua empresa, Sonimage, apresentam a Moçambique a proposta de utilização de um novo suporte, muito mais económico: o vídeo. A ideia de Godard era realizar uma série de 5 filmes chamados *Naissance (de l'image) d'une Nation* [Nascimento (da Imagem) de uma Nação] e, ao mesmo tempo, fazer um estudo para a criação da nova televisão moçambicana. Godard via em Moçambique – um país em que 95% da população nunca tinha visto uma imagem audiovisual – o terreno ideal para a criação de uma televisão godardiana. “Uma só

Como citar: Carvalho, S., & Augusta, M. (2022). Jean-Luc Godard: Entrevista por Sol de Carvalho e Maria Augusta, na Rádio Moçambique, em 1980. In A. C. Pereira & R. Cabecinhas (Eds.), *Abrir os gomos do tempo: Conversas sobre cinema em Moçambique* (pp. 291 – 302). UMinho Editora; Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.15>

imagem”, “o povo”, “a imagem desse povo”, escreve Godard no seu relatório. Mas as questões que Godard queria levantar não eram apropriadas ao momento político que se vivia. O seu projeto é recusado pelo governo. (Lopes, 2016, p. 9)

Maria Augusta (MA)¹ – Jean-Luc Godard, não é a primeira vez que vem a Moçambique. Porquê este interesse por Moçambique, qual é o objetivo da sua viagem?

Jean-Luc Godard (JLG) – É a quinta vez que eu venho desde há 3 anos. O meu interesse é um interesse pessoal por situações novas. Eu estou sempre interessado e tenho o desejo de ver o novo, sobretudo quando as coisas começam.

Sol de Carvalho (SC) – Escreveu recentemente um livro sobre a história do cinema que foi já publicado. Gostaríamos de saber qual é a conceção de cinema que defende nesse seu novo livro?

JLG – O livro não se chama “história do cinema”, mas assim *Introdução a uma Verdadeira História do Cinema* e a conceção é que a história do cinema tem sido feita sempre por pessoas que aprenderam a ler e a escrever na escola, enquanto que eu penso que o interesse do cinema e a sua potência é algo que vem do analfabetismo e que apela à imaginação de uma outra maneira que a literatura. O livro foi um primeiro passo, não foi um livro escrito sobre a história do cinema, mas foi uma série de cursos dados em Montreal, no Canadá, que foram transcritos e nos quais fizemos uma primeira experiência que tentava responder à pergunta: se quisermos escrever uma história de cinema em imagens, como é que se deve proceder? O objetivo era contar uma história de cinema com imagens e não com palavras.

SC – Há alguns anos abandonou os meios tradicionais de cinema para fazer experiência em videotape. Nós gostaríamos de saber quais foram os seus passos seguintes e que reflexão faz sobre eles?

1 A entrevista de Sol de Carvalho e Maria Augusta a Jean-Luc Godard foi editada por Ana Cristina Pereira para a presente publicação.

JLG – Eu nunca fui contra as regras, mas eu gostaria de ter tempo de aprender as minhas próprias regras e estar seguro que, se alguém diz que é preciso atravessar a rua na passarela, isso é também justo para mim e não é o sentido obrigatório. Eu gostaria de ter tempo e desde que comecei a fazer cinema isso foi possível, foi muito longo, levou-me 10 anos a “entrar” simplesmente no cinema, porque, para tudo o que queríamos fazer, havia muitas regras.

Por outro lado, eu sempre estive interessado pelas técnicas novas simplesmente porque não há ainda regras e é quando há tempo de as experimentar e saber se é bom ou se é mau e de construir as regras e a lei ao mesmo tempo que trabalhamos.

Pouco a pouco, eu apercebi-me que, no cinema, a lei era já muito forte, que isso existia já há 100 anos e que não era possível mudar mesmo quando era má. Portanto, o vídeo interessou-me porque era uma outra maneira de fazer o cinema, que não tinha ainda regras. Hoje com a televisão há já muitas regras, mas o vídeo, fora da televisão e mesmo fora do cinema, permitiria talvez pensar no próprio cinema numa maneira, de certo modo, nova com o objetivo de descobrir as verdadeiras regras.

SC – E as características técnicas do vídeo deram-lhe a possibilidade de pensar melhor no cinema?

JLG – Não, mas era simplesmente um aparelho novo com o qual ninguém tinha trabalhado e onde não havia ainda regras.

É como uma bicicleta. Se nunca andou de bicicleta tem que a “encostar” você mesmo e eu acho interessante quando há uma técnica nova que não se aplica forçosamente de imediato. Ela tem muitos aspetos psicológicos e ideológicos muito interessantes. Um micro, uma mesa, um objeto... sempre foram fabricados pelas mãos dos homens, mesmo que sejam feitos por computador pois estes também foram feitos pelos homens. Portanto, o objeto transporta o traço, é a lembrança do trabalho dos homens que disso se podem

servir de uma certa maneira. Por vezes, essa lembrança não é boa porque um objeto pode ter sido feito há um certo tempo e hoje podemos não poder servir-nos dele da mesma maneira, porque os homens e as mãos que os fabricaram pertenceram a uma outra época. Ou mesmo um objeto fabricado na América pode não ser igualmente bom em Moçambique.

MA – Acaba de falar razões que o levaram a deixar o cinema para a televisão...

JLG – Quer dizer, eu fui também eliminado do cinema, mas, quando eu entrei para o cinema, era como se ele fosse português e eu moçambicano e eu não soubesse sequer o que era Moçambique. Foram então os portugueses que me fizeram descobrir que eu era moçambicano. Tudo o que eu queria fazer por vezes não era justo, mas por vezes era justo também, mas disseram “não”. E todo o tempo a dizer “não” é demais. Nesse momento então acabamos por nos descobrir moçambicanos e, como o país estava completamente ligado aos portugueses, procura-se se não há outros moçambicanos que estão na mesma situação. Por vezes, somos obrigados a deixar o país para voltar depois. O meu país são as ideias e as imagens, eu tenho um passaporte, mas não tenho direitos bem precisos e um moçambicano é tanto meu irmão como um russo, porque há qualquer coisa que está acima das fronteiras. E no cinema eu estava na mesma situação que um moçambicano em relação aos portugueses. Portanto, o que eu quis foi conquistar, ter um pouco a minha independência e não a independência que os portugueses do cinema me davam dizendo: “é assim o cinema e não de outra maneira”. Podia ser verdade, mas deviam deixar-me descobri-lo. E, se eles me deixassem descobri-lo, eu veria que é falso 99%.

MA – Agora que falou em televisão poderia talvez falar um pouco sobre essa série de televisão que se chama *France, Tour, Détour, Deux Enfants* [França, *Tour* (Volta), *Desvio*, *Dois Crianças*]?

JLG – Sim, tratou-se de fazer uma viagem sobre as ideias francesas, mas fazê-la com crianças e não com grandes personagens e crianças

de uma certa idade, crianças que têm já algumas regras, mas as regras avançam com a mesma velocidade que eles, e não com a velocidade de regras adultas. Por vezes, eles são já bastante velhos e por vezes são muito jovens, mas eles são capazes de filosofar. Quer dizer, há pouco contacto. As pessoas do cinema não gostam de falar entre eles, as pessoas de televisão também, os romancistas também não, a não ser nos salões literários, mas eles não ensaiam mudar a sua posição como os cientistas ou como camponeses podem mudar as suas impressões a respeito de como plantar ou não uma flor e as únicas pessoas que eu encontrei que queriam falar comigo, pelo menos 10 minutos, eram as crianças. Eu não as considerei crianças, mas sim pessoas de uma certa idade que iam a uma determinada velocidade que era a minha. Os adultos iam já muito mais rápido.

SC – Se eu bem compreendi tratava-se de uma série que era emitida à hora em que se passavam os filmes tradicionais de televisão, as séries?

JLG – Isso mesmo. E era série de dimensões que deveriam ir para o ar meia hora cada dia e foram construídos mesmo como uma série de televisão: segunda, terça, quarta, etc., e seguia-se o dia de uma criança. Começava-se na segunda-feira e era um rapaz e uma rapariga a quem se colocava praticamente as mesmas perguntas. Isso foi feito há muito tempo, 2 anos e não passou não sei porquê. Agora foi apresentado como se tratasse de um filme de longa-metragem repartido em três, o que era absurdo porque as pessoas não compreendiam nem a televisão nem o cinema.

SC – Nós desejamos agora abordar um outro aspeto que é o da comunicação e a imagem. Disse que o seu mundo era a imagem...

JLG – Não, é a parte da vida que é mais a imagem...

Há outras pessoas que se interessam mais pela parte que o chamam real e a imagem é imaginária. Eu penso que a imagem é tudo. Para mim, você é uma imagem: eu posso tocá-lo, mas não posso

entrar dentro a não ser que esteja ferido e eu seja o médico que o vai operar, e, portanto, entrar um pouco dentro de você, mas, caso contrário, eu não posso.

Você é para mim muito mais que uma imagem, uma representação, uma ideia que é um outro – eu. Digamos que eu estou mais interessado pelo outro do que por mim. Eu, por exemplo, não olho muito as minhas imagens e mesmo no espelho, eu olho-me muito pouco. E quando me olho fico completamente surpreendido sempre pelo facto de que eu não sabia que tinha aquela figura, que, de resto, não gosto, e quando me barbeio, por exemplo, não me olho. Toco-me sem me olhar, porque não acho interessante olhar-me. Porque o verdadeiro eu, encontra-se...

MA – No seu interior...

JLG – Não, no interior dos outros. Eu sou um outro também para ele. Portanto, para mim a verdadeira vida é o outro. E a única maneira de o viver é fazer imagem dele ou romances talvez. Eu prefiro as imagens porque têm um pouco de semelhanças.

MA – Então, é isso a imagem para si?

JLG – Uma parte da verdadeira vida, sim. É 50%. As pessoas dizem que a vida é isto e as imagens 1 ou 2%, nem tanto, e eu penso que é mais. E isso é absolutamente real.

SC – E a imagem na comunicação?

JLG – Mas a comunicação são as pessoas. Um homem é uma comunicação. Uma mulher também. Eu não me penso como um ser vivo, mas como um sinal que comunica.

Filosoficamente, eu penso que um homem transmite um sinal, uma mulher recebe esse sinal e de resto fica uma criança que, em seguida, reproduz este sinal. O homem e a mulher são os meios de

comunicação no tempo e não no espaço. O homem é um sinal elétrico, há o negativo e o positivo e a corrente vai de um para o outro. Eu penso que não. Penso que há corrente e depois há estações, gares portuárias, aeroportos e a corrente repousa-se ou muda de direção. Na gare de Maputo poderá chamar-se negativo ou positivo para isso lhe servir, mas o homem é tudo, é toda a corrente.

Se quer um pouco mais, eu penso em mim próprio como uma estação. Eu penso-me como um comboio que para numa estação e a minha existência é o momento em que o comboio para também na estação e então há qualquer coisa em comum que é o facto de estarmos na mesma estação. Quer isso aconteça com o tempo, nas ideias, quer seja com o espaço, nesse momento, geográfico. Por isso, a comunicação não é uma coisa entre um ponto que é você e um outro ponto que eu sou, ou um ponto, eu, o governo e outro ponto, você, o povo. Comunicação é o conjunto dos dois, o povo e o governo são momentos.

Eu estou tão só como isso. E por essa razão não tenho nenhuma dificuldade em fazer imagens enquanto vejo que as pessoas do cinema e da televisão têm dificuldades em fazê-las.

Uma cozinheira comunica. Ela recebe a mercadoria, prepara-a, dispõem-na e come-se. A melhor imagem para perceber o cinema ou a televisão é a cozinheira e é por isso que se disse que o socialismo é onde uma cozinheira pode ser chefe de estado.

Isso quer dizer que, quando o estado socialista chegar, será tão simples como fazer a cozinha. O problema será fazer boa cozinha, mas uma cozinheira poderá fazê-lo. É por isso que eu digo que ainda não há nenhum país socialista porque ainda não vi um país onde um estado possa já ser dirigido por uma cozinheira.

MA – Num país, como o nosso, onde não há tradição de imagem...

JLG – Mas eu creio que é falso. Você diz que Moçambique é um país que tem 20% de tradição escrita e o resto de tradição oral e depois

que não há experiência de imagem. Mas isso não é verdade: uma criança que nasce, desde que abre os olhos, já tem imagens. Depende do que se chama “imagem”, mas aqui um camponês analfabeto vê, na mesma, o sol, as flores, as montanhas, vê a barragem da Cahora Bassa. Ele não tem a experiência da carta postal, da foto que reproduz a barragem, mas isso não quer dizer que ele não sabe fazer imagens.

Ele produz imagens automaticamente, porque o ser humano faz imagens tal como tem um estômago. É como se dissesse que não tem a tradição de comer e, como o povo não tem tradição de comer, não sabemos o que dar de comer. Isso não é verdade. Nas imagens é semelhante. Servirmo-nos das imagens por uma razão ou outra, isso é diferente, mas a imagem todo o mundo a tem. E é por isso que o cinema ficou logo todo poderoso enquanto que a pintura era o domínio de um número pequeno de pessoas, e sempre ao serviço de um *trust* [crença], da burguesia. Antigamente, todos os grandes pintores, os italianos, os espanhóis... Velasquez, por exemplo, estava ao serviço de um rei fascista, mas era de qualquer dos modos um grande pintor. O cinema fez com que os olhos, as imagens, todo o mundo fosse Velasquez. O cinema mostrou isso às pessoas: que cada pessoa é Velasquez para si mesmo. Talvez não para o transmitir aos outros, mas para si mesmo, todo o mundo é Velasquez. E a prova é que quando se vê o filme não há ninguém que não dê a sua opinião sobre o filme. Quando se vê uma pintura ou se ouve uma música, às vezes diz-se: eu não sou especializado, não conheço. Mas não se ousa dizer: não gosto, ou não gosto muito, ou chateia-me um pouco, não se ousa julgar. Mas um filme ousa-se julgar imediatamente: é mau, não gosto, é bom. Isso é algo de... É preciso pensar nisso aqui em Moçambique. Justamente ir ver as pessoas que têm muitas imagens na cabeça, porque vêem as flores, as plantas ou mesmo a rua. Quando uma mulher analfabeta aqui vai ao mercado para comprar laranjas, ela atravessa a rua, há um autocarro que vem e ela sabe muito bem, sem conhecer as imagens, que é melhor não estar no trajeto do autocarro para não morrer. Então, ela conhece a imagem, ele conhece-a muito bem. Mas para além disso será necessário saber o que é que se passa exatamente. Pode-se fazer a imagem a partir disso. Porque as pessoas acreditam que conhecem os meios de fazer uma carta postal porque eles vêem, eles vêem tudo.

SC – Quer dizer...

JLG – Não quando se diz que não há tradição de imagem, na realidade, vocês têm tanta tradição de imagem como qualquer outro povo e hoje vocês até têm mais porque 80% dos moçambicanos não sabem ler nem escrever e isso talvez seja uma coisa muito mais forte para que se reaprenda a fazer a imagem, do que um país na Europa, ou na América, onde há tanta imagem que é e não passa. Eu diria que vocês são mais ricos em matéria, em matéria prima psicológica, filosófica, etc., que outros países.

SC – Mas quando se trata da forma de transmitir uma imagem e para isso se faz uma escolha, pensa que essa escolha é ideológica?

JLG – Isso é uma escolha e é um problema que mesmo a cozinheira enfrenta. Mesmo que ela tenha muito dinheiro, muitas frutas, carnes, etc., ela não usará tudo. Ela dirá: hoje na segunda-feira vai-se fazer isto, amanhã aquilo, etc. É uma escolha já composta, muito complexa. Se quiser, toda a cozinheira é uma boa cineasta...

MA – Põe-se um outro problema que é entre os que produzem imagem e os que recebem.

JLG – Quando põe o problema entre espectador e realizador é porque já existe uma ideia. Mas quando as pessoas vão para a rua, elas não sabem que são espectadoras, nem sabem que são realizadoras.

MA – Mas elas vão ao cinema ou vão ver a televisão?

JLG – Justamente, é preciso tirar proveito da situação para refletir, mas não refletir por palavras feitas, mas refletir fazendo filmes. Não se pode refletir sobre uma imagem sem a fazer. É preciso a experiência. E no cinema e na televisão, porque todo o mundo os vê, acredita-se que por esse motivo, sabe-se transmitir o que se vê, o que, de imediato, é falso.

MA – Mas, nas nossas condições, eu penso que existe uma vantagem para se poder criar uma relação diferente entre aqueles que a fazem e os que a recebem...

JLG – Mas é por isso que é interessante fazer uma história do cinema, para aí se olhar como é que isso é feito, e ver-se que isso não interessa a ninguém. O cinema é como a cozinha, ou a agricultura, ou como a medicina. Mas pensa-se que, como a imagem não pesa nada, é assim [gesto vago], se ela se perde, isso não vai pesar a ninguém, salvo se for uma imagem que... Essa pode ser uma imagem que, se se perder, talvez pese um pouco.

SC – Num país como o seu, existem muitas imagens produzidas para venda e existem muitas outras para a massificação. Acha que num país como o nosso, há uma possibilidade de defesa a isso?

JLG – Eu penso que há diferença entre os países pobres e os países ricos, mas não há diferenças entre a União Soviética e a América, a China e o Japão. Eles fazem os mesmos filmes, eles fazem a mesma televisão. Por vezes, há filmes bons, mas quando são esses filmes é porque há pessoas que são tão...fortes e fracas ao mesmo tempo, que são capazes de transformar a sua fraqueza em força e que são um pouco poetas, mas isso são indivíduos e isso não poderia ser feito de outra maneira. De vez em quando, há um bom filme como a prisioneira que se escapa da prisão, mas a maneira geral de o fazer é sempre a mesma. Os preços das emissões custam a mesma coisa, ao lado de uma câmara há o mesmo número de pessoas. Os fundos vêm da mesma maneira. Não há diferença.

SC – Quer dizer, há sempre a imagem para vender, e a imagem para a massificação.

JLG – Mais ou menos. Os americanos dizem “vender”, os soviéticos dizem “para o povo”, é parecido. Dizem o “público”, por vezes. De momento, eu prefiro os americanos porque eles são mais francos.

Só para terminar, existiu um momento na Rússia em que o cinema foi diferente. Foi por alturas de 1920–1925. Mas existiu porque nessa altura havia um movimento e o cinema fazia também parte desse movimento. Havia um momento em que os cineastas russos não faziam filmes como faziam os russos, ou os alemães... Cada um fazia o seu cinema nesse momento. É por isso que é interessante fazer uma história do cinema para mostrar como, pouco a pouco, tudo caminhou no mesmo sentido. Talvez seja um desejo das pessoas. É fácil dizer que essa imagem é a do produtor americano ou de tal governo, mas são países que existem e as pessoas estão de acordo com isso pois, quando não estão, eles mudam.

MA – Eu creio que apesar de tudo há uma diferença entre a comunicação na Europa e em Moçambique.

JLG – Mas eu aqui encontro um verdadeiro inquérito que é o de saber o que é que eles fizeram com a comunicação. Que traços há em Moçambique... Que traços deixaram os portugueses, os europeus, os franceses e, depois, o que é que se está em vias de fazer que seja diferente desses traços e depois o que é que se pode fazer?

É preciso ver o que existe. Há quem diga que não há nada e eu penso que é preciso olhar para esse nada e quando se aperceberem que, como eu disse, esse nada é muito potente, porque representa uma matéria prima que já não se vê na Europa, onde já não existe a matéria prima, onde a matéria prima foi já transformada, industrializada, é um objeto acabado... Isso chama-se o produto acabado. Há a matéria prima e o produto acabado. No cinema, na televisão, a imagem na Europa e quase no mundo inteiro é produto acabado. Mesmo em Angola, no cinema e na televisão, como os portugueses deixaram muito mais traços do que aqui, são produtos acabados. Ora, vós podeis olhar o que é que têm aqui como produtos acabados e o que vos interessa e o que não vos interessa. Mas numa cara há dois olhos, duas orelhas, nunca há uma só coisa; as coisas importantes há sempre duas. Uma imagem é como a justiça: é sempre preciso comparar; há aqueles que dizem “sim” e aqueles que dizem “não”. A verdade está um pouco entre os dois. Por vezes, ela está

completamente ligada ao não e, outras vezes, ligada ao sim, por vezes está entre os dois. Há distâncias diferentes.

Mas, para saber o que vocês pretendem com a imagem aqui, é preciso comparar o produto acabado europeu ou americano que vocês não acham bom, mas compará-lo com coisas a que vocês não dão atenção e que é a matéria prima, que são as pessoas que vocês dizem que nunca viram a imagem, mas que de qualquer maneira se servem dos seus olhos todos os dias. Não são produtos acabados, mas eles sabem servir-se dos seus olhos. Eles sabem servir-se disso. As crianças sabem servir-se dos seus olhos, se há um... e é preciso saltar sobre o... e evitar que se caia nele. É preciso ver o que se passa num simples gesto para saber como fazer uma imagem que lhe vai servir. Em seguida, vocês poderão servir-se disso. Portanto, é preciso comparar qualquer coisa que está muito acabada de uma maneira que ninguém acha boa, numa maneira que a fará virgem e que à partida a deixa virgem porque cada criança recomeça.

Se simplesmente vocês analisarem o produto acabado americano e o criticarem nunca chegarão a nada e isso é o que se passa atualmente no INC [Instituto Nacional de Cinema]. Porque vocês dizem simplesmente: "é mau", mas não chegais a saber o que é que é bom e o bom continua abstrato porque vós não comparais com a matéria prima e aqui tem uma matéria prima que é quase 100%, que é enorme. Nenhum país tem uma matéria prima tão grande.

Referências

Lopes, J. de S. M. (2016). Cinema de Moçambique no pós-independência: Uma trajetória. *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 5(2), 1–30. <https://doi.org/10.22475/rebeca.v5n2.223>