

Buscando os nexos da História

Visadas transnacionais no cinema político moderno (1967-1970)

Searching for History's connections

Transnational approaches in modern political cinema (1967-1970)

Mateus Araújo

Professor livre-docente na ECA-USP e no PPGMPA, do qual é o coordenador. Organizou ou co-organizou os livros *Glauber Rocha / Nelson Rodrigues* (2005), *Jean Rouch 2009: Retrospectivas e Colóquios no Brasil* (2010), *Straub-Huillet* (2012), *Charles Chaplin* (2012), *Jacques Rivette* (2013), *Godard inteiro ou o mundo em pedaços* (2015), *O cinema interior de Philippe Garrel* (2018), *Glauber Rocha: crítica esparsa* (2019) e *Glauber Rocha: O nascimento dos deuses* (2019).
USP, PPGMPA, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, SP, Brasil

Luís Flores

Doutor em Comunicação Social pelo PPGCOM/UFMG e Mestre em Cinema pelo PPGArtes/UFMG. Professor de cinema na PUC Minas, além de curador e pesquisador. Organizou as retrospectivas de *Trinh T. Minh-ha e Rithy Panh no Brasil*. Foi curador do *FestCurtasBH*, do *forumdoc.bh* e da *Lona – Mostra Cinemas e Territórios*. Coordena a curadoria do *CineCipó – Festival do Filme Insurgente*. Participa do núcleo audiovisual do Espaço Comum Luiz Estrela e atua como elo na *Teia dos Povos de Minas Gerais*.
PUC-MG, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Belo Horizonte, Minas Gerais

Resumo

O artigo examina um conjunto de seis filmes produzidos entre 1967 e 1970 que dão corpo a uma reflexão política marcada pelo esforço comum de abordar realidades históricas de países distintos

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v24.ed54.2024.436>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 24, Nº 54, p.41-60, set./dez.2024

para pensar as suas conexões. Tal conjunto inclui os curtas *Câmera-olho* (J.-L. Godard, França, 1967), *Os jornais deles* (H. Farocki, RFA, 1967), *Fogo inextinguível* (H. Farocki, RFA, 1969) e *Lenin vivo* (Joaquin Jordá e Gianni Toti, Itália, 1970); e os longas *Der Leone have sept cabeças* (Glauber Rocha, Congo-Brazzaville/França/Itália, 1970) e *Petit à Petit* (Jean Rouch, Niger/França, 1970).

Palavras-chave: visada transnacional; abordagem interconectiva; cinema político moderno; Jean-Luc Godard.

Abstract

The article examines a set of six films produced between 1967 and 1970 that embody a political reflection marked by a common effort to approach historical realities in different countries in order to think about their connections. It includes the short films *Camera-eye* (J.-L. Godard, France, 1967), *Their Newspapers* (H. Farocki, RFA, 1967), *Inextinguishable fire* (H. Farocki, RFA, 1969) and *Lenin alive* (Joaquin Jordá and Gianni Toti, Italy, 1970); and the feature films *Der Leone have sept cabeças* (Glauber Rocha, Congo-Brazzaville/France/Italy, 1970) and *Petit à Petit* (Jean Rouch, Niger/France, 1970).

Keywords: transnational vision; interconnective approach; modern political cinema; Jean-Luc Godard.

Resumen

El artículo examina un conjunto de seis películas producidas entre 1967 y 1970 que encarnan una reflexión política marcada por el empeño común de acercarse a realidades históricas de distintos países para pensar en sus conexiones. Se trata de los cortometrajes *Camera-Oeil* (J.-L. Godard, Francia, 1967), *Sus periódicos* (H. Farocki, RFA, 1967), *Fuego inextinguible* (H. Farocki, RFA, 1969) y *Lenin vivo* (Joaquin Jordá y Gianni Toti, Italia, 1970); y de los largometrajes *Der Leone have sept cabeças* (Glauber Rocha, Congo-Brazzaville/Francia/Italia, 1970) y *Petit à petit* (Jean Rouch, Níger/Francia, 1970).

Palabras clave: perspectiva transnacional; enfoque interconectivo; cine político moderno; Jean-Luc Godard.

Introdução

Nesta terceira década do século XXI, num momento de avanço articulado da extrema direita no mundo, parece útil revisitar uma certa tradição de esquerda do cinema político moderno do segundo pós-guerra, com cujo internacionalismo ganharíamos em reatar hoje. Olhando mais de perto para esta tradição, encontramos num ciclo de filmes produzidos entre 1967 e 1970 uma vertente marcada pelo esforço comum de abordar realidades históricas de países distintos para pensar as suas conexões, de modo a que cada uma pudesse iluminar o sentido da outra. Embora mobilizassem estratégias e formas diversas, tais filmes procuravam apreender e figurar os nexos entre diferentes situações nacionais, num mundo já então em vias de globalização. A tendência foi assumida por vários cineastas, cada um com seu programa artístico singular. Em seus trabalhos, eles fizeram do cinema um meio peculiar de modulação epistêmica, voltado para a compreensão conectada do mundo, em seus variados contextos, e para a investigação relacional de seus elementos. Tal compreensão repousava numa visada histórica transnacional, que poderíamos qualificar de interconectiva, caso este adjetivo não gerasse confusão com o vocabulário de outros campos completamente alheios à nossa discussão¹.

Sem nenhuma pretensão de exaustividade, comentaremos aqui alguns dos filmes mais significativos deste ciclo, a fim de elucidar algumas das chaves de operação que os caracterizam, apontando, de passagem, semelhanças e diferenças entre eles. As perspectivas que eles adotam convergem com um tipo de raciocínio geopolítico que conheceu versões distintas na luta política e nas formulações das ciências humanas dos últimos cem anos, como 1) a teoria de Trotsky sobre o “desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo”, tal como formulada, por exemplo, no início da sua *História da Revolução Russa*

Muito diversas na gênese, nos propósitos e na história dos seus debates, essas correntes de pensamento parecem ter em comum uma visão da geopolítica como um campo de forças articuladas, interdependentes e hierarquizadas, no qual os países não estão, por assim dizer, disputando em igualdade de condições uma corrida rumo ao desenvolvimento, como se fossem polos ou centros de um mundo horizontalmente organizado. Elas contestam a negação da hierarquia que rege as relações internacionais,

¹ Como a inteligência artificial, que também o mobiliza, ou as ciências cognitivas (e seu debate sobre o conexionismo) ou ainda as teorias da aprendizagem (e seu debate sobre o conectivismo), que não têm, obviamente, nada a ver com o nosso peixe.

acentuando, no pensamento das realidades políticas, sociais e históricas, uma atenção aos nexos de assimetria, e constituindo uma linhagem teórica que se recusa a pensar a cena mundial como um conjunto de atores independentes, cada um correndo de modo autônomo em sua raia. Sua atenção às hierarquias e assimetrias do concerto das nações parece um bom antídoto a uma postulação recente que vai ganhando relevo, sustentada sobretudo em universidades anglo-saxãs ou em seu raio mais imediato de influência, segundo a qual a distinção entre países centrais e países periféricos já não explicaria a geopolítica mundial. Esta teria assumido, segundo aquela postulação, uma configuração marcadamente policêntrica, mas ainda que se conceda uma tal constatação, resta perguntar se ela poderia abolir a evidência de uma realidade poliperiférica ao redor do mundo globalizado.

II. Um laboratório do olhar interconectivo (1967-1970): Godard e seu rastro

Os filmes que discutiremos aqui tiveram uma intuição análoga aos esquemas mentais comuns daquelas correntes de pensamento político, econômico e social que nomeamos no segundo parágrafo. Neles, os cineastas percebem as relações globais de um jeito aparentado ao dos pensadores que mencionamos, sem que tal percepção decorra necessariamente das teorias já evocadas, numa relação direta de filiação ou dependência. Na verdade, os filmes trazem esforços próprios de, por sua conta e com seus meios, pensar o mundo, decifrar realidades materiais particulares em imagens e sons. Esse esquema de reflexão transnacional estrutura um notável ensaio fílmico de Jean-Luc Godard (*Caméra-Oeil*, de 1967)² e, no seu rastro, alguns curtas do jovem Harun Farocki, dos quais discutiremos *Os jornais deles (Ihre Zeitungen, RFA, 1967)* e *Fogo inextinguível (Nicht lösbares Feuer, RFA, 1969)*, além de um curta italiano de Joaquin Jordá e Gianni Toti (*Lenin vivo*, Itália, 1970). Numa via paralela, informa também um longa de Glauber Rocha filmado no Congo Brazaville com perspectiva terceiro-mundista (*Der Leone have sept cabeças*, 1970) e um filme de antropologia reversa de Jean Rouch (*Petit à Petit*, Niger/França, 1970).

² E voltará a estruturar alguns de seus filmes posteriores, como *Letter to Jane* (Godard e Gorin, 1973, conectando o Vietnã, a França e os Estados Unidos) e *Ici et Ailleurs* (Godard e Anne-Marie Miéville, 1970/74, conectando a França com o Oriente Médio), assim como dois outros filmes igualmente importantes de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, *Fortini-Cani* (1976, conectando a guerra no Oriente Médio em 1967 à Itália de 1976) e *Trop tôt/Trop tard* (1980-81, conectando a luta de classes na França e no Egito, do século XVIII ao século XX).

Em dois filmes produzidos na solidariedade com lutas de esquerda de relevância global, Godard adotou a visada transnacional de maneira arguta, engendrando uma formulação influente quanto a suas possibilidades e seus sentidos. Ele fez isso, pioneiramente, em *Caméra-Oeil*, ao pensar a Guerra do Vietnã a partir de sua própria situação nas lutas políticas na França de 1967. Fez, alguns anos depois, em *Aqui e alhures (Ici et ailleurs, 1976*, codirigido por ele, Jean-Pierre Gorin e Anne-Marie Miéville), ao pensar a luta palestina a partir da situação francesa da década de 1970.

Caméra-Oeil, contribuição singularíssima sua ao filme coletivo *Loin du Vietnam (1967)*, estabelece o modelo da visada transnacional, trazendo uma dinâmica peculiar de autorreflexão e autorrepresentação, e engendrando um olhar de muito interesse às possibilidades de articulação cinematográfica entre realidades distantes³. Em 1967, proclamado por Fidel Castro como “o ano global do Vietnã”, Godard fez uma petição para viajar ao Vietnã do Norte junto a um grupo de cineastas e filmar a situação do país em face da invasão estadunidense. O requerimento do grupo para filmar no Vietnã do Norte foi negado pelas autoridades de Hanói, o que os forçou a repensar as abordagens possíveis para quem estava “longe do Vietnã” e deveria pensá-lo com uma certa distância. Para lidar com isso, fizeram uso de materiais de arquivo, alguns deles de navios estadunidenses posicionados na costa do Vietnã, além de gravarem protestos e entrevistas contra a guerra, em solo estadunidense, francês e outros locais. O objetivo era *estabelecer uma conexão* com um contexto político remoto.

Godard, em particular, foi mais longe. Ele reflete atrás de uma câmera postada no terraço do seu apartamento parisiense (Fig. 1) sobre sua relação com o Vietnã (Fig. 2), à luz da recusa dos vietcongues em aceitar sua visita. Primeiro, descreve a filmagem que faria se fosse um cinegrafista de TV, depois, conta não ter sido autorizado por Hanói para filmar no país, e procura extrair as consequências desse veto: falar do Vietnã em seus filmes, refletir sobre como traduzir sua solidariedade para com os vietnamitas do Norte.

Buscando tal tradução, ele percebe que, em vez de invadir novamente o Vietnã com um pretenso gesto de solidariedade europeia, o melhor é se deixar invadir por ele, e encontrar noutra parte o correlato da luta pelo Vietnã, de modo a “criar dois, três, muitos Vietnãs”, como dizia Che Guevara, ou “criar um

³ Além de Godard, o filme coletivo contém segmentos de Alain Resnais, William Klein, Claude Lelouch e Joris Ivens, esse último o único integrante do grupo que conseguiu filmar seu episódio no Vietnã. Para um aprofundamento das questões de *Longe do Vietnã* e do filme de Ivens, cf. Véray (2004).

Vietnã dentro de nós”, segundo sua própria formulação⁴. Na Guiné, isto se faria contra o ocupante português. Em Chicago, pelos negros. Na América do Sul (Fig. 3), pela América Latina e contra os neocolonialismos que a agridem. Na França, pelos operários da Rhodiaceta (Fig. 4), para estreitar as relações entre as lutas dos cineastas e as dos trabalhadores em geral, que costumam estar muito desvinculadas umas das outras, em prejuízo de ambas. Se não há situação revolucionária na França, a tarefa seria ecoar o grito daqueles que a vivem de verdade, dos quais o Vietnã é o símbolo maior de resistência. Esta argumentação de extrema lucidez aciona imagens e sons do Vietnã, de outros povos, dos trabalhadores franceses, de operações militares americanas etc., num fluxo que não se distingue mais do pensamento enunciado pelo cineasta.



1. Godard filmando no seu terraço parisiense



2. Soldado vietnamita em paisagem rural



3. Mãe e bebê sulamericanos



4. Operários da Rhodiaceta em Besançon

⁴ Eis a argumentação completa de Godard: “Como diretor, a melhor coisa que posso fazer pelo Vietnã é, em vez de tentar invadi-lo com um tipo de generosidade que necessariamente force as coisas, deixar que o Vietnã nos invada e nos faça compreender o lugar que ocupa em nossas vidas diárias, em toda parte. [...] ‘Criar dois, três, muitos Vietnãs’, podemos aplicar isto a nós mesmos, criar um Vietnã em nós mesmos”.

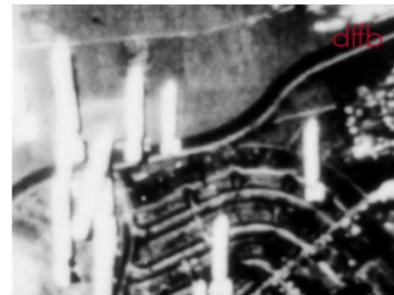
Após ter seu visto para o Vietnã negado, portanto, Godard se volta para si mesmo e seu território de existência para apreender a situação do país asiático. A tarefa do cineasta militante, assim concebida, não seria apenas produzir novas imagens de uma opressão distante, por mais política que sua atitude possa *parecer*, mas sim *articular politicamente*, por meio do cinema, diferentes expedientes e contextos de resistência, incluindo o ponto de vista do objeto visado, em sua viva contradição, no cenário capitalista internacional. Partindo da sua realidade e militância local, cabe ao cineasta atravessar as fronteiras geográficas para elucidar os mecanismos de representação social ativados e combater o exercício do poder, discernindo as violências que se repetem entre tempos e lugares.

É quase certo que um jovem cineasta alemão da época, Harun Farocki, tenha assistido *Caméra-Oeil* no ano de seu lançamento. Além de ter Godard como referência central para o seu trabalho cinematográfico, estimava e acompanhava a obra de Marker, o coordenador de *Longe do Vietnã*. Fato é que Farocki, ainda em 1967, quando era estudante da Escola de Cinema e Televisão de Berlim – DFFB, estabelece um diálogo muito profícuo com o modelo godardiano ao realizar *Os jornais deles*, curta-metragem que denuncia a dominação do grupo midiático Springer na Alemanha Ocidental e que articula a luta dos militantes berlinenses de esquerda à resistência vietcongue na Ásia. Nesse sentido, o filme mobiliza um propósito claro de integrar à experiência político-social berlinense uma perspectiva contra-hegemônica radical, gestada em conexão com a guerrilha vietnamita. Na montagem, encontramos cartelas de intertítulo e associações imagéticas que estabelecem ligações imprevistas entre componentes distantes: as bombas e os jornais, os EUA e o grupo Springer, Vietnã e Berlim. O letreiro de abertura, por exemplo, faz referência aos problemas das lutas antiautoritárias e anti-imperialistas no âmbito das metrópoles, conforme exemplificadas em Berlim Ocidental. Em mais de uma ocasião, um dueto de vozes *over*, uma masculina e outra feminina, enuncia frases que aludem ao par Vietnã-Berlim. Por exemplo: “uma mensagem mutilada enviada do Vietnã para Berlim” ou “o sofrimento do povo vietnamita, a imagem do sofrimento deles, chega do Vietnã até Berlim”. Esse nexos dialético é retomado e desenvolvido ao longo do filme, que pode ser esquematizado em três partes principais.

Na primeira delas, ele caracteriza o grupo Springer e o circuito midiático como uma instância de poder arbitrária que bombardeia o tecido urbano com representações distorcidas da realidade, submissas à

influência imperialista. A segunda parte, por sua vez, diagnostica uma ocorrência análoga das forças de dominação em cada país, reconhecendo a necessidade de se intensificar o combate e reavivar o imaginário da militância alemã. Ela se estrutura em torno de um letreiro específico que indaga sobre a diferença entre Berlim Ocidental e o Vietnã. Esse letreiro, reiterado quatro vezes, é respondido em cada uma delas por microssituações diferentes que se correlacionam. Na terceira e última parte do filme, inteiramente focada em Berlim, vemos estudantes e militantes de esquerda, entre os quais Farocki, Helke Sander e outros, planejando a reação contra-autoritária no país, em uma perspectiva de guerrilha, ação direta e contrainformação, adaptada para o contexto urbano. Reunidos numa pequena sala, logo após a cena do bombardeio jornalístico, os estudantes buscam uma resposta política e um contra-ataque possível ao cerco da realidade pelas forças institucionais. Enquanto a câmera circunda a sala, eles conclamam sucessivamente a necessidade de destruírem o aparato do poder — o aparato de transmissão, guerra e manipulação, o aparato que impede a emancipação.

Em *Os jornais deles*, Farocki repercute o gesto crucial que Godard formulou e preconizou em *Caméra-Oeil*: é preciso se deixar invadir pelo Vietnã, a fim de compreender o lugar que ele ocupa em nossas vidas diárias. Todavia, se os filmes de Godard estavam plenamente inseridos no campo de circulação do cinema de autor europeu, e encontravam nesse campo o debate da visada transnacional, os curtas de Farocki, que tiveram pouca visibilidade fora do circuito local, absorviam as questões de internacionalização por outra via, a da militância enérgica das esquerdas que tomaram as ruas e as instituições universitárias da Alemanha na década de 1960. Seguindo com rigor o programa godardiano, Farocki e os estudantes da DFFB se esforçam por pensar o conflito do Vietnã no contexto das disputas midiáticas alemãs. Como que respondendo à argumentação de *Caméra-Oeil*, pensando os elos transnacionais ao Vietnã, eles diriam: se você estiver na Alemanha Ocidental, sua luta será contra a manipulação operada pelas mídias conservadoras e pelos movimentos de esquerda nas ruas. O grupo Springer, portanto, é o análogo berlinense do B-52, uma comparação que fundamenta a sequência mais marcante do filme, na qual a montagem combina materiais de arquivo com aviões lançando bombas no Vietnã e pacotes do jornal Bild Zeitung - B.Z. caindo sobre o solo de Berlim Ocidental. A alternância veloz entre planos filmados com a mesma angulação, alguns deles representando a Guerra do Vietnã e outros os ataques diários das mídias contra a população de Berlim Ocidental, faz surgir um nexos visual (Fig. 5 a 7).



5. Avião lançando bombas no Vietnã

6. Jornais despejados em Berlim

7. Bombas despejadas no Vietnã

Dois anos depois, em *Fogo inextinguível* (1969, feito logo após sua expulsão da DFFB), seguindo ainda o modelo fundamental de *Caméra-Oeil*, Farocki associa os compostos químicos produzidos nas fábricas dos países capitalistas à sua utilização destrutiva e massiva contra o Vietnã. A guerra é considerada, de novo, a partir do Ocidente, dos seus bens de consumo e do trabalho (supostamente neutro) de estudantes, técnicos e cientistas. A visada transnacional, aqui, assume a forma de uma triangulação, envolvendo Alemanha Ocidental, Estados Unidos e Vietnã. Ao representar, com estudantes de engenharia em solo alemão-ocidental, uma empresa estadunidense do ramo químico (a DOW Chemical), Farocki desvela os nexos ocultos entre diferentes realidades históricas, que determinam formas específicas, mas entrecruzadas, de violência e exploração. São nexos, cabe acrescentar, que o sistema capitalista se esforça justamente por esconder, seja no método de produção pós-fordista que, como mostra a decupagem de Farocki, atravanca a conscientização dos cientistas, seja na pretensa objetividade dos discursos dominantes (científico, econômico, empresarial), cuja linguagem Farocki incorpora de maneira crítica, seja ainda nos modelos de representação televisiva, que, como mostra Farocki, isolam o acontecimento distante e desfazem os nexos com a realidade doméstica.

Na primeira sequência do filme, o esforço por estabelecer conexões se manifesta de maneira peculiar. Sentado em uma mesa de madeira, enquadrado frontalmente por um plano médio, Farocki segura nas mãos a declaração impressa do sobrevivente Thai Bihn Dahn, feita ao Tribunal Internacional dos Crimes de Guerra do Vietnã em Estocolmo⁵. A leitura de tal documento, um testemunho dilacerante dos

⁵ Ao que tudo indica, era o Tribunal Russell sobre a Guerra do Vietnã, ocorrido em 1967, e que buscou julgar as ações militares e os crimes estadunidenses por meio de uma pré-encenação da justiça por vir, de um tribunal “verdadeiro”,

ataques genocidas executados pelos estadunidenses, acena, por si só, para uma esfera de relações internacionais (“quero reportar os crimes que os imperialistas dos Estados Unidos cometeram contra mim e minha aldeia”, ele diz). Então, ouvimos uma terrível descrição do ataque de napalm, seguida pela famosa aporia em que Farocki problematiza a reprodução televisiva e midiática da violência, e cujo desfecho sinaliza, novamente, a busca por conexões entre o conflito distante e o ambiente local (que é também o terreno de subjetivação de quem assiste): “Se os espectadores não querem ter nenhuma relação com os efeitos do napalm, então é importante determinar quais são as relações que eles já possuem com as razões do seu uso”. Em um gesto corajoso que estabelece uma conexão metafórica entre o horror destrutivo dos EUA contra o Vietnã e o campo de percepção do espectador, ele queima a própria pele com o cigarro, dizendo: “Só podemos lhes dar uma pequena ideia de como o napalm funciona. Um cigarro queima a 400º C. O napalm queima a 3.000º C” (Fig. 9). O plano seguinte reforça a violência da queimadura de napalm, ao mostrar um teste de laboratório desta substância agindo sobre o corpo de um mamífero de pequeno porte (Fig. 10).



8. Farocki queimando seu braço



9. Teste de laboratório com napalm

De certa maneira, Farocki segue novamente o modelo de *Caméra-Oeil*, ao considerar a violência da Guerra do Vietnã a partir das condições de vida e produção encontradas em Berlim Ocidental, em meio a estudantes, técnicos e trabalhadores. À maneira do colega francês, o cineasta alemão não vai à Ásia para pensar as lutas anti-imperialistas lá conduzidas, mas se deixa penetrar pelas imagens e questões da

com agenciamento jurídico. Peter Weiss, que fazia parte do campo de referências e interesses de Farocki, havia participado desse tribunal, do qual o cineasta demonstra conhecimento por meio de uma carta enviada, na época, para o escritor. Por se tratar de um tribunal direcionado para as mídias, ele consistiu em uma forma de “confrontação-pública” da questão.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v24.ed54.2024.436>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 24, Nº 54, p.41-60, set./dez.2024

guerrilha, a fim de fortalecer uma posição política em seu próprio terreno. O que ele busca, a partir das condições supostamente democráticas da Alemanha capitalista, é compreender as bases materiais de produção da Guerra do Vietnã. No cerne do modelo industrial consagrado pela economia liberal, as mesmas tecnologias naturalizadas pela lógica do consumo são usadas para dizimar centenas de milhares de pessoas em outro local do planeta. Se as forças hegemônicas, com frequência, dificultam a elaboração de uma consciência política, seja pela segmentação fordista dentro da fábrica ou pelo controle midiático, cabe à representação fílmica desvelar as contradições da produção capitalista, retrazar seus vínculos lógicos e delinear uma reflexão crítica sobre o processo.

O circuito dialético de *Fogo inextinguível* examina, assim, as condições tecnológicas de dominação e violência entranhadas em solo alemão, e que se estendem no espaço e no tempo⁶. É marcante, nesse sentido, o segundo bloco, que se divide em três (à parte o preâmbulo): com duas variações da mesma sequência, Farocki problematiza os propósitos da Dow Chemical e sua inserção na distribuição global do capitalismo, mostrando que os compostos químicos, usados (supostamente) para aumentar as colheitas dos EUA e da Europa, destroem os países marginais (“A perda dos oprimidos é o ganho dos opressores”, arremata o letreiro) (Fig. 10 e 11). Uma variação importante na formulação de Farocki, em relação ao modelo de *Caméra-Oeil*, é que seu ponto de vista está focado nos aspectos tecnológicos/midiáticos e econômicos das conexões transnacionais (enquanto Godard se dedica à autorreflexão pedagógica e política).



10. Avião sobrevoa o Terceiro Mundo



11. A Dow Chemical e o Terceiro Mundo

⁶ Nos perguntamos, aliás, se uma referência para Farocki ao queimar a própria pele — guardadas as devidas proporções — não seria o gesto extremo de Norman Morrison, que ateou fogo a si mesmo em frente ao Pentágono, no dia 2 de novembro de 1965, para escancarar, no próprio terreno do imperialismo, o sofrimento de homens, mulheres e crianças queimados vivos diariamente pelo governo dos Estados Unidos.

Um ano depois da realização de *Fogo inextinguível*, encontramos um desdobramento notável de *Caméra-Oeil*, que estabelece, em relação ao modelo, uma constelação expandida de vínculos internacionais. *Lenin vivo* (Joaquin Jordà y Gianni Toti, Italia, 1970, 31') é o quarto curta-metragem do exílio italiano do catalão Joaquim Jordà, realizado em colaboração com o jornalista, escritor e multiartista italiano Gianni Toti (1924-2007). Ele se compõe de 21 fragmentos cinematográficos mudos de Lenin (mais 3 fragmentos sonoros de sua voz), apresentados por um comentário *over* em italiano de um narrador masculino, secundado por cartelas que indicam as datas das filmagens (entre 1918 e 1922). Depois desses fragmentos com imagens de Lenin, mostrados ao longo do percurso, o filme se encerra com um epílogo francamente internacionalista (28'17" - 30'54") que apresenta cenas de lutas sociais em vários países, acompanhadas da leitura em *over* de um poema de Lênin (o único conhecido) intitulado "O ano do furacão", de 1907. Esperando que os anos 1970 sejam "os anos dos furacões", o filme nos faz ouvir os versos de Lênin recitados pelo locutor em tradução italiana, enquanto nos mostra várias cenas de manifestantes políticos na Europa Ocidental (Fig. 12), camponeses ou trabalhadores na Revolução Cultural Chinesa (Fig. 13 e 19), tanques na Europa Oriental (Fig. 14), Panteras Negras ou pessoas pobres organizadas nos Estados Unidos (Fig. 15 e 22), Fidel e Che em Cuba (Fig. 16), vietnamitas resistindo aos agressores americanos (Fig. 17 e 21), guerrilheiros negros na África (Fig. 18), trabalhadores franceses da Renault (Fig. 20) e assim por diante, até concluir o fluxo com uma imagem fixa de Lênin em plano americano, a última que veremos enquanto ouvimos seus versos finais (Fig. 23).



12. Protestos na Europa Ocidental



13. Revolução Cultural Chinesa



14. Tanques na Europa Oriental



15. Panteras Negras



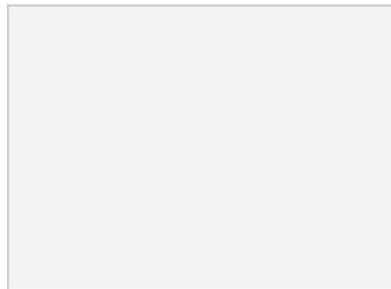
16. Fidel e Che em Cuba



17. Vietnamitas resistindo aos EUA



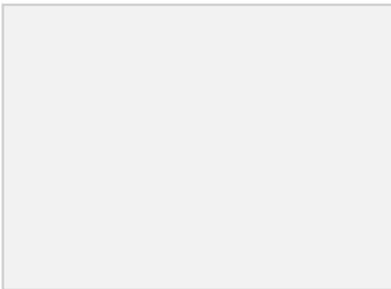
18. Guerrilheiros negros na África



19. Revolução Cultural Chinesa



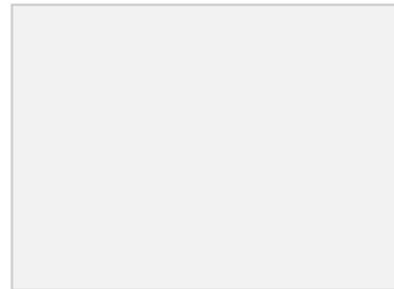
20. Trabalhadores franceses da Renault



21. Vietnamitas resistindo aos EUA



22. Pessoas pobres em protesto



23. Lênin

Embora termine com a imagem de Lênin, a colagem internacionalista desse epílogo estende o significado de seu legado a vários focos de luta em todo o mundo. Essa expansão internacionalista da homenagem a Lênin, essa sugestão de que sua figura continua sendo uma inspiração e até mesmo um emblema de muitas outras lutas além daquelas travadas dentro da URSS, faz pensar num gesto análogo e muito próximo ao adotado por Godard três anos antes. Em seu segmento fulgurante para *Loi du Vietnam*, cabe retomar, o cineasta francês refletia sobre o significado da recusa dos norte-vietnamitas à sua proposta de visitá-los para fazer um filme de solidariedade, e defendia a integração do Vietnã às várias lutas pela emancipação em todo o mundo, desde as lutas antirracistas dos negros nos Estados Unidos até as lutas pela independência das antigas colônias africanas, desde as lutas pela soberania dos países

latino-americanos até as lutas sindicais dos trabalhadores franceses. Agora, *mutadis mutandis*, Jordà e Toti procedem da mesma forma, propondo uma homenagem ao centenário de Lênin com base em sua própria situação como cineastas na Europa em 1970 e, assim, intuindo um modo de apreensão da história semelhante ao adotado em *Caméra-Oeil*, um modo que Godard batizaria um pouco mais tarde com a fórmula *Ici et Ailleurs*, o título de seu filme de 1974 com Anne-Marie Miéville sobre a luta dos palestinos vista do ponto de vista da França⁷.

III. Outras vias do olhar interconectivo

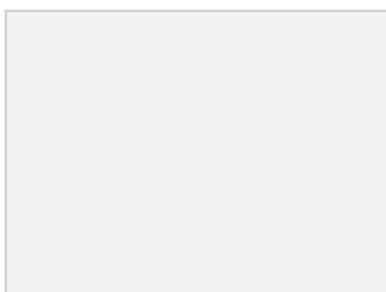
Um exame mais exaustivo da posteridade do gesto de *Caméra-Oeil* certamente aumentaria a lista enxuta de filmes que comentamos até aqui, mas talvez seja o momento de, nos limites desta comunicação, apontar também para outras modalidades da visada transnacional no cinema mais vigoroso do fim dos anos 1960. A mesma recusa de se pensar a realidade histórica de um país isolando-o dos outros aparece, por exemplo, em filmes africanos do período realizados por Jean-Rouch e Glauber Rocha, que nos fornecerão a coda deste texto, abrindo-o a outros gestos vizinhos do gesto godardiano de 1967 do qual partimos.

Pouco a pouco [*Petit à Petit* (Jean Rouch, Níger/França, 1968-70, cor)], filmado sobretudo no Níger e em Paris, em 1968-9, montado em 1970, prolonga *Jaguar* (1954-67) com alguns dos mesmos atores (Damouré, Lam, Illo Gaoudel), *mise en scène* igualmente improvisada, e também resultante em duas versões⁸. No registro da comédia e em tom ameno, mas recebendo também os influxos de maio de 1968, o

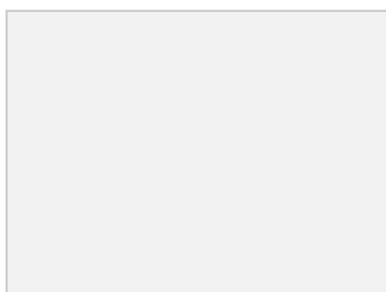
⁷ O modelo de conhecimento histórico produzido pelo ensaísmo cinematográfico a partir do confronto entre um aqui e um alhures tomou forma em *Caméra-Oeil* e *Ici et Ailleurs*, e continuou, entre outros, em *Fortini-Cani* (1976), de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, e *Trop tôt / Trop tard* (1980-81). Nessas quatro obras, o conhecimento histórico é produzido não apenas pela comparação de situações políticas em diferentes países, mas também pela articulação delas. Assim, o ponto de ancoragem da reflexão de Godard sobre a agressão americana no Vietnã em *Caméra-Oeil* é sua própria situação nas lutas políticas na França em 1967, e o ponto de ancoragem da discussão de Godard e Miéville sobre a luta palestina em *Ici et Ailleurs* é a situação francesa na década de 1970. Pouco depois dessa dupla de filmes, Straub e Huillet constroem outra dupla marcada por um gesto historiográfico semelhante, partindo dos países capitalistas da Europa Ocidental para discutir as lutas no Oriente Médio: *Fortini-Cani* toma, na esteira do ensaio político *I Cani del Sinai* publicado na Itália em 1967 por Franco Fortini, a situação italiana em 1976 como ponto de ancoragem para a discussão do conflito árabe-israelense. *Trop tôt* refaz o gesto e estabelece, por conta própria, com base em dois textos materialistas (de Friedrich Engels e Mahmoud Hussein), uma ligação entre a luta de classes na França (desde a Revolução de 1789 até a década de 1980) e no Egito.

⁸ Uma mais curta de 92' que circulou em 35mm, outra mais longa de três partes e quarto horas ao todo, que permaneceu em 16mm e nunca chegou a ser explorada comercialmente, mas que marcou muito alguns cineastas (Rivette, Rohmer, Straub) nas projeções organizadas por Rouch.

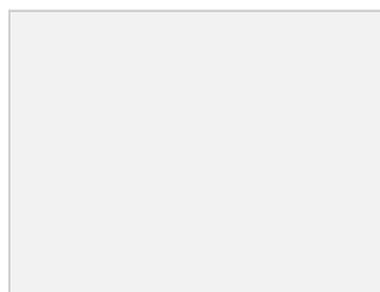
filme traz alguns dos momentos mais claramente anticapitalistas de todo o cinema de Rouch. Embora a versão longa (sua preferida) traga planos mais longos, uma montagem mais dilatada e algumas sequências ausentes na versão curta, a história é basicamente a mesma nas duas: em Ayorou, no Níger, junto com Lam e Illo, Damouré dirige uma empresa de importação e exportação chamada “Pouco a Pouco”. Ao decidir erguer ali um edifício, ele vai a Paris ver como os franceses vivem em casas de vários andares. Na capital francesa, numa aventura de etnografia ao avesso, ele descobre as curiosas maneiras de viver e pensar dos parisienses, que descreve em cartões-postais enviados regularmente a seus companheiros, até que estes, apreensivos com sua demora, enviam Lam à sua busca. Lam chega a Paris e vai se aclimatando, sob a orientação de Damouré. Em meio a suas perambulações parisienses, vemos este último no Trocadero, medindo os franceses que passam e fazendo-lhes perguntas, em um exercício de antropometria reversa (Fig. 24, 25 e 26). Devidamente aclimatados, os dois viajam pela Europa e pela América do Norte. De volta a Paris, compram um conversível Bugatti e conhecem a negra Safi e a branca Ariane, com as quais passeiam, fazem festas, flertam e se divertem. Passeando à beira do Sena, eles ficam conhecendo também um canadense sem domicílio fixo chamado Philippe, que se junta às suas perambulações e aventuras. O grupo decide voltar à África, para construir o prédio. No entanto, após a chegada a Ayorou, as duas mulheres e Philippe não se adaptam à nova vida e resolvem partir. Damouré, Lam e Illo retiram-se para uma cabana às margens do rio e desistem do sonho capitalista.



24. Damouré mede os franceses



25. Damouré mede os franceses



26. Damouré perto da Torre Eiffel

O gesto de ir do Níger a Paris e dali voltar ao Níger condensa uma operação frequente no cinema de Rouch de trânsito entre a África e a Europa (ou a Indochina, ou o Haiti), que vemos em *Os mestres loucos* (1954-5, conectando a então *Gold Coast* à Inglaterra), *Moi un noir* (1958-9, conectando a Costa do Marfim à

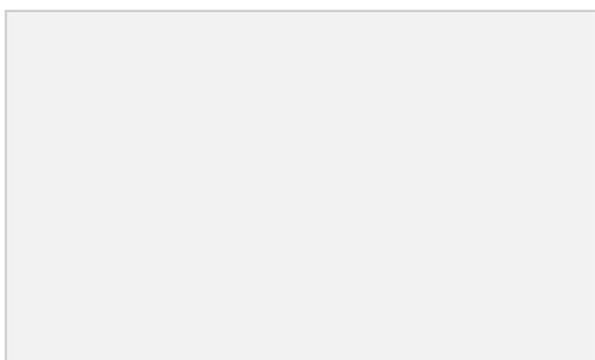
Indochina), *A pirâmide humana* (1959-60, conectando a Costa do Marfim à França), *Liberdade, Igualdade, Fraternidade e então* (1990, conectando a França ao Haiti) e *Dona Água* (1992, conectando o Níger à Holanda). Em *Pouco a pouco*, esse trânsito de ida e volta franqueia ao filme uma inversão etnográfica muito sugestiva, em que o Níger entra com os óculos e Paris com a paisagem, por assim dizer, de modo a que os personagens, e com eles o filme, possam medir a situação civilizacional francesa e as miragens do capitalismo ocidental com a régua nigerina.

Quanto a Glauber, vale examinar sua própria versão de um gesto análogo presente em *Der Leone have sept cabeças* (1970) que, de resto, ganharia em ser pensado junto com *Barravento* (1961). Neste, a herança africana aparece como *background* cultural do drama dos pescadores negros do vilarejo de Buraquinho às voltas com a exploração do seu trabalho, e imersos num sistema de crenças religiosas de matriz afro-brasileira, o candomblé. O filme documenta tais crenças daquela comunidade com atenção e empatia ao mostrar vários ritos religiosos num terreiro de candomblé, embora tenda a criticá-las como fonte de alienação por meio dos letreiros iniciais e do protagonista Firmino (Antonio Pitanga). Num dado momento, Aruan (outro personagem central) exorta seus companheiros a enfrentarem o dono da rede, que os explora, apontando para o oceano Atlântico na direção da África: "Nós temos que reagir!... Viemos de lá escravos, mas escravidão já acabou" (34'50"). Se, em seu rompante de reação contra a exploração da sua comunidade baiana, Aruan apontava para a África, *Der leone* atravessa o Atlântico para nela instalar sua alegoria política anticolonialista, numa espécie de contracampo tardio do filme de 1961.

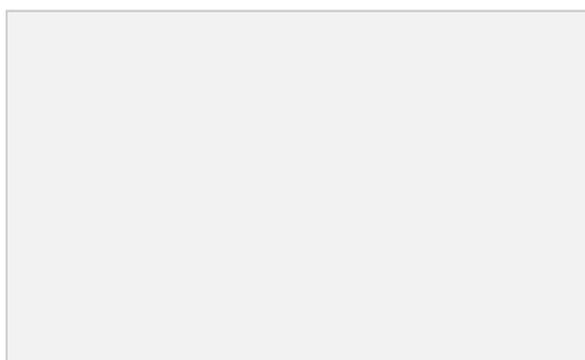
Co-roteirizado com o italiano Gianni Amico, rodado no Congo-Brazzaville em outubro-novembro de 1969 com produção franco-italiana, montado na Itália no início de 1970, *Der leone* teve gestação rápida, que não deve, porém, esconder o horizonte estratégico do projeto, o primeiro de Rocha a resultar num filme autenticamente tricontinental. Inspirado em Che Guevara e Franz Fanon, dedicado a Paulo Emilio Salles Gomes, realizado depois de uma visita fraterna à casa de Ousmane Sembene em Dakar, dialogando com Godard, Brecht e Eisenstein, e respondendo ao mesmo tempo aos filmes africanos de Jean Rouch, *Der leone* elege a África como palco simbólico de uma ampla frente cinematográfica anticolonialista, defendida pelo cineasta em textos e declarações da época. Sua trama se passa num país africano indeterminado, do qual vemos o povo negro, adivinhamos a colonização francesa (pelo predomínio desta língua) e observamos paisagens de savana, rios, montanhas, vilarejos e alguns ambientes urbanos. Ali, um

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v24.ed54.2024.436>

governador de traços germânicos e seus aliados externos e internos (um agente americano, um comerciante português, um político negro demagógico) oprimem a população local, em conluio com uma loura chamada Marlene (espécie de alegoria das seduções do colonialismo) e aos olhos de um padre branco muito exaltado. Lideradas por um negro chamado Zumbi e um guerrilheiro branco com ar de Guevara, as manifestações de resistência dos autóctones ao jugo colonial culminam na captura do americano e do português, que acabam cercados pelo povo, e na crucifixação de Marlene pelo padre, antes do confronto final que se anuncia entre o governador e o exército de libertação subindo armado as montanhas ao som de um canto de guerra. Este fim desenha uma iminente revolução popular anticolonial.



27. Zumbi e Pablo (inspirado em Che Guevara)



28. Zumbi, Pablo (inspirado em Che Guevara) e guerrilheiros

Deliberadamente esquemática, a intriga mobiliza personagens que encarnam agentes históricos da colonização africana sem ganharem espessura psicológica. Suas sequências quase autônomas se alternam com cenas de dança tradicional dos autóctones que interrompem o fio narrativo e afirmam a força das culturas africanas. Fincado na África, o filme também olha, porém, para a América latina (pelo personagem do guerrilheiro Pablo, que remete a Che Guevara) e para o Brasil, por meio dos personagens revolucionários Samba e Zumbi, que remetem à nossa tradição musical do samba e à figura histórica do escravo brasileiro Zumbi dos Palmares (1655-1695), de modo a sugerir uma continuidade histórica e uma comunidade de horizonte das lutas anticolonialistas dos povos do Brasil (desde o período colonial) e do Congo (no século XX). Aqui como lá, uma mesma luta, a um só tempo cultural e política, contra o colonizador americano ou europeu, reivindicada pelo cineasta em termos trans-históricos.

Considerações finais

Neste breve intervalo temporal de 1967-1970, um ciclo de filmes que comentamos aqui ajudou a dar corpo a um verdadeiro laboratório de uma visada transnacional da história, impulsionado pelo gesto inaugural de Godard em *Caméra-Oeil*, mas integrando iniciativas diversas. Manifesto nesses filmes, um tal modelo de decifração de um mundo em vias de globalização continuou vigorando em cineastas de proa, como o próprio Godard de *Letter to Jane* (com Jean-Pierre Gorin, 1973) ou *Ici et ailleurs* (com Anne-Marie Miéville, 1970/1974); o Chris Marker de *O fundo do ar é vermelho* (1977), que estabelece uma vasta rede de articulações entre os movimentos revolucionários dos anos 1960 pelo mundo afora, ou de *Sans soleil* (1983), que procura pensar juntos o Japão e a África lusófona; a Martha Rosler de *Domination and the everyday* (1978), que se esforça por pensar de maneira conjugada as dominações do espaço doméstico e os signos de controle do capital, buscando dar a ver algumas de suas proximidades e separações; a cineasta Jill Godmilow, que, na esteira das influências de Godard e de Farocki, realiza um longa nos Estados Unidos para apreender a situação distante da luta dos trabalhadores na Polônia (*Far from Poland*, 1984); o Peter Watkins de *Resan* (1987), que atravessa Estados Unidos, França, Japão, México, Índia e diversos outros países para articular sua militância antinuclear; a Trinh T. Minh-ha de *Naked Spaces: Living Is Round* (1985), a Chantal Akerman de *D'Est* (1993), e o Farocki posterior de *Em comparação* (*Zum Vergleich*, 2009), que observa as formas de produção de tijolos em diferentes países do mundo, estabelecendo entre elas associações críticas.

O que se vislumbra aqui é a caracterização de um verdadeiro esforço epistêmico que atravessa o melhor do cinema moderno internacional e alguns de seus desdobramentos. Resta, agora, precisar num plano mais estritamente conceitual o parentesco desse tipo de abordagem cinematográfica com formulações já manifestas do conhecimento histórico. Mas isso é uma outra história, que fica para um outro texto.

Mateus Araújo

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4232-5423>

ECA-USP, PPGMPA, São Paulo, SP, Brasil

Professor Livre-Docente na ECA-USP e no PPGMPA

E-mail: mateusaraujoctr@usp.br

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v24.ed54.2024.436>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 24, Nº 54, p.41-60, set./dez.2024

Luís Flores

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0261-7130>

Doutor em Comunicação Social pelo PPGCOM FAFICH-UFMG, Belo Horizonte, MG, Brasil

E-mail: luisfdf@gmail.com

Recebido em: 28 de Outubro de 2024.

Aprovado em: 18 de Novembro de 2024.

Referências

ARAÚJO, Mateus. Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros. **Devires**, Vol. 10, n.1, p.108-137, jan-jun 2013.

_____. A mise en scène do pensamento em Godard. **La Furia Umana**, n. 33, 2018.

_____. Joaquín Jordá and the disobedience of images. In: Fran Benavente & Glòria Salvadó Corretger (Eds.). **ReFocus: The films of Joaquín Jordá**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2025 (no prelo).

BARROS, José D'Assunção. Histórias interconectadas, histórias cruzadas, abordagens transnacionais e outras histórias. **Secuencia**, n.103, p.1-30, enero-abril 2019.

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

DEL VALLE D'ÁVILA, IGNACIO; MARIÑO, Cecilia. N. G.; MAIA, Guilherme. Foco no Sul: Estudos Comparados e História Conectada nos casos do cinema argentino e brasileiro. **Contemporânea** (UFBA Online), vol. 17, p. 386-391, 2019.

ELSAESSER, Thomas (Org.). **Harun Farocki – Working on the sightlines**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

FAROCKI, Harun. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

FLORES, Luís F. D. **O cinema como contra-Verbund: Harun Farocki e o trabalho com as imagens do mundo**. (Tese de Doutorado). Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2021.

FORTINI, Franco; STRAUB, J.-M. & HUILLET, D. **Les chiens du Sinaï - Fortini/Cani**. Paris: Cahiers du Cinema/Albatros, 1979.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v24.ed54.2024.436>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 24, Nº 54, p.41-60, set./dez.2024

- MANRESA, Laia. **Joaquín Jordá, la mirada lliure**. Barcelona: Filmoteca de Catalunya, 2006.
- NARBONI, Jean. Futurs antérieurs. In: COMOLLI, Jean-Louis et al. **Cinéma et politique: 1956-1970**. Paris: Bibliothèque Centre Pompidou, 2001, p. 9-19.
- PANTENBURG, Volker. **Farocki/Godard: Film as theory**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.
- SANTOS, Teotônio dos. **A teoria da dependência: balanço e perspectivas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. Um departamento francês de ultramar. In: **Sequências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.207-211.
- _____. Tese de Trótski transforma visão de países periféricos como quintal do mundo. **Folha de São Paulo (Caderno Ilustríssima)**, 30/7/2022.
- SILVA, Mateus Araújo (Org.). **Jean Rouch: Retrospectivas e colóquios no Brasil 2009**. Belo Horizonte: Balafon, 2010.
- STRAUB, Jean-Marie & HUILLET, Danièle. **Écrits**. Paris: Independencia, 2012.
- SUBRAHMANYAM, Sanjay. Connected Histories: Notes Towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia. **Modern Asian Studies**, Cambridge, v. 31, n. 1, 1997, p. 735-762.
- SZTUTMAN, Renato. A utopia reversa de Jean Rouch: de *Os mestres loucos* a *Petit à Petit*. **Devires**, Vol. 6, n. 1, p. 108-125, jan/jun 2009.
- TROSTKY, Leon. **A História da Revolução Russa**. Trad. E. Huggins. 1º volume – A queda do Tzarismo. 3ª Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- VÉRAY, Laurent. **Loin du Vietnam**. Paris: Paris Expérimental, 2004.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.