A VISADA TRANSNACIONAL NO CINEMA MODERNO¹ THE TRANSNATIONAL GAZE IN MODERN CINEMA

Luís Felipe Duarte Flores²
Mateus Araújo Silva³

Resumo: Este artigo busca caracterizar o modelo cinematográfico da visada transnacional, a partir de um conjunto de filmes do cinema moderno que abordam realidades de países distintos para pensá-las em conexão. Para tanto, observamos um ciclo de filmes inaugurado em 1967 por Camera-Oeil (Godard), cuja irradiação imediata acompanhamos até 1984, e cujas variantes autônomas flagramos em filmes do fim dos anos 1960 de Glauber Rocha e Jean Rouch, que representam uma outra vertente do mesmo impulso de investigação transnacional. A visada transnacional, atenta às interrelações entre diferentes países, com suas condições específicas, permite mobilizar o cinema para capturar uma série de complexidades políticas e históricas que permeiam os problemas globais, contribuindo para a difusão das leituras críticas sobre o mundo e para o fortalecimento das lutas anticapitalistas.

Palavras-Chave: Cinema moderno. Visada transnacional. História.

Abstract: This article aims to characterize the cinematic model of the transnational gaze, based on a set of films from modern cinema that address realities of different countries and consider them in connection. To do so, we observe a cycle of films inaugurated in 1967 with Camera-Oeil (Godard), whose immediate irradiation we follow until 1984, and whose autonomous variants we identify in films from the late 1960s by Glauber Rocha and Jean Rouch, representing another aspect of the same impulse for transnational investigation. The transnational gaze, attentive to the interrelations between different countries with their specific conditions, allows cinema to capture a series of political and historical complexities that permeate global issues, contributing to the dissemination of critical readings about the world and to the strengthening of anti-capitalist struggles.

Keywords: Modern cinema. Transnational gaze. History.

Existe, numa certa linhagem do cinema político moderno, um conjunto significativo de filmes que procuram abordar realidades históricas de países distintos para pensá-las em conexão. Embora mobilizem estratégias e formas diversas, e os graus de interrelação variem, tais obras trazem como propósito comum o interesse pela apreensão e pela figuração dos nexos

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual. 33º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói - RJ. 23 a 26 de julho de 2024.

² Doutor em Comunicação Social pelo PPGCOM/UFGM, professor e escritor, luisfdf@gmail.com.

³ Professor de Teoria e História do Cinema na ECA-USP, mateusaraujoctr@usp.br, publicações em <https://usp-br.academia.edu/MateusAraujoSilva>.

entre uma realidade e outra. Esse gesto, que engloba inúmeros exemplos dos anos 1960 em diante, constitui uma visada propriamente transnacional, mobilizando o cinema como um instrumento privilegiado de apreensão histórica e política do mundo. Tal visada foi adotada por inúmeros cineastas, cada um com seu programa artístico singular, a fim de pensar a articulação entre experiências diversas no tempo e no espaço, de modo a que cada uma pudesse iluminar o sentido da outra. O cinema, desse modo, é tomado como uma ferramenta peculiar de modulação epistêmica, voltada para a compreensão conectada do mundo em seus variados contextos, e para a investigação relacional de seus elementos.

Esse esquema de reflexão transnacional estrutura dois ensaios fílmicos capitais de Godard (*Caméra-Oeil*, de 1967, e *Ici et Ailleurs*, de 1970/74, este correalizado com Anne Marie-Miéville) e dois outros igualmente importantes de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (*Fortini-Cani*, de 1976, e *Trop tôt / Trop tard*, de 1980-81). Estrutura também, nesse mesmo período, uma série de filmes variados na forma mas convergentes no esforço de pensar as interrelações entre as realidades de países distintos. Entre eles, alguns curtas do jovem Harun Farocki, dos quais discutiremos *Os jornais deles (Ihre Zeitungen)*, RFA, 1967) e *Fogo inextinguível (Nicht löschesbares Feuer)*, RFA, 1969); um curta italiano de Joaquin Jordá e Gianni Toti (*Lenin Vivo*, Itália, 1970); 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). Manifesto nesses filmes, um tal modelo de apreensão da história continuou vigorando em filmes de cineastas de proa, da mesma geração ou mais jovens, como o Chris Marker de *Sans soleil* (1983), que procura pensar juntos o Japão e a África lusófona; mais ainda, o Marker de *O fundo do ar é vermelho* (1977), que estabelece um vasto manancial de articulações entre os movimentos revolucionários de 1968 no mundo inteiro; 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.

Sem pretensão de analisar, neste artigo, todos os filmes elencados, buscaremos examinar um conjunto significativo deles, a fim de elucidar algumas das chaves de operação que os caracterizam e apontando, também, semelhanças e diferenças entre eles. Não abordaremos o campo da ficção, no senso mais estrito do termo, por acreditarmos que será mais proveitoso, no primeiro momento, explorar a questão proposta em um terreno mais circunscrito. Além disso, observando que há todo um ciclo de obras transnacionais que se configuram a partir do modelo de *Caméra-Oeil*, reiterando a sua proposta ou adaptando-a com variações, optamos por partir desse filme de Godard, e seguir seus desdobramentos até onde pudemos chegar — abrangendo, no caso, o período que vai de 1967 a 1984. Por fim, reservaremos uma porção considerável do nosso exame para obras que foram menos exploradas em seu caráter transnacional, ou que foram menos analisadas pelos estudos de cinema no Brasil.

O modelo cinematográfico que denominamos aqui como visada transnacional tem, em seu núcleo operativo, uma forma de raciocínio e compreensão dos processos globais que se atenta às interrelações entre os diferentes países, com suas condições e histórias distintas, e situados em um contexto mundial mais amplo. Tal perspectiva é, no seu âmbito específico, a mesma da Trotsky sobre o *desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo*, a saber, que as nações não seguem um padrão uniforme de desenvolvimento, mas sim uma trajetória desigual, multifacetada, que resulta em uma rede intrincada de influências, dominâncias e conexões entre nações. Nesse sentido, para se captar a situação política e econômica de um dado país, em determinado momento, é crucial restituir os nexos que o ligam ao desenvolvimento do capitalismo em nível global. Os fenômenos não podem ser simplesmente isolados ou tomados em chave diacrônica. Como decorrência disso, estados antes relegados a posições de periferia ou semiperiferia, como são chamadas, passam a ser vistos como problemas modernos, decisivos para a compreensão da ópera planetária, instâncias dramáticas que permitem observar com maior clareza o presente desigual e combinado do mundo⁴. A lógica de Trotsky convida, ademais, a um reforço da solidariedade internacionalista nas dinâmicas da luta de classes e nos posicionamentos políticos da militância de esquerda ao redor

⁴ Cabe fazer referência, aqui, a um artigo publicado por Roberto Schwarz (2022) na Folha de São Paulo, no qual o pensador brasileiro defende que a tese de Trotsky do desenvolvimento desigual e combinado muda o estatuto usualmente concedido aos países “periféricos”.

do mundo, ao se observar as correlações entre o maquinário capitalista em realidades supostamente centrais e em coordenadas geográficas tidas como subalternas. Quando tal perspectiva é aplicada ao cinema, portanto, é possível capturar uma série de complexidades políticas e históricas que permeiam os problemas globais, apreendendo as questões de cada país no interior de uma rede abrangente de relações de poder, e contribuindo para a difusão das lutas e questões modernas que se agitam no turbilhão do capitalismo.

Essa concepção encontra, cabe dizer ainda, similaridades relevantes com a abordagem conhecida como “história conectada”, que enfatiza a importância de examinar as interações e influências entre as diferentes sociedades, em um momento específico, a fim de produzir outras visões da história marcadas por um fator de descentramento e pluralidade. Assim como na história conectada, que reconhece que os eventos e desenvolvimentos em um lugar podem estar profundamente vinculados a acontecimentos de outros lugares, os filmes transnacionais exploram as conexões culturais, políticas e históricas entre nações, oferecendo uma janela única para se entender as relações transnacionais e globais.

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 uma problemática de elevado interesse quanto às possibilidades de articulação cinematográfica entre realidades distantes⁵. 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

⁵ Além de Godard, o filme coletivo contém sequências de Alain Resnais, Agnès Varda, William Klein, Claude Lelouch e Joris Ivens, sendo esse último, em caráter de exceção, o único integrante do grupo que conseguiu filmar o seu episódio no Vietnã. Para um aprofundamento das questões de *Longe do Vietnã* e do filme de Ivens, conferir “*Loin du Vietnam (1967), Joris Ivens and Left Bank documentary*”, de Thomas Waugh (2011) e “*Loin du Vietnam*”, de Michel Ciment (1967). Conferir (ALTER, 2002, p. 14).

pelas autoridades de Hanoi, o que os forçou a repensar as abordagens possíveis (não por acaso, a palavra “longe” no título, aludindo ao imperativo de abordar a guerra a partir de 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 sobre sua relação com o Vietnã, à luz da recusa dos vietcongs em aceitar sua visita de solidariedade. 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 ao invés de invadir novamente o Vietnã com um pretense 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 Vietnã dentro de nós”, segundo sua própria formulação⁶. Na Guiné, isto se faria contra o ocupante português. Em Chicago, pelos negros. Na América do Sul, pela América Latina e contra os neocolonialismos que a agridem. Na França, pelos operários da Rhodiaceta, 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 dos que a vivem de verdade, dentre os 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.

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,

⁶ 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”.

diferentes expedientes e contextos de resistência, incluindo o ponto de vista do objeto visado, em sua viva contradição, no cenário capitalista internacional⁷. 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. Além disso, ao explicitar sua condição dúbia de cineasta ocidental (como explica a narração, as autoridades de Hanoi não o acharam confiável ideologicamente), ele implica a sua própria ferramenta de combate, a “câmera-olho”, na problematização, colocando sob suspeita o maquinário ocidental de representação cinematográfica. O cinema, instrumento privilegiado para se estabelecer uma visada transnacional entre realidades distintas, deve ser ele mesmo apreendido criticamente, nos ritmos de desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo, uma vez que países diferentes possuem estados tecnológicos e midiáticos díspares, e condições variáveis de realizar incursões imagéticas.

É quase certo que *Caméra-Oeil* tenha sido assistido, no ano de seu lançamento, por um jovem cineasta alemão da época, Harun Farocki, que, 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

⁷ Nesse sentido, há um eco significativo entre a proposta de *Caméra-Oeil* e a célebre formulação inicial de Godard no texto “Que faire?”, de 1970, inspirado em Lênin: “1. Devemos fazer filmes políticos; 2. Devemos fazer filmes politicamente”. Na primeira flexão, o artista aponta para a importância de realizar intervenções políticas com o cinema, enquanto na segunda, que oferece uma calibragem para a primeira, ele atenta para o modo de construção dessas intervenções políticas.

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 letrado específico que indaga sobre a diferença entre Berlim Ocidental e o Vietnã. Esse letrado, reiterado quatro vezes, é respondido em cada uma delas por microsituações 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 e Sander⁸, 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*. Em vez de ir ao Vietnã para filmá-lo, com um pretenso ato de solidariedade, 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 (assim como de Straub-Huillet, que analisaremos), estavam plenamente inserido 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-*

⁸ Os outros nomes que estão presentes são Urs Müller-Plantenberg, Amrei Neitzke, Christiane Schily e Christian Semler.

Oeil, pensando os elos transnacionais ao Vietnã, eles diriam: se você estiver na Alemanha Ocidental, será contra a manipulação operada pelas mídias conservadoras, e a favor das lutas 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. Por meio de uma alternância veloz entre planos filmados com a mesma angulação, surge umnexo visual entre a Guerra do Vietnã e os ataques diários das mídias contra a população de Berlim.

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, atravança 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 Estocolmo⁹. A leitura de tal

⁹ 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”, 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

documento, um testemunho dilacerante dos 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 400° C. O napalm queima a 3.000° C”.

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 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, retraçar 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 não deixam de se estender no espaço e no tempo¹⁰. É marcante, nesse sentido, o segundo bloco de *Fogo inextinguível* (que

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 (uma *Gegenöffentlichkeit*).

¹⁰ Nos perguntamos, aliás, se uma referência para Farocki ao queimar a própria pele — guardadas as devidas proporções — não seria o gesto inefável de Norman Morrison, que ateou fogo a si mesmo em frente

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). 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, e Straub-Huillet às disjunções traumáticas da história).

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, camponeses ou trabalhadores na Revolução Cultural Chinesa, tanques na Europa Oriental, Panteras Negras ou pessoas pobres organizadas nos Estados Unidos, Fidel e Che em Cuba, vietnamitas resistindo aos agressores americanos, guerrilheiros negros na África, trabalhadores franceses da Renault 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.

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.

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 *Loin 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*, Jordá 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 *Camera-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 Mieville sobre a luta dos palestinos vista do ponto de vista da França.¹¹

Vimos, portanto, o estabelecimento do modelo transnacional com *Caméra-Oeil* e alguns de seus primeiros desdobramentos importantes, em sucessão cronológica, até chegarmos ao ano de 1970. É nesse momento que Godard inicia a realização de um novo filme com visada transnacional, *Aqui e agora*, que tinha como título original *Jusqu'à la victoire* (“hasta la victoria”, como na frase de Che). À diferença de *Caméra-Oeil*, o cineasta não teve o seu visto negado: ele filmou na Palestina em 1970-71, mediante um convite feito ao Grupo Dziga Vertov pelo Comitê Central da Revolução Palestina. A produção foi interrompida, e

¹¹ 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.

finalizada apenas em 1974, em parceria com Anne-Marie Miéville, sob o título definitivo. Revisitando as filmagens feitas no país distante, os cineastas mantêm uma postura dialética de aprendizado e reflexão conectada entre contextos díspares, combinando imagens da televisão e da luta de classes na França com imagens da Palestina. Essa conexão entre fenômenos históricos diferentes conduz a uma reflexão crítica sobre a organização e a fabricação de um filme, e a uma problematização mais ampla da alienação do sujeito moderno na sociedade capitalista euro-ocidental. O objetivo principal de Godard e Miéville, ao visitarem (e revisitarem) a Palestina, é gerar aprendizado para as lutas de esquerda na Europa, um aprendizado fornecido por uma luta mais avançada e concreta, uma luta efetuada sob a ameaça frequente de bombas e projéteis inimigos, conduzida no limiar da vida e da morte, sob as marcas muito nítidas da violência.

Godard discorre sobre esse desejo de aprendizado político, em uma declaração feita ao correspondente do jornal Express em Ammān, quando indagado sobre seu entendimento do filme: “*O objetivo de vir aqui e fazer esse filme não é dar lições, mas sim tirar lições das pessoas que estão à nossa frente na Revolução. Estou tentando usar a tecnologia e minha habilidade artística para expressar as ideias da revolução palestina (GODARD, 1970, grifo nosso). O que se observa, portanto, é uma cláusula de interação dialética, reverberação pedagógica e conjugação sincrônica*¹², entre os dois contextos, e uma postura tácita de

¹² Nesse sentido, cabe observar que Nora M. Alter (2018, p. 159-166), embora observando corretamente a lógica conectiva e acumulativa que se associa à conjunção “e”, faz uma leitura do filme pela chave do *entre* e do *interstício*, aderindo a uma leitura de Gilles Deleuze (2005, p. 216-218), que, muito provavelmente, se baseou numa ideia de Daney (1977), para quem “o que Godard afirma [em *Aqui e alhures*, de maneira muito desconfortável e muito honesta, é que o verdadeiro lugar do cineasta está no ‘e’”. Ora, nos parece que o *Aqui e alhures* de Godard e Miéville opera, na verdade, por uma dinâmica de associação concomitante entre contextos e tempos diferentes, capaz de entranhá-los entre si e de incorporá-los a um mesmo processo de reflexão sobre o mundo e de apreensão de realidades políticas distintas. Como afirma Emmelhainz (2009a, p. 655), Godard apresenta um ponto de vista “intermediário”, na forma de um entrelaçamento complexo de espaço-temporalidades e histórias de ‘nós’ (França) e ‘eles’ (Palestina)” (Cf., também, EMMELHAINZ, 2009b). Não existiria, assim, como afirma Deleuze, o surgimento de uma fronteira, antes inexistente, entre duas imagens, mas sim uma tessitura dialética entre elas, uma interligação, a fim de produzir conhecimento e aprendizado em torno do objeto visado. Ao mesmo tempo, se Alter recusa a Godard uma postura dialética, nós entendemos que é preciso afirmá-la, pois é na contínua contraposição entre ideias e signos que o cineasta (junto a sua parceira Miéville) estabelece sua argumentação. Para outra exploração da questão do “intervalo” na montagem, também a partir de Deleuze, conferir o segundo capítulo do livro *How the essay film thinks*, de Laura Rascaroli (2017). Ainda sobre a questão da montagem em *Aqui e alhures*, conferir o artigo “Ars poetica. The Filmmaker’s Voice”, de Gonzalo de Lucas (2013). Por fim, para uma excelente contextualização do filme de Godard e Miéville, conferir “*Ici et ailleurs: The Backstory*”, de Rula Shawan (2022).

alteridade, a fim de incorporar ao ponto de vista do filme os elementos encontrados em solo palestino¹³.

A partir desse período, entram no ciclo de desdobramentos internacionalistas de *Caméra-Oeil* dois outros cineastas da maior relevância no cinema de esquerda europeu. Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, de maneira distinta, mas não menos penetrante que Farocki, Godard e Jordà/Toti, adotaram uma perspectiva transnacional em *Fortini/Cani* (1976) e *Cedo demais/tarde demais* (*Trop tôt/trop tard*, 1981). Ambos operam em relação direta com *Caméra-Oeil*, respondendo às incitações de Godard e buscando elaborar, ao seu próprio modo, os elos transnacionais dos contextos filmados. O primeiro deles, *Fortini/Cani*, seguindo o rastro do ensaio político *Os cães do Sinai*, publicado na Itália em 1967 por Franco Fortini, um dos principais intelectuais italianos do século XX, assume a situação da Itália como ponto de ancoragem para discutir o conflito israelo-árabe. A expressão que dá título ao livro, cabe elucidar, designa as pessoas que, embora proclamando falsas virtudes, escolhem o lado dos mais fortes. Ela é usada por Fortini para descrever quem ficou do lado de Israel na guerra de 1967, a Guerra dos Seis Dias. Straub e Huillet conectam a narração, composta por trechos do texto em questão e por comentários do próprio escritor, que é mostrado em cena, a registros visuais da terra, da matéria e da paisagem, que, na contramão do esquecimento imposto pelo progresso da sociedade capitalista, acumulam a memória do que aconteceu. Assim, agenciando com rigor texto e imagem, eles constroem um ensaio pujante cujo objeto indireto continua a ser, assim como na obra de Fortini, o conflito no Oriente Médio, mas cujo ponto de ancoragem para a apreensão da realidade política distante é a história, a paisagem e o debate italianos (o autor incluído).

O segundo filme, *Cedo demais/tarde demais*, partindo de dois textos materialistas importantes (um de Friedrich Engels, e outro de Mahmoud Hussein, pseudônimo de dois pensadores franceses de origem egípcia)¹⁴, instaura uma articulação entre a luta de classes na França (da Revolução de 1789 e da década de 1980) e as revoltas populares no Egito, contra a

¹³ Como afirma Raymond Bellour (2002, p. 143), uma das rupturas anunciadas por *Aqui e alhures* é “o fim da militância política, da exportação de conceitos e suas crenças: não é mais cabe mais ao *aqui* (a França) dizer a verdade sobre o *alhures* (a Palestina), e nem mesmo poder se misturar com palavras e imagens cuja função é expressar uma verdade do político, a política como verdade”.

¹⁴ O repertório textual utilizado na construção do roteiro é duplo: de, um lado, os textos de Engels extraídos de *A situação camponesa na França e na Alemanha* e de uma carta a Karl Kautsky sobre a Revolução Francesa e a situação nos campos; de outro lado, um texto assinado por Mahmoud Hussein, pseudônimo de Bahgat Elnadi e Adel Rifaat, *A luta de classes no Egito de 1945 a 1968* e “Luta de classes no Egito, 1945-1970”.

burguesia e contra o poder colonial britânico (ARAÚJO, 2017)¹⁵. Lançando mão da disjunção entre o agora da imagem e o outrora da narração, Straub e Huillet estabelecem uma contraposição penetrante entre a revolução que tomou a Bastilha em nome do povo, e a contrarrevolução do capitalismo atual, que a retomou de maneira brutal¹⁶.

O caso que fecha nosso percurso pelas reverberações de *Caméra-Oeil* é o quinto longa-metragem da estadunidense Jill Godmilow, *Longe da Polônia* (1984), que aborda as greves operárias polonesas que tiveram início em 1980, quando ela estava visitando o país europeu. De volta aos Estados Unidos, Godmilow decide ir à Polônia com uma equipe de filmagem para mostrar o que estava se passando, mas os vistos são negados. O ponto de partida do filme, vale notar, é similar ao segmento de Godard em *Longe do Vietnã*. Assim como o francês, ela também desejava atuar de maneira militante e prestar solidariedade a uma luta coletiva, em uma realidade distante. Da mesma maneira que ele, o visto de Godmilow foi negado, o que também a levou a incorporar à fatura do filme uma postura de meditação entre o seu próprio contexto e o do fenômeno visado. É altamente provável Godmilow, que se insere em uma zona de influência godardiana-farockiana no documentário (ela chegou a fazer uma “réplica exata” de *Fogo inextinguível* em 1998), tenha assistido e meditado sobre as obras do alemão e do francês que adotam uma visada transnacional. O próprio título do filme, como fica evidente, faz referência direta ao filme que abriga *Caméra-Oeil*: o que era *Longe do Vietnã* se torna *Longe da Polônia*. Todos esses elementos reforçam o pertencimento da obra a um debate internacionalista, ao observar uma situação de outro país a partir do seu.

Fazendo uso de recursos variados, como materiais de arquivo, citações e reencenações, Godmilow opta por inventar o documentário que faria. O cerne de sua visada internacionalista está em transpor, para o ambiente da televisão estadunidense, as representações correntes do Solidarność (Solidariedade), movimento que deu início às greves dos trabalhadores nos estaleiros Lênin, em Gdansk. Ao mesmo tempo, portanto, com alto grau de reflexividade, ela interpela o público de seu país, no sentido de desconstruir a pretensa compaixão e generosidade oferecida aos trabalhadores poloneses pelos sujeitos moldados no liberalismo norte-americano,

¹⁵ Em uma entrevista de novembro de 1981, realizada por Hans Hurch, logo após a estreia do filme, Straub e Huillet, junto a um amigo e colaborador do casal, Bernard Mangiante, elaboram vários contrastes e articulações entre a parte da França e a parte do Egito (STRAUB, HUILLET, MANGIANTE, HURCH, 1981).

¹⁶ Sobre *Cedo demais/tarde demais*, há uma análise breve, porém muito interessante, de Thomas Voltzenlogel (2018, p. 78-81), no livro *Cinemas profanos: Straub-Huillet, Harun Farocki, Pedro Costa: Une constellation*. Ele conduz seu exame a partir da chave da “mudança de paisagem” (*dépaysement*), considerando três modalidades: mudança de paisagem temporal, espacial e cultural.

bem menos conscientes das suas condições sociais e das relações de opressão do que os grevistas na Polônia. Buscando tecer elos entre o contexto remoto e a realidade estadunidense, ela mostra os protestos solidários em New York, fantasia conversações telefônicas e reencena, no seu país de origem, entrevistas importantes publicadas pelo *Solidariedade* na imprensa. Os elementos do contexto polonês vão se entrecruzando com uma série de fatores internacionais, muitos deles situados no limiar entre o real e o inventado, como por exemplo o telefonema sonhado de Fidel, que alerta a própria cineasta sobre a invasão estadunidense em Cuba, e o apoio inicial de Reagan ao *Solidariedade*, evocando, em seu discurso televisivo, um medo constante da invasão russa.

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 versões¹⁷. No registro da comédia e em tom ameno, mas recebendo também os influxos de maio de 1968, o 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, junto com Lam e Illo, Damouré dirige uma empresa de importação e exportação chamada “Pouco a Pouco”. Ao decidir erguer um edifício, ele vai a Paris ver como os franceses vivem em casas de vários andares. Na cidade, 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

¹⁷ 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

chega em Paris e vai se aclimatando, sob a orientação de Damouré. 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 mendigo canadense chamado Philippe, que se junta às suas perambulações e aventuras. O grupo decide voltar à África, para construir o prédio. No entanto, 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.

O gesto de ir do Níger a Paris e desta 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), *Moi un noir* (1958-9), *A Pirâmide humana* (1959-60), *Liberdade, Igualdade, Fraternidade e então* (1990) e *Dona Água* (1992). Fosse maior nosso espaço, valeria muito à pena caracterizar com mais vagar esta modalidade *sui generis* de visada transnacional presente neste ciclo de filmes rouchianos, mas guardaremos tal tarefa para um outro texto.

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* (1962), não por acaso reunido ao filme africano na sessão “África” da autocuradoria proposta por Glauber de sua última retrospectiva em vida organizada na Cinemateca Portuguesa em 1981. Agrupando os dois filmes, separados por quase 10 anos de intervalo, sob esse título comum, Glauber quer explicitar o vínculo estreito que os une sob o signo da atenção, presente em ambos, às relações entre o Brasil e a África. Dado muito significativo, *Barravento* é o primeiro longa brasileiro, e *Der Leone*, o primeiro longa internacional de Glauber. Ora, não é trivial que o cineasta comece, aos 22 anos, a fazer longas no Brasil com um filme que aborde a herança cultural africana na Bahia e, uma década mais tarde, escolha justamente a África para estrear em longa fora do Brasil. Em *Barravento*, 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, Firmino invoca a África

numa discussão confusa, para contrapor-lhe o Brasil e rechaçar a escravidão: "- Eu, pescador? Isso é vida de índio! Isto aqui não é África, é Brasil! [...] Para mim, princesa Isabel é ilusão..." (32' da versão em DVD da Versátil). Pouco depois, 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"). Seja como for, como já demonstrou Ismail Xavier no seu notável estudo *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (1983; 2007, cap. 1, *passim*), a própria organização narrativa do filme parece endossar a crença religiosa dos pescadores brasileiros - apesar das críticas que também lhe endereça -, como que assumindo parcialmente seu sistema de valores religiosos.

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 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 crucifixão 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. 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 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 20). Aqui como lá, uma mesma luta, a um só tempo cultural e política, contra o colonizador europeu, reivindicada pelo cineasta em termos trans-históricos.

Distinguindo aqui uma versão da visada transnacional tributária do gesto inaugural de Godard em *Caméra-Oeil* de outras que partilhavam com ela a recusa de uma abordagem atomizada de realidades históricas contemporâneas, nosso horizonte 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 uma outra Compós.

Referências

- ARAÚJO, Mateus. “Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros”. In: **Devires**, Vol. 10, n.1, jan-jun 2013, p.108-137.
- _____. “A mise en scène do pensamento em Godard”. In: **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, 2024 (no prelo).
- BRENEZ, Nicole et al. **Jean-Luc Godard: Documents**. Paris: Centre Georges Pompidou, 2006.
- ELSAESSER, Thomas (Org.). **Harun Farocki – Working on the sightlines**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004.
- FAROCKI, Harun. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.
- FLORES, Luís F. D. **O cinema como contra-Verbund** (Tese de Doutorado). Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2021.
- FORTINI, Franco; STRAUB, J.-M. & HUILLET, D. **Les chiens du Sinai - Fortini/Cani**. Paris: Cahiers du Cinema / Albatros, 1979.
- GODARD, Jean-Luc. “Godard chez les fedayeen” (entrevista a Michel Garin). In: **L’Express**, jun.-ago., 1970, p. 44-45 (reimpressa em Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard).
- MANRESA, Laia. **Joaquín Jordá, la mirada lliure**. Barcelona: Filmoteca de Catalunya, 2006.
- PANTENBURG, Volker. **Farocki/Godard: Film as theory**. Amsterdam: Amsterdam University Press B.V., 2015.
- SCHWARZ, Roberto. “Tese de Trótski transforma visão de países periféricos como quintal do mundo”. In: **Folha de São Paulo (Caderno Ilustríssima)**, 30/7/2022.
- STRAUB, Jean-Marie & HUILLET, Danièle. **Écrits**. Paris: Independencia, 2012.
- VÉRAY, Laurent. **Loin du Vietnam**. Paris: Paris Expérimental, 2004.