

ENTREVISTA A RUI GUERRA

Conduzida por Sol Carvalho

PARTE 1 Moçambique e projectos

TEMPO : E esta viagem a Moçambique, para além de vir acabar Mueda?

RUI GUERRA: Digamos que estou sempre a querer vir para Moçambique, mas não o faço devido a compromissos profissionais e de trabalho. Viver num país capitalista é uma coisa muito dura, há um nível de sobrevivência, de subsistência, especialmente quando é uma profissão como a minha, que é uma profissão extremamente competitiva, extremamente sujeita a altos e baixos e disponibilidades. As ausências são sempre extremamente difíceis , porque invalidam projectos que estão em andamento e tenho que estar lá lutando por eles, conseguir impor-me. Por isto, havia uma maior dificuldade da minha parte, tanto mais que estava veiculado a projectos de longo tempo de elaboração, de escritura de roteiros, de pesquisa e de todo e de todo um processo que implicava meses e meses de trabalho, trabalhos esses que foram feitos. Mas, a minha vinda correspondia a uma necessidade e a uma realidade na medida em que me parece óbvio, a partir do momento em que Moçambique se pode volta para a sua reconstrução nacional, já sem o peso da luta contra a Rodésia, suportando os guerrilheiros do Zimbabwe, tudo aquilo que vocês conhecem melhor do que eu, porque estão mais perto dessa situação que evidentemente criam-se situações novas e essas situações novas ainda me estimularam mais a vir para trabalhar e para participar desse processo. Na verdade eu vim aqui, muito pouco por Mueda (Mueda é apenas uma consequência disso que eu coloquei) mas mais para me integrar num processo de trabalho mais efectivo diante de uma situação nova de um país que estava com uma política de informação de guerra e que passa a estar numa política de paz. Evidentemente que os critérios de guerra e de paz, os critérios de segurança, embora eles sejam sempre necessários existirem são diferentes de uma certa forma e abrem mais espaços , mais possibilidades e mais condições materiais para poder ser exercida na informação.

TEMPO: E que quer isso dizer mais em concreto no futuro?

RUI GUERRA: Em concreto no futuro, quer dizer uma dinâmica minha, pessoal, vinculada à trajectória de cinema, televisão, da linguagem em geral, muito mais próxima, muito mais efectiva, muito consequente, muito mais presente.

TEMPO : Continua a haver essa “ diferente” perspectiva de trabalho inclusive com os próprios contractos que lhe são propostos? Que há para o futuro?

RUI GUERRA : Acontece o seguinte : Neste momento, a velocidade de produção é uma coisa extremamente sujeita a “ chuvas e trovoadas”. Eu tive projectos em que eu trabalhei durante três anos consecutivos. Vou citar um exemplo : houve uma história que é uma história sobre um massacre que houve no Brasil, logo nos primeiros

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

PARTE II

Reflexões sobre comunicação

TEMPO : Gostávamos de começar esta entrevista pela própria definição de comunicação. O que é, para si, comunicação?

RUI GUERRA : É uma troca de ideias entre dois indivíduos ou entre dois grupos ou ainda entre um indivíduo e um grupo. Basicamente, é um diálogo. Trata-se, portanto, de existência de uma unidade produtora de signos e ideias para um grupo.

Em termos de mass-média que é onde nos estamos a situar, a comunicação é a passagem de um emissor em relação a uma massa. O diálogo entre duas pessoas é uma coisa. Mas a partir do momento em que a mensagem desse indivíduo se multiplica, então esse diálogo passa a ter um significado diferente, não só pelos níveis de informação de cada um dos componentes como pela própria dinâmica interna do grupo.

Esse nivelamento de informação é que parece extremamente delicado, pois depende do posicionamento do emissor diante do conceito de informação e da capacidade de absorção dessa “média de massas”.

Quando digo “média de massas” ou falo de “massa – média” não se trata apenas de um jogo de palavras: é importante realmente saber qual é a média de absorção das massas quando falamos de “massa – média”.

Se se fizer um nivelamento “por baixo”, pode – se “passar” ideias muito primárias, muito simplistas mas que não são ideias muito limitadas. Trata-se de conceitos fechados.

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

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

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

TEMPO : Levanta-se então o problema de saber o que é que se comunica, como se comunica e quem comunica, não é? Quer dizer, a comunicação tem uma base de classe...

RUI GUERRA : Inevitavelmente! A partir do momento em que há uma proposta de dizer alguma coisa, a partir de do momento em que há um código para o dizer, então estabelece- se convenção. Porém sem códigos estabelecidos previamente e esses códigos, sejam em que linguagem for, são códigos sociais.

A partir do momento em que se assume um código de um grupo dentro de uma sociedade dividida em classes, temos imediatamente que assumir um posicionamento de classe não só ao nível dos valores de classe em que o código já traz a sua carga ideológica, mas até ao nível em que esse signo já tem uma objectividade política dentro das classes nas quais eles são praticados.

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

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

RUI GUERRA : Exactamente! Há determinados signos que, dependendo da classe em que estão inscritos, de classe que os emite ou ainda do contexto em que essa classe os emite, podem ter um significado diferente. O conceito de **povo** pode ser abstracto , paternalista, unitário, de aglutinação ou mesmo de reivindicação social, etc.

TEMPO : E quanto a nós violamos premeditadamente os códigos tradicionais de comunicação como acontece na poesia?

RUI GUERRA : Eu acho o seguinte : Não existe órgão emissor sem uma capacidade receptiva. Existe um espaço cultural daquele que emite e daquele que recebe. Quer dizer, o mesmo signo pode ter significados diferentes. Às vezes a comunicação se estabelece a partir desse pressuposto que é cultural, de classe e político. É um espaço que determina a própria identidade do signo.

Agora quando se trata da poesia em que violamos o código de A mais E é igual a C, na realidade nós trabalhamos com signos mais abertos porque se nós trabalhássemos

com signos mais fechados como símbolo (o símbolo é um signo que se fechou dentro de uma constituição determinada) passa a ter outro significado. Então quando a gente joga com a forma do poema, nós vemos que ele tem a capacidade não só de utilizar os símbolos que pela sua justaposição, pelos seus conflitos internos, colidem e explodem em novos signos como até os próprios signos, pelo seu próprio confronto dão novos signos.

Eu não sou um técnico de comunicação e tenho sempre certa relutância em discutir em termos abstractos, mas também acho necessário que aqueles que lidam com os meios de comunicação tenham um mínimo de reflexão sobre esse processo. Há uma consciência que me parece evidente na utilização dos signos num conceito fechado. Por exemplo, folclore é uma forma fechada de uma determinada representação cultural é uma forma de museu revivendo formas passadas que já procuram resistir às novas condicionantes e se procuram alterar e se fecham na sua historicidade, para permanecer com valores culturais que já não são bem praticados pelo grupo e que os preserva como um valor de representatividade histórica que os originou. O folclore seria para mim o símbolo que já definiu a sua dimensão total de significante que se fecha dentro da sua forma, não permite a sua própria transformação porque essa transformação implica a sua própria destruição. O símbolo, em ultima análise, o signo é a palavra viva, é aquilo a que vocês chamam o calão. Se se criam novas relações entre os grupos é que a inexistência dos signos , das palavras, da criatividade que as palavras anteriormente transportam , criam um novo significado.

TEMPO : Isso significa que os códigos de comunicação estão em sistemático movimento?

RUI GUERRA : Obrigatoriamente.

TEMPO : E quais são as forças que obrigam a este movimento?

RUI GUERRA : O que movimenta essa comunicação basicamente, dentro dum ponto de vista marxista, é a transformação da relações de produção. A partir do momento em que um grupo social vai evoluindo na transformação dos seus meios de produção cria novas relações de exploração ou de libertação de determinados grupos, cria novas relações de afectividade, cria novas relações de dependência e é transformação social que se vai criando a necessidade de novos signos. Por exemplo se se pegar a transformação da família na sociedade privada de Engles tu vês que há uma necessidade de criar signos que representam esses estágios económicos que são estágios culturais. E criam signos que passam a ter uma representatividade desses grupos em ter juntamente também a carga de responsabilidade e de justificar essa interrelação. Portanto passam a ter signos repressores e signos reprimidos : tu passas a ter a linguagem do escravo e a linguagem do senhor e a linguagem do escravo entre o escravo mesmo e a linguagem do senhor entre o senhor a linguagem do escravo para o senhor e do senhor para o escravo e essa dinâmica das relações é que vão criando a necessidade das mutações da linguagem . como no nível da criança que nasce em relação á mãe , em relação ao pai, em relação a às relações de dependência, também vais tendo a mudança de linguagem, de signos que são variáveis dependente da interligação, misturadas com a afectividade mas misturadas também com

relações de dependência e com as relações repressivas de pai para o filho, de mãe para filho de filho para pai.

Os códigos podem ser os mesmos mas eles são utilizados diferentemente, dependentemente daquele que o emite. Então não podes de maneira nenhuma considerar um signo como um valor abstracto, como um valor estático...

TEMPO : Talvez tenhamos chegado ao momento de definirmos o que é signo, código e símbolo da comunicação, não é ?

RUI GUERRA : Sim. Em termos esquemáticos, um código é o conjunto de signos e símbolos que representam a área comum que permite uma comunicação, enquanto que o signo é passível á transformação e tem o seu próprio movimento dentro das relações, o símbolo vai – se estratificando diante dessas passagens porque representa conceitos formados e que ficam imutáveis, seja para jogos de representação, seja para jogos de submissão.

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

TEMPO : Há um conceito, digamos, de significado fechado em relação ao símbolo e aberto em relação ao signo?

RUI GUERRA : Sim.

TEMPO : E é essa luta que se assiste no processo de comunicação social?

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

TEMPO : Podíamos agora entrar dentro de outro campo, o do problema de conceitos de comunicação ao nível do que é específico e do que é universal na comunicação?

Partamos de uma base concreta, que é o facto de na maior parte das línguas nacionais moçambicanas, todo o sistema de conceitos matemáticos surgirem a partir de uma base , que é a base cinco ou a mistura da base cinco com dez. E no entanto toda a aprendizagem, nomeadamente a aprendizagem feita na língua portuguesa , é toda feita na

base de dez. Então o que acontece é que o conceito da base dez, embora possa ter surgido numa comunidade específica tem uma categoria universal, enquanto que neste caso o conceito de base cinco ainda é categoria específica.

Como nós chegamos então á definição do que é universal, do que é específico dentro da comunicação?

RUI GUERRA : Aí nós entramos dentro de um problema que é mais complexo, que é a velocidade da comunicação no mundo moderno. Acontece o seguinte : na sua origem existiam mais de duzentos mil ideomas que se foram na verdade reduzindo através do tempo, embora quantitativamente a humanidade se tenha multiplicado e muito. Porque no princípio da era cristã, eu acho que o mundo não tinha nem duzentos milhões de habitantes, mas havia mais de duzentos mil ideomas. Hoje esses troncos têm-se reduzido, embora tenha se multiplicado o número de pessoas que praticam essa comunicação. Houve uma redução dos signos em função dos ideomas, o idioma como conjunto de signos que permite uma expressão. Existe essa unificação proposta pelo mundo moderno através do avião, da rádio, da televisão, do vencimento dos espaços que a gente na sociedade hoje consegue. Antigamente , no século XVII, levavas três meses para atravessar o Atlântico, se os ventos estivessem a favor. Se não, levava-se seis meses. Hoje leva-se 10 horas de avião e, se for o Concord levas 3 horas e meia ou quatro. Tudo isso acelerou o processo da intercomunicação, mesmo salvaguardando os espaços idiomáticos que são códigos estabelecidos. Hoje, segundo a harmonia de determinados grupos sociais, determinadas classes e determinados grupos idiomáticos impuseram o seu próprio código. Embora nos descobrimentos, nas investigações, se tenha procurado raízes gregas com uma tradição classista. Na realidade, hoje utiliza-se mais o vocabulário mercantil imposto por uma classe, um grupo hegemónico, como o dos americanos, em que a linguagem americana começa a utilizar a palavra massa- media, a palavra “experts” e nós nos deflagramos descobrindo todo um domínio cultural, idiomático de signos através de classes dominantes aquelas que conseguem culturalmente vencer. Isso abstraindo os valores culturais mais amplos, falando apenas do sentido estrito da linguagem. Então no conceito universal essa unificação trazida pela velocidade na época moderna, digamos que estabeleceu uma padronização de certos signos num nível da linguagem, mas essa padronização foi feita através dos grupos hegemónicos, económicos, que passaram também a ser uma hegemonia cultural.

TEMPO : E de política mesmo no caso do sistema mundial do colonialismo?

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

TEMPO: Tomemos por exemplo o problema de conceito de Era de Cristo. Todos nós aceitamos, mesmo quem faz uma proposta marxista e revolucionaria consequentemente desvinculada de toda aquela mitologia do nascimento de Cristo etc, etc, uma época em nós consideramos e que hoje estamos em 1980.

RUI GUERRA : Que é mentira...

TEMPO : Estamos em 1980 na Graça de Cristo. Nós recusamos o conceito de era de Cristo, mas por uma questão de função prática , de utilidade prática, utiliza-se o conceito. Podemos dizer então que o conceito que teve uma raiz cultural numa determinada época, deixa de ter essa conotação histórica- cultural e passa a ter uma conotação universal e então a utilização dele passa a ter uma característica de classe diferente é uma dificuldade de comunicação...

RUI GUERRA : Exacto! Por exemplo: quase sempre se fala em termos por exemplo da África a partir do descobrimentos, a partir do momento em que os navegadores portugueses ou espanhóis, a partir do momento em que o branco colocou os pés em África, passou a existir a história africana! A partir do momento em que o português ou o espanhol colocou o pé nas Américas, começou a existir a cultura americana ou ameríndia. Sempre foi a partir do momento dos descobrimentos , a não ser quando foi confrontado com uma cultura muito forte, como as orientais , a chinesa ou a hindu em que passou a ser considerada a existência cultural antes desse momento. Mas, historicamente, em termos de praxis ela continuou a ser sempre a partir do momento em que o europeu colocou o pé no outro continente. A história da humanidade tem que ser contada através dos sistemas hegemónicos, sistemas do conquistador. Então evidentemente que há uma visão cultural que é uma visão vinculada ao processo de domínio e então quando fazemos .(nao entendido... suspensão?)... os meios de expressão obrigatoriamente aqueles dos grupos ou das nações ou das sociedades ou das classes que dominaram, que passaram a estabelecer os códigos de linguagem de massa- media, porque foram aqueles inclusive que tiveram a tecnologia suficiente para desenvolver e impor os seus próprios padrões culturais. Eu por exemplo fiquei muito surpreendido não há muito tempo atrás, quando soube que o francês tinha sido utilizado pela primeira vez como linguagem diplomática, acho que no século XVIII. Até lá era o latim, foi quando houve uma dominação cultural, que passou a ser estabelecida uma outra cultura. Mas porquê ? Porque estávamos na época dominante, não podemos dissociar os meios de comunicação de massa daqueles que controlam o poder.

TEMPO : Certo. Mas o ponto que eu estou a colocar é que do ponto de vista dumha praxis marxista, a utilização de 1980 não traz problema nenhum, mas sim traz uma facilidade de comunicação. Então dá a impressão de que o conceito de Era de Cristo, sendo um postulado histórico errado, é de qualquer maneira a utilização do signo que facilita a comunicação e adquire um conceito de universal ou não?

RUI GUERRA : Adquiriu. Isso levanta um grande problema. Quem lida com cinema verifica que é muito fácil hoje utilizar as formas impostas pela linguagem cinematográfica americana que dominou o mercado cinematográfico e que continua a

dominar até hoje através dos signos cinematográficos da linguagem narrativa, da tipologia que foi colocada e é muito fácil comunicar.

Mas comunica-se obrigatoriamente a ideologia do grupo dominante. É muito mais fácil colocar um personagem tipo detective ou tipo repórter com as características que já estão assinaladas, que já estão conceituadas, já estão fechadas, porque já estão absorvidas e que já são signos dominantes. O repórter no cinema brasileiro, por exemplo, durante muito tempo colocou um cartãozinho no chapéu porque já era hábito da imprensa americana, mas nem sequer se usa o chapéu no Brasil. Mas se colocares um jornalista como você, de barba branca e tal, houve muito tempo que isso era difícil porque fugia à padronização ao código já estabelecido por uma cultura dominante, então a reformulação de uma linguagem dentro de uma nova realidade, de uma nova cultura, cria sempre um momento em que esse código não é reabsorvido, mesmo quando é referenciada a realidade. Porque há a transfiguração da realidade através do signo e depois há a intervenção do signo para interpretar essa realidade, mas como essa realidade está sendo transmitida como interesse de classe dominante, esse signo, se não responde a essa ideologia dominante, é difícil de ser apreendido porque impõe um novo discurso. A grande dificuldade de, por exemplo, lutar contra os meios que já existem fechados, dramaturgicos ou de signos impostos, é de se ter uma nova análise do processo político e económico com outros significantes, porque esses significantes, mesmo que eles estejam próximos daqueles a que eles são dirigidos, são recusados porque têm uma padronização daqueles que o dominaram. Então é muito fácil utilizar as formas estruturais e de toda a linguagem já pré – estabelecida e que já existe e quando você quer revisitar isso, quando quer inverter isso para uma análise diferente do que serve o grupo dominante, há um impasse de linguagem porque há uma padronização.

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

RUI GUERRA : Exactamente. Isso é inevitável. Porque as pessoas estão habituadas , estão formadas dentro de um código, dentro de um padrão, de um hábito e a partir dai a realidade passa a ser aquela. Há uma convenção que se estabelece e se essa convenção foi imposta para estabelecer um novo código, mesmo que seja próximo e que implique uma nova ideologia, as pessoas não estão preparadas porque são violentadas dentro do código que já está estabelecido. Porquê? Porque foi criado um espaço cultural comum, que é um quadro de dominação em que a partir de uma nova proposta é preciso rever tudo a sua conceituação dentro do próprio processo da sociedade. É uma nova dramaturgia, é descodificar e criar um novo código que corresponde a uma nova realidade e isso é extremamente difícil porque as pessoas recusam como incompreensível ou como não verdadeiro. É esse o grande problema de romper com os esquemas estabelecidos das classes dominantes.

Isso encontra-se dentro dum país, por exemplo no Brasil tu tens um grande centro de produção como o Rio de Janeiro com a TV Globo massificando em que ela emite uma padronização não só da linguagem, de sotaque, mas de costumes, de hábitos que quando vais para o interior além do mimetismo do querer aproximar-se da classe central

hegemónica cultural as sub - culturas existentes não têm o espaço próprio para se exercerem. Então eles se mimizam, elas se submetem, elas se padronizam em função do padrão do modelo, da cultura hegemonia. Essa cultura hegemónica evidentemente não é hegemónica abstramente. Ela é hegemónica porque pertence a grupos culturais e a um interesse de manutenção de um determinado sistema económico, político de sustentação do status quo. A partir desse dado aqueles que trabalham no sentido da sua revitalização, no sentido de romperem com essa hegemonia da cultura, elas começam a não ser exercida pelos próprios grupos que estão submetidos a essa cultura. Há uma coisa que eu acho extremamente importante que é a importância da cultura como conjunto de códigos das inter - relações. Na realidade uma cultura que não se assume que não consegue expressar-se , uma cultura que é vencida, significa sempre um Povo que é explorado.

TEMPO : Temos portanto um carácter reaccionário de código na comunicação?

RUI GUERRA : Evidentemente. Nisso tem o livro do (imperceptível) sobre as bandas desenhadas, sobre Walter Disney onde tem isso muito bem explicado.

TEMPO : Podemos agora passar para outro tema? Falámos dos conceitos principais ligados a comunicação, agora talvez podemos falar dos meios? Falar nos meios de comunicação numa perspectiva histórica , já não falo de tradição oral nem das outras formas de comunicação mas dos meios de comunicação na sociedade moderna. ?

RUI GUERRA : Nos meios de comunicação da sociedade moderna... evidentemente que nós temos a tradição oral, uma escrita, o teatro como forma narrativa, evidentemente que na dança tudo isso se reflecte e nós desembocamos dentro da nossa modernidade, na época actual, nos meios de massa- media, mesmo total, dentro da televisão e do cinema. E o que é que isso significa ? significa que dentro de uma sociedade desenvolvida ou pelo menos em vias de desenvolvimento, digamos do que se convencionou chamar o mundo ocidental ou mesmo os países socialistas já num certo grau de desenvolvimento, o que é que aconteceu ? o que aconteceu é o seguinte : o próprio meio o que é que significa ? quando a linguagem oral de certos grupos foi estabelecida e foi praticada em pequenos grupos, quando passou para a linguagem escrita e a linguagem escrita foi-se desenvolvendo, essa linguagem escrita começou a perder um pouco da sua universalidade interna com o aparecimento do telefone que já não permitia manter o bilhetinho e chega-se ao cinema como espectáculo. Quando chega ao cinema como espectáculo o que é que se encontra ? encontra basicamente uma possibilidade de grandes grupos tem acesso a uma comunicação de um grupo de massas, pela sua própria necessidade de produção, de distribuição e de exibição, começa a estar vinculado a uma trajectória do capital. A partir daí o projecto do cinema como a grande fábrica de sonhos e a grande vocação de massas do cinema como elemento transformador das classes proletárias, começa a perder-se pelo próprio controlo que passa a existir, pela própria dificuldade e pela própria economia desse instrumento. Então o cinema começa a tornar-se num elemento que vai cada vez mais se eletivando em termos de objecto de compra. Passa a ser de consumo de classe média e da classe alta. Quando chega á televisão e esta aparentemente novamente proletariza o meio de comunicação de massa, porque qualquer um pode ter o seu aparelho, embora seja caro ou baixo, temos aí um meio de

comunicação de massa que atinge justamente a grande classe do proletariado, mas o que é que acontece? O que acontece é que o controlo desse meio de expressão, pela sua própria economia, pela dificuldade de produção, passa mais uma vez na sua génese de produção, a ser absorvido pelos grupos do capital e mais uma vez se estabelece uma comunicação de dominação. A diferença entre o cinema e a televisão na realidade não existe, porque a televisão simplesmente como fonte de exibição, como teatro, como sala de espectáculo desmultiPLICADA (individualizada mas desmultiPLICADA) cRIA mecanismos de percepção que anulam a vontade do indivíduo. Essa vontade vai-se tornando cada vez mais nula inclusive. Hoje até tem controlo remoto que as pessoas até tem dificuldades de vencer os três metros que o separam da televisão para carregar num botão. Isto é, cRIA um mecanismo de passividade e ao mesmo tempo cRIA os seus meios próprios de produção. Primeiro passa filmes , mas a velocidade de consumo determina que ela crie os seu próprios meios de produção e como já está aparelhada electronicamente ela cRIA uma produção electrónica. Essa velocidade de produção electrónica, para poder alimentar esse consumo excessivo, contínuo, massificado implica também uma padronização . como ela é um instrumento caro e como é um instrumento de massas ela passa a ter um controle estatal, servindo uma ideologia de estado, seja de que tipo de estado for, e se essa ideologia de estado for colocada nos países capitalistas, ela passa a ser uma ideologia dos grupos dominantes através de uma sociedade de consumo e então passa a ser controlada pelos grandes grupos económicos: General Motors, Coca-cola, etc, que passam a ser os dominantes desse sistema , fora os controles eficazes de censura que mantém as relações dos códigos de informação de massas. A televisão que aparentemente pela sua própria aparelhagem poderia ser um meio de transformação, passa a ser um instrumento de dominação mais uma vez, como o cinema passou a ser. Então acontece uma mecânica estranha : o cinema que tinha começado como projecto de massa e se começou a utilizar pelos seus meios de produção, pelo custo e pela importância (portanto começa a servir a classe dominante) quando chega á televisão como veiculo de difusão e a televisão que mais ou menos parece estabelecer uma horizontalidade atingido uma grande massa e que parece novamente e coloca á disposição das grandes massas, passam a servir os interesses de grandes massas dominantes , não como elemento de transformação mas como elemento de domínio.

TEMPO : Assim quando aparece é uma rotura com códigos de comunicação estabelecidos que é o caso do teatro que se costuma dizer que quem liquidou o cinema foi a televisão, mas há também as outras formas. Qual é esse conflito? Se esse conflito se reproduz também ao nível do cinema, por exemplo teatro e depois um outro ponto é o problema da televisão ser um meio de comunicação que recupera todas as formas de comunicação, digamos todos os aspectos essenciais da comunicação e desde a informação jornalística ao cinema ao som, á imagem.

RUI GUERRA : Eu não tenho dados estatísticos para defender o que vou dizer, mas eu estou absolutamente convencido da veracidade desses argumentos. Por exemplo : toda gente achou que quando apareceu o cinema acabava o teatro e na realidade o teatro continua e acho que continua mais forte do que na época em que não existia o cinema.

Todo mundo diz que a televisão acabou com o cinema. Eu acho que o cinema continua e continua mais forte do que na época em que não havia televisão.

TEMPO : Seja como for obriga a uma reformulação...

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

Diante do acúmulo visual, hoje acontece uma coisa: houve também uma desmultiplicação dos órgãos de informação escrita. Quer dizer, o livro “perdeu” em favor do jornal e da revista. O número de revista e de jornais foi de tal ordem que podia ter esmagado o livro. Mas na realidade, o que aconteceu? É que há uma colocação de ângulos diferentes de meios de comunicação. É isso que estávamos falando antes : porque é que uma pessoa se lembra de um filme que viu dez anos atrás e se não lembra de uma novela que viu três anos antes, durante seis meses na televisão? É que o posicionamento dessa pessoa perante os dois fenómenos é diferente. Porque é que é diferente? Isso é evidente, porque a pessoa compra um livro e o projecto inicial é de guardar esse livro durante a sua vida ou pelo menos para os próximos anos. A pessoa compra o jornal e está já condicionada a perder esse jornal três horas depois, deixa em cima dum mesa ou passa para outro depois de ter esgotado. Se há alguma coisa de interesse pode recortar mas inclusive essa disciplina é difícil de ser exercida. O jornal é uma coisa transitória. É uma coisa que tem uma informação e essa velocidade de informação, de absorção e de leitura é para ser jogada para o ar. Não há proposta dessa permanência nem sequer do objecto que trouxe essa comunicação. Diante do cinema e diante da televisão existe uma proposta que me parece similar. A pessoa coloca-se diante da televisão como se coloca diante de um jornal. Para absorver, para ver, para ocupar o espaço mas sem uma preocupação de permanência, enquanto o cinema é como o livro. Ela se coloca diante de uma coisa que ela quer conservar. Ela não conserva em casa mas conserva dentro de um processo selectivo de memória.

TEMPO : E com o teatro também?

RUI GUERRA : Sim. Com o teatro é ainda mais fortemente que o cinema. À medida em que os meios foram adquirindo velocidades maiores, do teatro para o cinema, do cinema para a televisão, a postura diante desses meios de comunicação foi-se colocando na posição inversa da permanência da velocidade.

Quanto mais rápido fornece, menos permanece essa informação. Isso não quer dizer que não tenha uma influencia decisiva no comportamento. Mas a matéria de reflexão em cima dessa aquisição é muito menor. Há algum tempo atrás, estive vendo umas estatísticas que foram feitas nos Estados Unidos sobre a credibilidade da informação jornalística e é impressionante porque os americanos, habituados à informação por satélite, imediata, com toda aquela pseudo- objectividade do jornalismo americano, quando fizeram uma pesquisa para saber em que é que acreditavam, (não posso dizer os números exactos mas seria uma relação de 80 para 20 as pessoas acreditam

no noticiário escrito e não no noticiário televisivo embora a televisão tivesse muito mais condições de credibilidade pois as pessoas estão a ver o facto filmado, no momento. Mas existia uma espécie de suspeita diante desse processo. Evidentemente que essa suspeita é também vinculada a todo um sistema a que a televisão obedece(esquemas económicos, ideológicos) mas os jornais também tem esse mesmo tipo de condicionamento. Talvez menos perceptível e visível pelo publico mas existe uma linha editorial que é vinculada ao grupo que sustenta esse jornal economicamente, seja através da publicidade, seja através dos programas económicos que determinam a existência desse jornal para vender a determinadas classes.

Então, há necessidade de repensar na importância dos veículos e da sua eficácia de transformação não somente em termos quantitativos mas também em termos de permanecia. Não apenas em termos do que chamamos a horizontalidade da informação rápida de um jornal como o New York Time, que tem uma venda aos Domingos de 20 milhões e de um livro de um Cortazer que vende um milhão talvez em dez anos. Qual é a importância da transformação que esse livro propõe? Não é maior? E até mais : todos os grandes cronistas, todos grandes jornalistas, sejam quem for, escrevem depois as suas crónicas em livro e é aí que elas passam a ter uma permanência.

Esse instrumental a mim me deixa perplexo e ao mesmo tempo me da segurança, porque derepente vês que os meios de massificação na realidade, por vezes, são menos importantes, menos decisivos que esses meios que aparentemente são mais artesinais, menos velozes e menos “ profundos” no seu acto imediato.

Isso o que é que propõe? Propõe a relação do homem com a maquina. Também tenho dados concretos das dificuldades de relações do homem com a maquina porque é por saltos quase de gerações. Na realidade, eu sinto um certo medo do avião e vejo muitos que não tem medo. Mas é uma outra geração que nasceu com o avião. Eu ainda estou numa geração que ainda nem sequer absorveu o telefone. Isso é impossível de ver. Se você está em Paris e liga para um bairro fala calmamente, se ligar para Berlim para onde a ligação é tão perfeita ou mais, a pessoa grita, pensa que consegue falar gritando? Na realidade ela não observa um instrumento tão simples como telefone. O avião é a mesma coisa : sabe o que voa, provou que voa, mas não acreditamos que voa. A gente ainda não conseguiu absorver essa máquina. O cinema, você aceita-o como um dado natural. Mas a televisão é muito mais complicada. Até hoje eu não comprehendo a televisão. Não comprehendo como é que aquela imagem funciona. Sei as explicações científicas, posso explicar todo o código técnico da televisão, mas uma coisa é explicar, compreender, outra é ter assimilado completamente o processo. Hoje ninguém precisa de explicar o que é um micrório. A gente sabe o que é micrório, mesmo que não tenha visto ao microscópio. Mas assimilar o micrório, o conceito de micrório, faz parte da nossa cultura genética. Então diante desse veiculo ainda há uma profunda desconfiança ascentral, como há talvez esse fascínio do fogo. Todo o mundo é um piromaniaco, um potencial.

Então nós estamos coexistindo com culturas ascentrais e nós não conseguimos dominar visceralmente esses meios de comunicação.

TEMPO : Não, há também o problema da sensação do autêntico e da burla. Num livro, por exemplo, ainda que seja reaccionário, há sempre uma aparência de seriedade enquanto, por exemplo na televisão isso não acontece particularmente na publicidade em

que as pessoas estão sistematicamente confrontadas com a tentativa de mostrar que este produto é melhor do que aquele...

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

TEMPO : Voltaremos ao problema da tecnologia. Interessa-nos agora colocar uma outra questão. Há através do império (cinematográfico, televisivo ou outro) no sistema capitalista, uma apropriação dos meios de produção relacionados com a comunicação de massas. Como é que um processo revolucionário abre novas perspectivas para uma rotura com os códigos de comunicação que essa apropriação implica? Faço esta pergunta pelo seguinte : verificamos que no momento mais alto de um processo revolucionário, por exemplo a tomada do poder, faz com que normalmente as massas ponham em causa os códigos de comunicação tradicionais. Mas essa disposição massiva à rotura diminui a um determinado momento e assistimos então a uma rotura de velhos códigos. Por exemplo : vão utilizar para a sua comunicação de massas as formas de expressão tradicionalmente ligadas ao capitalismo ocidental e então acontece que esses códigos são típicos da estrutura de comunicação ocidental e gera-se um desfasamento. Como se pode questionar então esta problemática?

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

TEMPO : Estava a dizer tanta coisa? (risos)

RUI GUERRA : Diante desses postulados todos, posso apenas dizer o seguinte: um processo revolucionário concreto, real, um processo que procure caminhar para o socialismo, transformar as relações de produção de uma sociedade em classes para uma

sociedade sem classes (mas aqui uma sociedade que caminha para a alegria, para o prazer, para o laser, para o divertimento, para a satisfação de existir, para uma nova relação entre homem e mulher, entre os Homens, que quer dizer uma sociedade em que o socialismo seja esta meta a atingir). Como é que os meios de comunicação de massa se inscrevem dentro desse processo?

A meu ver, há basicamente um ponto que me parece importante. É que todos nós sabemos e eu assim acredito, que há uma necessidade de transformação da posse dos meios de produção para que seja possível caminhar para uma redistribuição da riqueza. Há uma necessidade de uma repartição diferente da existente nas sociedades de classe em que há uma oligarquia de 10 que detém 90% das riquezas enquanto os outros 90% detém 10% o que quer dizer que há uma exploração do homem pelo homem. Sem uma transformação desta realidade, sem um restabelecimento do equilíbrio dos bens materiais não se pode caminhar para essa alegria, para esse prazer , para uma justa reparação do trabalho, etc.

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

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

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

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

Mas o conteúdo não pode ser no velho conceito de reforma e conteúdo, como um vaso que contém uma coisa dentro e que basta extrair o que se está dentro e por outra coisa nova, o próprio conteúdo é a forma. Se quisermos dar uma nova alegoria mais exacta poderíamos dizer que às vezes o conceito está dentro, outras vezes o conteúdo está fora. Podemos dar até um exemplo físico disso. Podemos pegar uma enxada de chá, pôr chá lá dentro e então teremos a forma fora e o conteúdo dentro. Mas podemos encher um

balão, pôr massa em volta e o balão estourar e então a forma estava dentro e o conteúdo esta de fora. E o conteúdo ocupa a forma, continuando a ser conteúdo. Então o conteúdo “não é o que está dentro” mas sim relação nova se propõe.

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

Esse sistema que tem sido muitas vezes usado, matreiramente, de uma forma pretensamente hábil de dizer “vamos utilizar o rook, tirar as palavras do rook e vamos por uma ideia nova dentro do roock” na realidade está-se enganando a si mesmo porque a forma do roock está a ser utilizada porque está saturada de um conteúdo ideológico que está sendo aceite. Por isso é que se usa essa forma. Mas essa forma, que só aparentemente é apenas uma forma, é já o conceito. Está sendo velha porque na realidade está-se a querer usar o subterfúgio porque no fundo continua a existir uma colonização cultural.

Não houve uma descodificação, não houve uma descolonização cultural dentro desses processos.

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

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

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

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

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

Trata-se de uma relação aprofundada que tem de ser exercida e que tem de ser praticada. É uma procura, mas uma procura de quê? Afinal o que é a arte? A arte é uma expressão de comunicação e essa expressão está transmitindo ideias e tem uma importância porque ela está transmitindo prazer e como dizia o velho Brecht “ se há uma coisa que em arte tem de ser lúdica, tem de ser prazer. Uma arte chata não é arte. Pode ser útil para certas coisas mas não é arte. Um trabalho que seja um trabalho chato não é um trabalho que interessa . na realidade vira trabalho escravo, vira trabalho por força. O trabalho tem de ser a noção da importância da sua criatividade e evidentemente que eu posso não ter prazer em estar a plantar arroz mas se eu for um camponês eu tenho prazer em plantar arroz. É uma coisa bonita isso de plantar, criar, ceifar, fazer pão.

Eu posso é ter sido encaminhado no nível da produção para outro tipo de prazer do trabalho, mas o trabalho é um prazer como a arte tem de ser um prazer.

E se não houver a noção de prazer daquilo que está sendo dito, daquilo que está sendo ouvido, não há nem relação de trabalho real, nem há uma arte que se cria. Não há um diálogo. E se não há prazer nisso não há uma sociedade socialista porque uma sociedade socialista não se propõe a ser uma sociedade de angustias, nem de castrações, nem de produtividade abstracta, de números e estatísticos.

TEMPO : Eu queria agora propor outro nível geral de reflexão, que diz respeito ao problema da linguagem na comunicação. Hoje quando falava comigo disse e determinada altura, falando como artista: “ nós temos de enfrentar a ficção e o documentário perante a comunicação”. Quando um emissor emite uma mensagem, há ao mesmo tempo, uma transmissão de factores e uma transmissão ideológicos que poderemos chamar de subjectiva e que nos conduz á pergunta : Qual é o papel da ficção na comunicação?

RUI GUERRA : Você colocou o problema da realidade. A realidade não é uma coisa só objectiva em termos de arte. Evidentemente que há uma aproximação científica da realidade ; A partir de uma experimentação consegue-se chegar a uma lei e a partir desse conceito de lei tu consegues novamente transformar essa realidade. São factos objectivos. Mas, quando lidas com a comunicação, tu transformas essa concepção. Qual é a génesis do processo da consciência? Tu partes da excitação para criar uma sensação ; Tens uma excitação visual de cavalo, crias uma sensação, um primeiro registo do cavalo, que é um bicho desta forma e daquela, tem quatro patas ,etc. Na percepção dessas experiências sucessivas começas a determinar o conceito de cavalo. Passa a ser uma coisa abstracta e concreta. E concreta porque tu sabes que tem de ter quatro patas (se não tiver um acidente) que nenhum cavalo é azul(se não tiver pintado artificialmente) etc, e tens o conceito, e quando tens o conceito não precisas de repetir as cores, o tamanho das crinas, a quantidade de patas, etc. O conceito passa a ser abstracto . o conceito é uma organização dessas tuas experiências que te permitiu criar essa conceituação, está abstractizada, no conceito dos velhos clássicos, com o pensamento, como a melhor organização da matéria. Então quanto lidas com esse conceito de realidade como matéria de informação e transformação, de arte, seja no nível da ficção seja no do documentário, eu acho que essa divisão (e sempre tenho praticado isso nos meus filmes) não existe. Isso é um conceito metafísico da realidade : não existe documentário, não existe ficção, não existe filme didáctico, a slogans, a coisas redutoras. Mas algumas coisas há porque essas coisas existem numa prática que nós conhecemos. Mas algumas coisas há porque essas coisas existem numa prática que nós conhecemos. Então coisa há de possível que possa ser diferenciado nesses níveis, embora ás vezes haja dificuldade em estabelecer a fronteira. Aquilo que vimos na tela o que é? Um filme didáctico, de ficção ou documentário? Ás vezes é as três coisas. Outras vezes, aparentemente, não parece didáctico. Mas é, porque se é ficção e transmite algum conhecimento, ele é didáctico. E se é ficção e se representa uma melhor visão da realidade(que é subjectiva) ela está, em ultima análise, documentando isso e então é um documentário.

A classificação tradicional existe, sabe-se. Você chega ao pé de um sujeito e pergunta-lhe: você é um cineasta didáctico? E ele reponde: Eu? Não : ele se sente insultado e sente-se assim porquê? Porque o didatismo está associado a uma coisa chata. Está associado a professor e o professor é chato etc. Mas didatismo não é isso. Para mim uma coisa é didáctica(e esse didatismo deve existir no documentário e deve existir na ficção) quando conseguimos colocar na tua narrativa as contradições fundamentais de uma forma clara, de maneira que o significado apareça com clareza. Agora, essas contradições fundamentais que coloca, não são obrigatoriamente redutoras da realidade. Elas podem revelar uma dimensão mais profunda do real e se, por acaso, as condições que tu apresentas reduzem a realidade a níveis esquemáticos, não está sendo didáctico, porque todos os cavalos são brancos ou pretos? Não tens a concepção de que pode haver um cavalo alazão e então não estás sendo didáctico. Estás esquematizando apenas.

Então, para mim todo o filme de ficção ou todo o filme documentário é didáctico. Agora, quando lidas com a forma documentário. O que se convencionou ser documentário? É aquele em que não se lida com uma ficcional visível, no sentido de actores, no sentido de uma narrativa, que conte uma história etc. Mas tu contas sempre uma história mesmo que faças uma reportagem sobre as máquinas de uma fábrica. Estás contando como é que essas máquinas estão a fabricar um produto e isso é uma ficção.

Então a ficção também existe no documentário. E quando passas para o nível tradicional que se chama ficção em que actores, tens um enredo etc, apenas porque tens o elemento humano, uma narrativa então tens aí” um filme de ficção”. Mas isso são como podes fazer um filme documentário, com pessoas só e como podes e deves sempre fazer com que o filme seja didáctico na medida em que transmite uma ideia com clareza.

TEMPO: Então ficção e realidade são dois aspectos da comunicação?

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

(*fim da primeira bobine*)

PARTE III **De novo Mueda**

TEMPO : Temos o exemplo de Mueda sobre o qual diz: “ Analisamos as condições do INC e a partir daí fizemos uma proposta de linguagem”. Daí, que surge a ideia de que nos conduz á tese que afirma estar a linguagem na comunicação depende das condições materiais em que se produz, tanto do nível da tecnologia utilizada como das próprias condições de espaço cénico, como ainda da forma como se utiliza, por exemplo: num filme como Mueda, esses dois vectores. Digamos, por outras palavras, que há uma influência na linguagem do filme por parte das condições técnicas e uma outra por parte das condições cénicas (caso de se estar a filmar uma representação teatral). Há portanto uma relação... como se condiciona, então, a linguagem?

RUI GUERRA : Isso parece-me particularmente evidente na grande industria cinematográfica mundial, no “ Star Sistem2. a partir do momento em que tens um sistema em que a economia é baseada num ponto específico de venda (neste caso uma grande “ star ”, como essa vedeta, trás em si mesmo já, uma espécie de condicionantes que já são parte de uma ideologia.

Quando estava a falar do “Mueda”, o que se quis colocar foi que as condições de produção precárias condicionam uma qualidade técnica se pensarmos em termos dos padrões que são praticados no cinema que se consome no mundo. Mas essas condições técnicas podem-se tornar uma parte muito menos importante de que as condições ideológicas. Quer dizer: quando tu tens essa grande vedeta e pelo facto de ser uma grande vedete, é preciso pagar caro, é preciso passar num grande circuito de distribuição e exibição e o produtor é obrigado a uma serie de compromissos com a história por causa dos modelos já existentes que provaram ser eficazes em formas de narrativa tradicional, em formas tradicionais de consumo, então que essas pressões determinam o produto. Assim, a partir do grande custo operacional tu entras na ideologia da classe dominante e

consequentemente, nas formas narrativas tradicionais. Mas, quando ao contrário, tu trabalhas com material em que essa determinante económica não actua, na verdade é que estás em condições de ter menos pressões de lado económico. Isto, no caso de um trabalho numa sociedade capitalista (é por isso que eu fico filmes em 16 mm porque eu sofro pressões, tenho mais possibilidade de fazer o que quero. Claro que depois o produto é apanhado no engarrafamento que lhe faz o circuito de distribuições : fica nos seguintes guetos).

Portanto, o que é fundamental são as condições ideológicas, o espaço ideológico que se cria em função dos meios de produção.

No caso de Mueda, a situação é um pouco diferente porque existiam já uma condição ideológica determinada pelo próprio produto que estava sendo filmado. Havia já uma experiência que era o facto de todos os anos se produzir aquela representação teatral. Então, a nossa posição autoral dentro disso, era simplesmente de não aceitar o referencial “artístico” da tecnicidade, da pureza da imagem, da beleza das fotografias, do acabamento da montagem, da extrema qualidade do som (digamos, esses padrões técnicos que são padrões estéticos) e assumir isso como um factor do nosso próprio subdesenvolvimento, mas em favor daquilo que está sendo dito em termos ideológicos e incorporar isso como uma forma de linguagem, como um estágio cultural.

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

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

Voltando ao ponto: essa relação da produção com a linguagem, é um dado evidente. Por isso que o sistema capitalista ou fazes um produto dentro das formas de linguagem do cinema industrial ou então tens de fazer um cinema “underground” de menor custo de produção, etc.

Eu acho que essa contradição não se coloca aqui, por exemplo.

TEMPO: Mas estou-me a lembrar agora das filmagens que foram feitas com uma máquina amarrada com cordas senão desfazia-se.

No entanto, esses filmes comportam uma nova proposta de linguagem que, como já falamos é inclusive reconhecida pela crítica ocidental. Podemos dizer então que nesses filmes, há uma influência do facto social junto do artista o que conduz a tentativa de encontrar uma nova forma de comunicação expressa por uma nova linguagem o que implica uma pré-disposição daquele que vai ser o emissor? Certo?

RUI GUERRA: Desculpa, mas o que é que entende por facto social?

TEMPO: Neste caso, facto social “é a representação que todos os anos é feita em Mueda...

RUI GUERRA: Sim. E que Mueda é um caso de um documentário de uma ficção pré – existente que vira uma nova ficção. Então já traz uma dinâmica própria. Mas é claro que pelo simples facto de ser transposto para uma tela de cinema, já cria um facto estético diferente trás uma dinâmica própria.

Porém o que eu acho mais importante e me faz acreditar em Mueda é uma coisa um pouco diferente. E que um filme como Mueda feito num país capitalista não seria um filme visto porque não trás os pontos de venda do “star sistem” não trás o aparato linguístico, artístico e tecnológico de qualidade para poder entrar nos circuitos de distribuição e exibição. Então é um facto perdido. É um facto estético que não vai ter a sua penetração e contacto com a população. Há um estrangulamento...

TEMPO: Desculpa interromper: Mas os “FUZIS” teve sucesso tal como já conteste.

RUI GUERRA: Sim, teve mas a longo prazo. Foi um filme que passou por uma série de mecanismos especiais: Ganhou o “Uso de Prata” em Berlim ,foi “descoberto” pela crítica francesa, foi exaltado na descoberta de um novo cinema, latino americano, do terceiro mundo, etc., e estabeleceu a sua própria trajectória.

Ora , Mueda, poderia ter uma trajectória semanalmente se feito por exemplo no Brasil. E até talvez o facto de ser mais precário e a própria dramaturgia que criaria essa agressão aos padrões existentes, poderiam criar ao seu próprio canal de comunicação mas seria um canal que seguiria através de um sistema que é anti – industrial. Não seria das grandes salas : Seria dos guetos, dos críticos, dos canais progressistas dos países, dos posicionamentos políticos partidários, das brechas abertas pelas contradições internas dos países desenvolvidos etc., que quer dizer, seria um rumo político, assumido esteticamente, a longo prazo.

Claro que Mueda também foi feita para ser visto no estrangeiro, mas foi feito para ser visto como imagem, uma proposta cultural de um país que se está a descobrir culturalmente e que se está assumindo culturalmente num processo de transformação e que não tem medo da sua própria imagem, não tem medo de assumir o seu próprio subdesenvolvimento como um facto real porque esse facto real é um facto que está sendo transformado e de se tem a noção dessa transformação. Mas fundamentalmente, Mueda é para ser visto pelos moçambicanos, é para ser reencontrado com todas as suas próprias deficiências. Mas já está obrigatoriamente desvinculado pelo próprio controlo que o sistema de distribuição e exibição autonomia em relação a esse sistema.

Porque hoje em Moçambique a exibição está nacionalizada, embora a distribuição seja precária, ainda seja dentro de um estatuto colonial que não teve poder de construção, a penetração , não houve poder de alargar para o interior do país. Mas pelo menos nos nossos próprios canais de exibição nós somos donos deles. E não precisamos desses atributos de “qualidade” externos, não precisamos desse referencial estético estrangeiro dominante, para nós podermos mostrar ao povo moçambicano aquilo que nós somos temos e aquilo que nós propomos a ser.

TEMPO : Há portanto uma determinação das condições materiais de produção, uma determinação da ideologia e tudo isso influencia a linguagem da comunicação. Mas

isso não é tudo. Essa relação pode existir e o produto final da comunicação não se realizar ainda. Há ainda a posição de classe assumida pelo emissor...

RUI GUERRA : Sim, não sei se entendi todo o ponto mas de qualquer maneira alertas-me sobre um ponto do qual gostaria de falar.

É que o facto de o filme Mueda ser a preto e branco, feito em 16min e depois ampliado, com todas as deficiências existentes em laboratório, o facto de a imagem ser um pouco riscada, o facto de o som ser mais ou menos, o facto de a montagem sofrer as deficiências do próprio processo de filmagem, tudo isso que nós assumimos não quer dizer que seja aquilo a que nós nos propomos.

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

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

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

Por isso nós queremos bons filmes, boas máquinas para fazer, boas máquinas para construir tractores, queremos boas condições de trabalho. Não quer dizer que isso seja depois criar um referencial político, estético, ideológico que nos obriga a fazer filmes vinculados a uma ideologia burguesa. Vamos é fazer disso um instrumento cultural de transformação mas que tome em consideração toda a massa do povo moçambicano.

Que coisa mais maravilhosa existe do que ter casa com jardim, zonas verdes, etc.? Eu acho que a meta do socialismo é isso.

PARTE IV **Ideologia e comunicação**

TEMPO : Estivemos a reflectir, um pouco separadamente, sobre a problemática da influência da linguagem, tecnologia e ideologia na comunicação. Podemos agora talvez tratar uma abordagem geral de todo essa problemática...

RUI GUERRA . Aonde? Num processo revolucionário? É que nós não podemos falar de linguagem, técnica e ideologia num país capitalista do mesmo modo que para um país que caminha para o socialismo.

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

TEMPO : Podemos tomar o exemplo o Brasil e de Moçambique para falarmos dos dois aspectos.

RUI GUERRA : É evidente que a linguagem está vinculada ao instrumento que é utilizado para emitir esses signos ideias e a ideologia está, na sociedade capitalista, vinculada á criação dos meios de produção da técnica que permite essa linguagem.

Quer dizer, na realidade, a ideologia está vinculada aos meios de produção da técnica que permite essa linguagem passa também a estar vinculada a esses meios. E como isso, depende da massa- media que é utilizada, é mais ou menos dependente da realidade, evidente que a linguagem é mais ou menos submetida á ideologia das classes dominantes .

Quer dizer, se trabalhas numa televisão estatal de um país capitalista, ou numa televisão privada que depende dos patrocínios das grandes empresas de consumo, é evidente que é essa ideologia e esse produto que vão ser vinculados através de uma linguagem. Tem de servir os interesses de venda ou pelo menos não chocarem com os interesses desses grupos que financiam...tu que estás utilizando uma serie de signos na comunicação estás dentro de um processo cultural.

Então o que pode existir é que se fizeres um filme sobre pesca da barracuda no lago do Titoca(onde nem sequer existe barracuda) é uma realidade tão específica por muito técnico, por muito universalista que seja a linguagem, se esse filme for passado para as populações que vivem no Sahara é a mesma coisa que fazeres um discurso sobre a matemática para uma pessoa que sabe apenas contar até dez. Quer dizer, é um discurso que não interessa.

Agora, evidentemente que se tu abordas uma temática que faz parte das preocupações dum povo, duma Nação então tu estás a falar de uma preocupação fundamental.

TEMPO: Então a utilização dos meios de comunicação tem de ser assumida como um dado fundamental para a identidade nacional?

RUI GUERRA : É evidente que a consciência de Nação passa a existir a partir do momento em que passas a ter consciência de seu projecto individual, comunal, regional, se liga a outros grupos comunais, regionais. Passa a haver uma comunicação. Quer dizer enquanto não souberes que estás ligado ao projecto de outros grupos tu não tens sequer a noção de País. Então a informação é o que te dá a dimensão do teu espaço geográfico nacional, é o que dá a identidade. E a partir do momento em que sabes que existe ficas a saber que fazes parte disso.

Nessa inter-relação, a comunicação, a informação é fundamental. Então evidentemente que nem sei como desenvolver o tema.

Eu faria a mim mesmo a pergunta de uma forma inversa : porque é que nos somos uma nação? Não são os meios de informação que forçam a identidade nacional, eles vão é reafirmar uma sociedade nacional. E porque é que é uma necessidade? É uma necessidade porque é um projecto comum a que têm direito e devem participar e que têm necessidade de participar para o seu bem estar comum. É por isso que se cria o conceito de Nação. A Nação não pode ser uma coisa criada artificialmente, não pode ser simplesmente utilizar os meios de comunicação para forjar uma nação, mas eles têm de ser utilizados na medida em que essa identidade existe sem que tenha consciência dessa própria e que essa dinâmica dessa relação é para o bem estar de todos e então os meios de comunicação têm de ajudar esse processo de identificação.

TEMPO : Estamos a falar de cultura, comunicação e o poder. Para fechar, como acha que esses factores se relacionam?

RUI GUERRA : A meu ver, o que acontece é o seguinte : uma frente revolucionaria, cuja proposta ideológica propõe uma transformação da sociedade e o caminhar para o socialismo (não se pode colocar "Frente Revolucionaria" em abstracto. Por exemplo no Brasil, os golpes militares de 64 são chamados de Revolução. Logo entendo Frente Revolucionarias como aquela que propõe uma modificação de estrutura e não apenas a traça daqueles que estão no poder, conservando a mesma estrutura anteriormente existente. Não é uma troca de ditador que é uma revolução : isso é uma caserna, é um golpe de estado. Num país de classes, uma Frente Revolucionaria, propõe-se acabar com as classes de produção, etc, cria o homem novo.

É um homem que acompanha essas transformações. Um homem que dá espaço dentro do próprio processo revolucionário para que a Frente Revolucionaria se continua também numa Frente Cultural.

O que acontece no processo revolucionário é que essa Frente Revolucionaria nem sempre engloba a totalidade do processo cultural. Eu acredito que não pode haver uma Frente Revolucionaria sem ter uma mentalidade revolucionaria, mas o que às vezes acontece é que os espaços criados entre uma Frente Revolucionaria e a Frente Cultural com o mesmo projecto ideológico e político tem de ser preenchida na busca da sua própria unificação de projecto. A Frente Cultural, que é uma Frente que lida com valores como a informação e a cultura, que lida com o "velho" no sentido das tradições e que procura justamente redescobrir o "novo" e tentar a transformação das formas velhas em formas novas, pode ser intimada pela Frente Revolucionaria que tem de ter e de deter o poder.

Então sempre que, mesmo por uma questão circunstancial, haja intimação e a Frente Cultural, obrigatoriamente, recua.

E quando recua cria um vazio. Um vazio que é contra-revolucionário. Mas, na realidade nunca permanece um vazio. Porque ou se solidifica a Frente Revolucionaria com a Cultural ou então esse vazio é ocupado por uma burocracia de artistas, por burocratas da cultura que preenchem esse espaço e que, na realidade, funciona como um processo anti-revolucionário.

Então a função, o grande projecto político, a "inteligência", da Frente Revolucionaria é assumir o projecto cultural e a grande responsabilidade daqueles que lidam com a cultura é unificarem-se dentro desse processo revolucionário e não deixar nunca que a dinâmica do modo e da burocracia da arte se estabelece. Porque se ela permanece mesmo com a transformação dos meios de produção, o velho continua existindo.

TEMPO : O que nós não ocupamos, ocupa a forma velha...

RUI GUERRA : Exacto e a Frente Revolucionaria começa a ter dificuldade no processo, inevitavelmente. Dá espaço para infiltrações, para dependências, etc. É o velho.

E esse velho de que falamos é poderoso justamente porque existe e tem a sua própria experiência, dinâmica e resistência.

Fim.