

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ALEXANDRE KENICHI GOUIN

TOCAR AS IMAGENS, APROXIMAR-SE DOS ARQUIVOS:
a montagem no cinema de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi

RIO DE JANEIRO
2021

ALEXANDRE KENICHI GOUIN

**TOCAR AS IMAGENS, APROXIMAR-SE DOS ARQUIVOS:
a montagem no cinema de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisitos parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof. Dr. Anita Leandro

Rio de Janeiro

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

G692	<p>Gouin, Alexandre Kenichi.</p> <p>Tocar as imagens, aproximar-se dos arquivos: a montagem no cinema de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi / Alexandre Kenichi Gouin. Rio de Janeiro, 2021.</p> <p>154 f.: il.</p> <p>Orientadora: Anita Leandro.</p> <p>Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, 2021.</p> <p>1. Cinema - Montagem. 2. Montagem de filmes (cinematografia). 3. Cinema experimental. 4. Arte e cinema. 5. Percepção tátil. I. Leandro, Anita. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.</p> <p style="text-align: right;">CDD: 778.535</p>
------	--

Elaborada por: Adriana Almeida Campos CRB-7/4081



Programa de Pós-Graduação em Comunicação

ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA POR ALEXANDRE KENICHI GOUIN NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ

Aos quinze dias do mês de março de dois mil e vinte e um, às dezesseis horas, por meio de videoconferência, foi apresentada a dissertação de mestrado de Alexandre Kenichi Gouin, intitulada: ***"Tocar as imagens, aproximar-se dos arquivos: a montagem no cinema de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi"***, perante a banca examinadora composta por: Anita Matilde Silva Leandro [orientador(a) e presidente], Messias Tadeu Capistrano dos Santos, André Guimarães Brasil e Lucas de Castro Murari. Tendo o candidato respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

aprovada reprovada aprovada mediante alterações

A banca elogia a estrutura do trabalho, a clareza do texto, a profundidade da análise dos filmes e encoraja a continuidade da pesquisa no doutorado, visando sua publicação.

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 15 de março de 2021

Anita Matilde Silva Leandro [orientadora e presidente]

Messias Tadeu Capistrano dos Santos [examinado]

André Guimarães Brasil [examinado]

Lucas de Castro Murari [examinador]

Alexandre Kenichi Gouin [candidato]

Para Emilio e seus avôs

Bruno e Ivo

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, minhas irmãs e meu irmão, e todos meus familiares pelo amor e apoio incondicional.

À Anita Leandro pela orientação e pela confiança manifestada desde os primeiros momentos, pela precisão e delicadeza, pela riqueza de todas as nossas trocas.

A André Brasil e Tadeu Capistrano pela aceitação em participar das bancas de qualificação e de defesa. A Lucas Murari, por aceitar participar da banca de defesa. Agradeço as generosas contribuições de todos.

À toda a Escola de Comunicação da UFRJ, professores e funcionários, pela luta para criar as condições de um espaço de troca. Agradeço particularmente à Jorgina da Silva e ao Thiago Couto pelo apoio. A Filipe Galva, meu camarada de turma.

À Capes pelo financiamento do meu mestrado.

À Cinemateca do MAM por me permitir me aproximar dos arquivos, e em particular a Hernani Heffner, pela generosidade e todos os ensinamentos.

A Arnaud e Christophe Schülke, a Clément Bresch e à Eléna Le Fur, pela ajuda em escutar o filme.

Aos amigos que acompanharam essa aventura: Antoine d'Artemare, Gabriel Colombo, Helena Lessa, Hermano Callou, Ian Schuller, Julien Lambert, Lucas Parente, Luiz Garcia, Pedro Pinheiro Neves, Robin Hervé.

A Emilio, meu filho, por renovar a cada instante a felicidade de viver.

À Milene Pimentel, minha esposa, companheira de vida, pela força e pelo amparo, por me permitir ser quem eu sou.

*Et je trouvais que, de tous les sens, l'œil était le plus superficiel ;
l'oreille, le plus orgueilleux ; l'odorat, le plus voluptueux ;
le goût, le plus superstitieux et le plus inconstant ;
le toucher, le plus profond et le plus philosophique.*

DENIS DIDEROT

RESUMO

GOUIN, Alexandre Kenichi. *Tocar as imagens, aproximar-se dos arquivos: a montagem no cinema de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*. Rio de Janeiro, 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

A presente pesquisa investiga a prática de montagem de imagens de arquivo dos cineastas e artistas visuais italianos Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi nos filmes *Dal Polo all'Equatore* (1986) e *Su tutte le vette è pace* (1998). Pretende-se mostrar como essa prática, ao colocar em primeiro plano a dimensão material do arquivo, cria as condições de uma relação sensorial com a imagem. Mais especificamente, é a superfície das imagens que se encontra evidenciada por uma prática de montagem que proporciona uma experiência tátil do olhar. Ao trabalhar a plasticidade das imagens, os artistas convocam o órgão da visão ao exercício de uma atividade háptica, essa capacidade do olho de funcionar como órgão do tato. Isso só é possível graças a diversas técnicas de composição oferecidas pela câmera analítica, aparelho construído pelos cineastas para efetuar operações de alteração de velocidade, reenquadramento e ampliação de detalhes. Esse aparelho, ao colocar em relevo aquilo que um visionamento das imagens “em estado bruto” não teria sido capaz de revelar, oferece ao espectador uma nova percepção das imagens. Desse modo, problematizando as dimensões discursivas e materiais da imagem de arquivo, apresenta-se como uma poderosa ferramenta de subversão do olhar sobre as imagens.

Palaves-chave: Imagem de arquivo. Montagem. Sensação. Cinema háptico. Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi.

ABSTRACT

GOUIN, Alexandre Kenichi. *Tocar as imagens, aproximar-se dos arquivos: a montagem no cinema de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*. Rio de Janeiro, 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

The present research investigates the montage practice of the Italian filmmakers and visual artists Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi in their films *Dal Polo all'Equatore* (1986) and *Su tutte le vette è pace* (1998). What is intended is to show how this practice, by foregrounding the material dimension of the archive, creates the conditions for a sensory relationship with the image. More specifically, it is the surface of the images that is evidenced by a montage practice that provides a tactile experience of the gaze. By working on the plasticity of the images, the artists summon the organ of sight to the exercise of a haptic activity, this capacity of the eye to function as an organ of touch. This is only possible thanks to several composition techniques offered by the analytical camera, an apparatus built by the filmmakers to perform operations of speed alteration, reframing and detail magnification. This apparatus, by emphasizing what a viewing of the images “in their raw state” would not have been able to reveal, offers the spectator a new perception of the images. Thus, by problematizing the discursive and material dimensions of the archival image, it presents itself as a powerful tool for subverting the way of looking at images.

Keywords: Archival image. Montage. Sensation. Haptical cinema. Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi.

LISTA DE FIGURAS

Figure 1.1:	Fotogramas de <i>Dal Polo all'Equatore</i> (1986)	47
Figure 1.2:	Fotogramas de <i>Dal Polo all'Equatore</i> (1986)	48
Figure 1.3:	Fotogramas de <i>Dal Polo all'Equatore</i> (1986)	50
Figure 1.4:	Fotogramas de <i>Dal Polo all'Equatore</i> (1986)	52
Figure 1.5:	Fotogramas de <i>Dal Polo all'Equatore</i> (1986)	53
Figure 1.6:	Fotogramas de <i>Dal Polo all'Equatore</i> (1986)	55
Figure 1.7:	Fotogramas de <i>Dal Polo all'Equatore</i> (1986)	57
Figure 2.1:	Fotogramas de <i>Su tutte le vette è pace</i> (1998) – 1a Parte	70
Figure 2.2:	Fotogramas de <i>Su tutte le vette è pace</i> (1998) – 1a Parte	71
Figure 2.3:	Fotogramas de <i>Su tutte le vette è pace</i> (1998) – 1a Parte	72
Figure 2.4:	Fotogramas de <i>Su tutte le vette è pace</i> (1998) – 2a Parte	74
Figure 2.5:	Fotogramas de <i>Su tutte le vette è pace</i> (1998) – 2a Parte	75
Figure 2.6:	Fotogramas de <i>Su tutte le vette è pace</i> (1998) – 2a Parte	76
Figure 2.7:	Fotogramas de <i>Su tutte le vette è pace</i> (1998) – 3a Parte	87
Figure 2.8:	Fotogramas de <i>Su tutte le vette è pace</i> (1998) – 3a Parte	89
Figure 2.9:	Fotogramas de <i>Su tutte le vette è pace</i> (1998) – 3a Parte	91
Figure 2.10:	Fotogramas de <i>Su tutte le vette è pace</i> (1998) – 3a Parte	92
Figure 3.1:	Fotogramas de <i>Dal Polo all'Equatore</i> (1986)	104
Figure 3.2:	Fotogramas de <i>Su tutte le vette è pace</i> (1998) – 3a Parte	106
Figure 3.3:	Fotogramas de <i>Su tutte le vette è pace</i> (1998) – 3a Parte	107
Figure 3.4:	Fotogramas de <i>Trasparenza</i> (1998)	112
Figure 3.5:	Fotograma de <i>Trasparenza</i> (1998).....	113
Figure 3.6:	Fotograma de <i>Trasparenza</i> (1998).....	114
Figure 3.7:	Fotogramas de <i>Le Sang d'un poète</i> (Jean Cocteau, 1930)	118
Figure 3.8:	Fotograma de <i>Dal Polo all'Equatore</i> (1986).....	120
Figure 3.9:	Fotogramas de <i>Dal Polo all'Equatore</i> (1986)	120
Figure 3.10:	Fotograma de <i>Dal Polo all'Equatore</i> (1986).....	121
Figure 3.11:	Fotogramas de <i>Dal Polo all'Equatore</i> (1986)	123
Figure 3.12:	Fotogramas de <i>Contacts. Mario Giacomelli</i> (1993)	125
Figure 3.13:	Fotogramas de <i>Contacts. Mario Giacomelli</i> (1993)	126
Figure 3.14:	Fotogramas de <i>Contacts. Mario Giacomelli</i> (1993)	127

Figure 3.15: Fotogramas de <i>Su tutte le vette è pace</i> (1998)	128
Figure 3.16: Fotogramas de <i>Pays Barbare</i> (2013)	129

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 APROXIMAR-SE DOS ARQUIVOS.....	29
1.1 GÊNESE DE UM MÉTODO	29
1.1.1 As premissas: de <i>Karagoez</i> a Luca Comerio	30
1.1.2 A câmera analítica.....	38
1.2 A VIA ANALÍTICA	42
1.2.1 <i>Dal Polo all’Equatore</i> (1986).....	42
1.2.2 Arquivar os rastros	55
2 A SENSACÃO DO ARQUIVO	61
2.1 UMA MICROFISIONOMIA DOS CORPOS	62
2.2 TEATRO DA PELE.....	67
2.2.1 Ao alcance da mão.....	68
2.2.2 Um outro mundo possível, o rosto	77
2.3 O CHOQUE DE UMA CARÍCIA.....	83
2.3.1 Expor o interior do plano.....	83
2.3.2 Olhar para a violência.....	94
3 O HÁPTICO: CORPO-A-CORPO NA SUPERFÍCIE.....	101
3.1 O CORPO FERIDO OU O NITRATO EM DECOMPOSIÇÃO	102
3.2 O NEGATIVO, A SOMBRA, A FIGURA.....	117
CONCLUSÃO	132
REFERÊNCIAS.....	137
FILMOGRAFIA	145
APÊNDICE A	146
APÊNDICE B.....	150

INTRODUÇÃO

*Le passé, tout en gardant le piquant du fantôme, reprendra
la lumière et le mouvement de la vie, et se fera présent.*

Charles Baudelaire

*L'archiviste produit de l'archive, et c'est pourquoi l'archive ne se ferme jamais.
Elle s'ouvre depuis l'avenir.*

Jacques Derrida

O presente trabalho propõe investigar o tratamento dado às imagens de arquivo na obra do casal de cineastas, artistas visuais e ensaístas italianos Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. A pesquisa se concentra no *modus operandi* desenvolvido pelos artistas, observável na montagem de uma série de filmes realizados a partir dos anos 80, construídos com imagens de arquivo e pertencentes ao chamado “segundo ciclo” de filmes do casal. Essa questão será estudada a partir de dois de seus filmes: *Dal Polo all'Equatore (Do Polo ao Equador, 1986)* e *Su tutte le vette è pace (Em todos os cumes, há paz, 1998)*. Embora a ampla filmografia dos artistas seja levada em conta, a concentração nesses dois filmes nos permite abordar a evolução do trabalho de montagem dos cineastas ao longo dos anos e evidenciar questões relativas à plasticidade das imagens de arquivo.

A partir da análise da prática de montagem dos artistas, colocamos em relevo o surgimento e a afirmação, em seus filmes, de uma dimensão sensorial singular das imagens de arquivo. Trata-se de uma dimensão propriamente tátil da imagem, que a montagem torna sensível, oferecendo ao espectador uma experiência háptica. Graças a uma montagem que investe na superfície da imagem, o olho pode funcionar como órgão do tato. A manifestação dessa dimensão sensorial suplementar aponta para uma continuidade na pesquisa dos artistas em relação à capacidade do cinema de trabalhar com os sentidos, algo já presente nos filmes pertencentes ao chamado “primeiro ciclo” da obra dos cineastas, quando as projeções eram acompanhadas de uma “banda olfativa”.

Os filmes aqui estudados se situam no vasto campo das produções audiovisuais que, a partir de uma apropriação material, assentam sua prática no uso da imagem de arquivo como peça constitutiva e fundadora de uma reelaboração. Pensar com esses filmes nos leva a um questionamento sobre o gesto da apropriação, do reemprego, que já possui uma longa trajetória nas artes e nos estudos cinematográficos. Se alguns críticos encontram seu ponto de

partida na *spolia*¹ da Idade Média ou do Renascimento, podemos, mais próximo de nós e nas artes, destacar obviamente Marcel Duchamp, figura hoje simbólica de um gesto que encontramos também na literatura, por meio da intertextualidade, na foto-montagem ou ainda nas colagens cubistas ou dadaístas.

No que tange à prática do reemprego de imagens no cinema, é possível considerar que o recurso a imagens provenientes de diversas fontes se encontra, de certa forma, inscrito no próprio processo cinematográfico, evidenciado pela reprodutibilidade da imagem e pela própria montagem. Não obstante, se é possível encontrar o gesto do reemprego, da remontagem, nos primórdios da história do cinema, é importante destacar que, inicialmente, essa prática não resulta, ali, em nenhuma transformação estética. Assim, o filme narrativo do início do século passado *The Life of an American Fireman* (1902), do estadunidense Edwin Porter, já continha imagens encontradas pelo cineasta em um depósito de Edison (REISZ, 1978). Ainda nesse sentido, já em 1898, o francês Francis Doublier, operador dos irmãos Lumière, enquanto estava na Rússia fazendo a propaganda do cinematógrafo, confeccionou, a partir de fragmentos da coleção de filmes que ele carregava consigo, um filme intitulado *L'affaire Dreyfus*, para atender às demandas do público (LEYDA, 1976).

As vanguardas cinematográficas dos anos 1920 também vislumbraram as virtualidades e o forte potencial da imagem de arquivo. Assim, o cineasta e teórico soviético Dziga Vertov, ao apontar para a possibilidade oferecida pelas imagens de arquivo de fazer se cumprimentar pessoas que nunca tinham se encontrado, declarou: “tais cenas se combinam entre si, mesmo quando se trata de um material ingrato que não foi filmado especialmente para esse fim” (VERTOV, 1972, p.29). Por sua vez, o pintor e escultor francês Fernand Léger, na elaboração do filme *Ballet mécanique* (1924), realizado com o cineasta estadunidense Dudley Murphy, já escrevia nas suas notas: “empregar sobras de filmes quaisquer – sem escolher – aleatoriamente” (LÉGER apud LAWDER, 1994, p.113).

Já com o cinema de vanguarda da segunda parte do século XX ou com o documentário de vocação ensaística, a reelaboração fílmica de imagens de arquivo procura criar algo novo, assinalar uma ruptura, destacando cada vez mais os recursos expressivos do médium

¹ O termo latim *spolia* ou reemprego refere-se à reutilização de materiais e obras de arte de monumentos existentes para compor um novo edifício. Essa prática pode ser motivada por razões ideológicas ou por considerações puramente econômicas. Mais amplamente, este fenômeno de apropriação também se refere ao uso de obras de arte ou de monumentos estrangeiros tirados do inimigo para embelezar a cidade vencedora, integrando-os em novos complexos. Ver GARCIA (2011).

cinematográfico e usando o próprio cinema e suas formas como um espaço a ser investigado. No entanto, de Jean-Luc Godard (*Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998) a Bill Morrison (*Decasia*, 2002), passando por Harun Farocki (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1988) ou Guy Debord (*In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978), observa-se uma constelação de cineastas e filmes que, embora possam ser reunidos em torno de uma prática que tem por projeto a elaboração de um novo filme a partir do reemprego e da remontagem, se diferenciam uns dos outros pelas estratégias estéticas e discursivas empregadas. Dentro dessa constelação, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi se destacam pelo tipo particular de tratamento reservado às imagens de arquivo apropriadas, evidenciando a própria materialidade do suporte (película) para traçar um projeto estético.

A obra de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi apresenta uma intensa produção de filmes ao longo de mais de 40 anos de colaboração (do início dos anos 1970 até 2018, ano de falecimento de Angela Ricci Lucchi), realizando em conjunto 70 filmes (53 curtas-metragens e 17 longas-metragens) e 16 vídeo-instalações. No entanto, é interessante destacar que quando se encontraram, embora cada um deles já atuasse no meio artístico, nenhum dos dois artistas tinha a intenção de se tornar cineasta. Uma introdução sobre a trajetória artística de cada um e sobre o chamado “primeiro ciclo” de filmes dos artistas vai nos permitir mapear as principais preocupações dos artistas assim como temas que se manifestarão ao longo de toda sua obra como o paradigma colecionista, a questão da materialidade, a memória, a sensorialidade.

Yervant Gianikian (1942) estudou arquitetura em Veneza, não tanto para tornar-se arquiteto, mas “para [se] abrir a todas as artes, todos os modos de visão e frequentar as bibliotecas” (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, 2015, p.12). Quando era criança, ele colecionava brinquedos de madeira ou de outro material “pobre”² (GIANIKIAN apud TOFFETI, 1992, p.8). Mais tarde, começou a filmar esse “material encontrado” – brinquedos e fotografias – que para ele já eram “objetos que diziam respeito à memória” (GIANIKIAN apud TOFFETI, 1992, p.8). Em caixas de madeira fabricadas por ele mesmo, Gianikian organizava esses objetos já como “sequência”, e os filmava em 8 mm, nas caixas, realizando

² A evocação por Yervant Gianikian de material “pobre” pode ser interpretada como uma referência ao movimento artístico italiano *Arte povera* (arte pobre) que, no intuito de desafiar a indústria cultural da época e criticar a sociedade de consumo, empregava como elementos de composição artística materiais como areia, terra, madeira, roupas velhas, farrapos, etc., buscando tornar significantes objetos não significantes. Ao apontar para a dimensão material da obra e para a vontade de oferecer um novo significado aos objetos trabalhados, essa referência já apontaria para preocupações que encontramos também na prática do reemprego de imagens de arquivo na arte cinematográfica.

assim longos catálogos. Esse trabalho deu lugar a uma exposição na *Galleria del Cavallino*, em Veneza, na Itália, entre dezembro 1974 e janeiro 1975.

Por sua vez, Angela Ricci Lucchi (1942-2018) estudou aquarela com Oskar Kokoschka em Salzburgo, na Áustria. No entanto, embora já tinha conseguido um certo reconhecimento do seu trabalho (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, 2015, p.11), ficou insatisfeita com a pintura e começou a conceber “ambiências, ambientes plásticos”, a se interessar pelas mídias, realizando *mail art*³ para a preparação de uma instalação, com a seguinte pergunta: “O que é a rosa para você?” (Foi aliás através dessa pesquisa que os artistas se conheceram e começaram a trabalhar juntos). Desde o fim dos anos sessenta, Angela Ricci Lucchi realizava um estudo sobre odores e perfumes, constituindo um “catálogo” de mais de 80 essências e anotando as reações das pessoas a quem ela fazia uma “pergunta odorífera”. Segundo Angela Ricci Lucchi, essas reações “foram sempre as mais variadas e discordantes, mas no entanto imediatas e muitas vezes propícias a relembrar os anos mais distantes da memória. [...] interessava sobretudo a pesquisa de reações psicofísicas e emocionais das pessoas” (RICCI LUCCHI apud TOFFETI, 1992, p.57).

Assim, já nos primórdios de suas trajetórias individuais, é possível vislumbrar elementos que vão constituir a base dos filmes que compõem o chamado primeiro ciclo de filmes dos artistas italianos, como a coleção e a catalogação. Pois antes de mais nada eles são colecionadores e as suas coleções de objetos vão compor catálogos⁴, concebidos no formato de filmes. Aliás, os próprios títulos dos filmes remetem frequentemente a esse paradigma: são nomeados com as indicações de *catálogo* e depois, também, *inventário* ou *arquivos*. O filme *Catalogo comparativo*⁵ (1975) é apresentado pelos artistas da seguinte forma: “Maneiras de comparar materiais que são duros e moles, vazios e cheios, coloridos e sem cor, longos e curtos, altos e baixos, superficiais e profundos, verticais e horizontais, planos e inclinados, macios e ásperos, imensos e minúsculos, inodoros e cheirosos” (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI apud TOFFETI, 1992, p.70). A apresentação do filme indica claramente uma

³ O *mail art* ou arte postal designa um correspondência artística que emprega os serviços do correio, a letra e o envelope tornando-se suporte de expressão artística.

⁴ De uma forma geral, vale apontar para uma certa arte combinatória que emana da elaboração dos catálogos (que Diderot apreciava particularmente, a *Encyclopédie* sendo uma variante desse formato). Ao apresentar elementos distintos, os catálogos permitem estabelecer comparações, combinações, entre diversos “objetos” potencialmente muito “distantes” uns dos outros. Assim, o catálogo, ao mesmo tempo que serve de registro para os elementos de saber, aproxima ou afasta esses diversos elementos catalogados, criando assim uma interação entre eles. Esses procedimentos apontam para um entendimento do saber e do conhecimento enquanto construção, e nos remetem às próprias operações de montagem.

⁵ Ao longo dessa pesquisa, os títulos dos filmes serão citados na língua com a qual eles foram apresentados ao público.

preocupação por parte dos artistas em torno da materialidade dos objetos filmados. Assim, os catálogos fílmicos constituídos pelos artistas não se contentam em apresentar objetos por meio de sua representação imagética, mas buscam também comunicar uma qualidade “física”, dimensão que se manifesta assim desde seus primeiros trabalhos. Assim, segundo Yervant Gianikian, os “filmes-catálogos” já propunham “um cinema físico, material, trabalhando a transparência e a espessura da matéria, de modo a reencontrar a sensação pela matéria mesmo dos objetos ou da película” (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, 2015, p.13).

Além do paradigma da catalogação, e dessa dimensão material dos objetos filmados, o outro elemento que vai servir de base na constituição desse primeiro ciclo de filmes é o aspecto olfativo dos filmes, que vai assumir um papel fundamental. Assim, as pesquisas sobre odores resultaram na criação de vários “filmes-perfumados” em 8 mm na década de 1970. Curtas-metragens olfativos, os filmes apresentavam objetos da coleção dos artistas, em planos fixos, enquanto odores de essências e perfumes, oriundos também da sua coleção, eram espalhados na sala ao longo da projeção. Os filmes, inspirados do *Traité des Sensations* d’Etienne Bonnot de Condillac e da *Encyclopédie* de Denis Diderot, não possuíam nenhum acompanhamento sonoro, porém, a intervenção de odores e perfumes tinha sido pensada como uma “banda” externa ao filme, que acompanharia a banda imagem dos filmes mudos, trazendo assim uma “outra” presença.

Mas ao contrário de um procedimento que levaria esses filmes a uma maior ilusão de realismo, rumo ao “cinema total” baziniano, os odores oferecidos não se relacionam diretamente com o conteúdo apresentado pelas imagens. Aos objetos filmados, que “já possuíam uma memória própria” (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI apud TOFFETI, 1992, p.11) se adiciona a banda olfativa, que por sua vez era usada como catalisadora de memória: aos odores e perfumes era outorgada a tarefa de alcançar a memória do espectador para conduzi-lo em direção ao seu próprio passado. Os artistas declaram nesse sentido: “nós nos interessávamos por essas imagens na sua relação com o sentido do olfato. Fizemo-las rimar com cheiros, essências específicas, que não são exaladas de forma paralela às imagens, mas que com elas se combinam ‘quimicamente’ e se dirigem à memória” (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, 2015, p.115). As essências surgiam então para questionar, contrariar, interromper os objetos filmados. O trabalho com os odores manifesta o primeiro disparo de uma vontade de materializar as sensações percebidas: “A realização de instalações e aparelhos, até mesmo complexos, para evaporar e espalhar essas substâncias em ambientes diversos fez nascer o

desejo de dar uma imagem a ‘um objeto que não se pode retratar’” (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI apud TOFFETI, 1992, p.57).

Essa pesquisa resultou também no primeiro trabalho artístico de destaque da dupla, uma performance exposta em 1977 num festival organizado pela *Galleria d’Arte Moderna* de Bolonha, *La Settimana Internazionale della Performance*. O trabalho propunha a travessia de três salas distintas, conectadas por um corredor estreito, cada uma apresentando um arranjo e uma atmosfera específica, sendo a primeira e a terceira ambientes olfativos e a segunda a projeção de um filme. Para conduzir esse trabalho, os artistas precisaram construir aparelhos capazes de exalar os perfumes das essências catalogadas – veremos que a construção de aparelhos é outro elemento importante da trajetória dos artistas.

No início dos anos 1970, os artistas vão encontrar uma casa abandonada nos arredores da cidade de Rio de Pusteria, Itália. O encontro com essa casa, chamada pelos artistas de “casa de Mühlbach”⁶, foi fecundo na sua trajetória artística. Nela, eles vão coletar cerca de 10.000 objetos, quantidade astronômica que será inteiramente inventariada e catalogada para ser incluída à sua coleção – já apontando para o próprio *modus operandi* dos artistas que será elaborada mais tarde com as imagens de arquivo. Os objetos fornecerão o material para diversos filmes-perfumados, como: *Klinger ed il guanto* (1975, 5’, perfume dissimulado), *Del sonno e dei sogni di rosa limitata al sens dell’odorato* (1975, 10’, perfume de lírio-do-vale e gaultheria), *Di alcuni fiori non facilmente catalogabili* (1976, 10’, perfume artificial), *Dal 2 novembre al giorno di pasqua* (1976, 10 min, perfume de incenso), *Catalogui – Non é altro che gli odori che sente* (1976, 27’, perfumes de violeta, de morango e de gaultheria). A respeito desse “encontro” com a casa, eles declaram:

Sendo a enorme quantidade de coisa que encontramos, assim como sua diversidade – o conjunto figura um tipo de “enciclopédia pessoal” – , alcançamos continuamente novas imagens, que chegam a formular outras associações e referências em uma montagem intercambiável de vozes, em que a voz odor / perfume oferece sua fisicalidade de forma paralela às imagens, como “outra” presença (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI apud TOFFETI, 1992, p.55).

Os filmes-perfumados serão progressivamente abandonados, essa experiência se encerrando na passagem dos anos 1980. Um motivo avançado pelos artistas é o da autonomia

⁶ A cidade de Rio de Pusteria pertence à região do Trentino-Alto Adige, localizada no norte da Itália, região fronteira da Áustria. Antes da Primeira Guerra Mundial, essa região pertencia à região do Tirol do Império Austro-Húngaro. Assim, em alemão, a cidade de Rio de Pusteria possui o nome de Mühlbach. A casa, antes da Primeira Guerra Mundial, era habitada por uma família austro-húngara, e os objetos aí encontrados pelos cineastas dizem assim respeito a essa época.

dos filmes, uma vez que os filmes-perfumados só podiam ser mostrados com a presença do casal, disparando os perfumes ao longo das sessões, numa espécie de performance descrita detalhadamente pelo crítico Alberto Farrasino

Esses perfumes emanam de lugares precisos e visíveis: eles estão contidos em garrafas de vidro, gotejam através de tubos e canudos para queimar em copos de metal aquecidos pelo fogo dos fogareiros. Eles não são programados por um código tecnológico mas precisam da presença dos sacerdotes do ritual que agem durante a projeção para manobrar a maquinaria, a perfumaria. Per-fumaria de ópio, de incenso, de benjoim, de cravo, para desenvolver as associações mnemônicas, acrescentar o envolvimento dos sentidos e das emoções⁷[...]. (FARASSINO apud TOFFETI, 1992, p.27)

O termo “sacerdotes de um ritual” não parece usurpado para descrever os *performers* de uma prática que almeja levar o espectador ao seu próprio passado por meio de experiências sensoriais. Em outro lugar, essas performances foram descritas como “missas rosas” (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, 2015, p.13), em contraposição às missas negras dos rituais satanistas. Os perfumes eram queimados na frente da tela, e os vapores exalados tornavam a imagem, segundo a própria Angela Ricci Lucchi, “um pouco ‘fantástica’, ‘especial’, como um sonho”⁸⁹ (Stop Forgetting, 3’20).

No final dos anos 1970, o percurso dos artistas é marcado profundamente pelo encontro com a imagem de arquivo, encontro que vai permitir o desdobramento daquilo que é considerado como o segundo ciclo de filmes do casal, fase mais fecunda da sua trajetória: os filmes de arquivos. Mais especificamente, é o encontro com as imagens da coleção Luca Comerio, imagens do início do século XX, reflexos do imaginário fascista e colonizador, da lógica de dominação, que vai impulsionar todo um projeto político de decomposição analítica dos discursos que produziram essas imagens e que estão contidos nelas.

Esse projeto político se inicia através da câmera analítica, um aparelho construído pelos próprios artistas, cujo propósito é de evidenciar e subverter o discurso presente nas imagens. Inspirada da técnica de cópia fotográfica por contato, a câmera analítica vai permitir aos artistas refilmar os filmes encontrados, fotograma por fotograma, e poder operar dentro

⁷ Tradução nossa: “Essi emanano invece da luoghi precisi e visibili: sono racchiusi in boccette di vetro, gocciolano attraverso tubicini e cannuce per andare a bruciare su coppette di metallo riscaldate dal fuoco di fornelli a spirito. Non sono programmati da un codice tecnologico ma richiedono la presenza dei sacerdoti del rito che agiscono durante la proiezione per manovrare il macchinario, le profumerie. Pro-fumeria d’oppio, di incenso, di benzoino, di garofano, per sviluppare le associazioni mnemoniche, accrescere il coinvolgimento emotivo e sensitivo [...]”

⁸ Vale observar que o termo “perfume” chegou a língua portuguesa através do termo francês “parfum”, retirado por sua vez do italiano “profumo”, que vem do latim, “per fumum”, e significa por fumo ou através do fumo, no sentido de “vapor que se expande”.

⁹ Fala pronunciada no filme “Stop Forgetting. The Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi” (3’15). Disponível em <<https://vimeo.com/155666963>>. Último acesso em 08 de maio de 2021.

destes últimos através de diversas técnicas. Graças a esse aparelho, os filmes realizados se apresentam como um novo tipo de catálogo, realizado com base nas imagens dos filmes encontrados, imagens às quais foi dada uma nova perceptibilidade: coleções de gestos, atitudes, movimentos e olhares. Depois de alguns filmes de “transição”, o filme *Dal Polo all’Equatore* (1986) vai instaurar os fundamentos de uma prática de montagem que vai se desdobrar ao longa da obra dos cineastas.

No entanto, é importante salientar que o surgimento desse segundo ciclo não manifesta propriamente uma ruptura dentro da trajetória dos artistas, uma vez que o paradigma colecionista, a questão da materialidade, a memória, a sensorialidade, são temas que se manterão presentes na obra inteira. Dessa forma, a imagem de arquivo e seu suporte material se apresentam como um artefato que vai inicialmente permitir uma cristalização das inquietações do casal, provocando, em seguida, um deslocamento de suas reflexões. A imagem de arquivo se tornará então o meio através do qual o potencial expressivo dos artistas alcançará plena força de expressão. Nessa pesquisa iremos concentrar nossa investigação sobre o segundo ciclo de filmes dos artistas, e mais particularmente sobre os longas-metragens *Dal Polo all’Equatore* (1986) e *Su tutte le vette è pace* (1998).

Desse modo, pretendemos, primeiramente, evidenciar o *modus operandi* estruturado por Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi na sua relação com as imagens de arquivo, o que vai nos permitir retomar a noção de câmera analítica e desenvolver a proposta metodológica dos cineastas. Iremos então estudar e analisar os procedimentos de montagem do filme *Dal Polo all’Equatore* (1986), isto é, os procedimentos da câmera analítica, que nos permitirão evidenciar nessas operações uma primeira via de abordagem do arquivo: uma via analítica, que se empenha em trazer à tona detalhes inicialmente imperceptíveis, em arquivar os rastros (DERRIDA, 2012).

Essa primeira etapa é fundamental pois possibilitará abordar plenamente o filme *Su tutte le vette è pace* (1998), através do qual evidenciaremos como a montagem dos artistas evoluiu rumo a uma reelaboração mais complexa da imagem de arquivo. Essa análise nos permitirá salientar o surgimento no filme, por meio da montagem, de características táteis da imagem (EPSTEIN, 1974a; BENJAMIN, 1987a). À essa via damos o nome de via das sensações, que manifesta a continuidade existente entre primeiro e segundo ciclo de filmes dos artistas em relação à dimensão física e sensorial dos filmes.

Aprofundaremos então essa questão sensorial a partir de uma discussão sobre a visão háptica ou seja, uma função do olho que funciona como órgão do tato (DELEUZE, 2002; MARKS, 2002), experiência proporcionada pelos filmes dos artistas por meio de um trabalho sobre a própria plasticidade das imagens. É importante ressaltar que a via analítica e a via das sensações são somente formalmente distinguíveis, sendo experimentada a partir das mesmas operações de montagem. No entanto, a diferenciação entre elas se mostra fecunda para pensar os filmes dos artistas e a forma com a qual estes se relacionam com imagens históricas. Assim, ao contrário das análises que enxergam o trabalho dos artistas como uma prática que “se engaja numa estetização deliberada do banco de imagens coloniais [...] para criar uma experiência visual sensual e afetiva [...] que privilegia o prazer da imagem sobre seu papel na construção da história e da memória” (RUSSEL, 1999, p.60), evidenciaremos no trabalho dos artistas uma forma potente de crítica das imagens.

No campo das reelaborações fílmicas com imagens de arquivos, os filmes realizados por Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi se destacam também das demais produções pela especificidade do tratamento reservado às imagens da história. Localizados no entrecruzamento dos gêneros do cinema experimental e do documentário, os filmes manifestam parte de sua singularidade pelo fato de abordar determinados contextos históricos através de um intenso trabalho de reelaboração das imagens embaseado na plasticidade destas últimas. Assim, embora a reflexão proporcionada pelos filmes não prime pela informação ou pela objetividade, mas, ao contrário, pela abstração e pela poesia, fica a pergunta: de que forma, com que recursos, os filmes de arquivos realizados por Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi conseguem, num mesmo movimento, abordar esses contextos históricos e desenvolver uma reflexão sobre a própria história e o tempo?

Para adentrar nesse problema, é preciso primeiro abordar o próprio material fílmico com o qual os artistas trabalham. Os filmes dos cineastas são realizados a partir de um material coletado ao sabor dos encontros, percorrendo acervos fílmicos públicos ou barganhando com laboratórios filmes fadados à destruição. As imagens escolhidas e apresentadas pelo casal são, na sua grande maioria, vestígios de acontecimentos que tiveram pouco destaque na grande história contada pelos vencedores. Ocorreram longe das datas históricas, das grandes figuras da época, ou ainda dos grandes eventos relativos aos contextos históricos aos quais pertencem. Os artistas, tais como “trapeiros” (BENJAMIN, 2006, p.395), vão então fundamentar suas construções naquilo que a história tinha deixado mofo na sarjeta:

instantes perdidos no seu denso tecido, pessoas comuns desconsideradas pelas grandes narrativas.

A questão da narrativa, aliás, possui um papel singular nos filmes do casal, onde o fragmento e a descontinuidade têm valor de paradigma. O filme *Dal Polo all'Equatore* (1986), por exemplo, apesar de dispor de uma estrutura clara, com um início, um meio e um fim, não apresenta claramente um fio narrativo. As diversas sequências do filme são expostas como elementos de um vasto catálogo de momentos registrados ao redor do mundo, reunidos nas diferentes sequências segundo um parâmetro espaço-temporal. Mas quando estas sequências parecem apresentar um fio narrativo, por mais tênue que seja, os fios ficam soltos. Exemplos de uma outra configuração são as duas primeiras partes do filme *Su tutte le vette è pace* (1998) e o filme *Images d'Orient. Tourisme Vandale* (2001). Esses filmes nos apresentam claramente dessa vez um fio narrativo, acompanhando, respectivamente, a expedição de soldados austro-húngaros nos Alpes durante a Primeira Guerra Mundial e uma viagem turística na Índia de pessoas oriundas da burguesia italiana na década de 1920. No entanto, fica claro nesses filmes que a narrativa não têm por objetivo criar um sistema forte de representação, mas constitui antes, um espaço e um tempo em que se torna possível realizar deslocamentos sensoriais na experiência do espectador por meio da montagem.

Se alguns dos filmes chegam a apresentar cartelas, é somente com informações sucintas, indicando datas, lugares, ou ainda citações. No mesmo sentido, as imagens são geralmente apresentadas sem comentários nem *voice-over*, embora seja dada grande importância à banda sonora. Com efeito, no lugar das essências que acompanhavam os filmes-perfumados, mas mudos, realizados pelos artistas, a banda sonora faz sua aparição com os filmes de arquivo, e isso já com *Dal Polo all'Equatore* (1986). Ao longo de trinta anos de criação, evidenciaram-se três vias de destaque em relação à banda sonora dos filmes. Uma via experimental que se apresenta através do compositor californiano Keith Ullrich – frequentemente em conjunto com Charles Anderson – e que oferece uma música minimalista, eletrônica. Outra via, com instrumentos tradicionais, se manifesta principalmente por meio do percussionista argentino Luis Agudo e do músico armênio Djivan Gasparyan. Por fim, a última via, cantada ou declamada, tem como principal protagonista a cantora italiana Giovanna Marini, figura politicamente engajada e reconhecida na etnomusicologia e na interpretação da tradição musical popular italiana. Em alguns filmes, a trilha sonora é composta por duas dessas vias, aliando a voz de Giovanna Marini a uma ou outra das duas vias instrumentais.

Os cantos e declamações, interpretados em várias línguas – italiano, francês, alemão, inglês – são extraídos de cartas ou diários de soldados, como Felix Hecht, Efisio Atzori, Giovanni Pederzoli ou ainda Robert Musil, e acrescentam mais uma camada temporal ao tecido complexo criado pelos filmes. Textos do escritor e poeta belga Henri Michaux, ou ainda citações de autores como Italo Calvino e Mircea Eliade são outros tantos elementos que provêm da pesquisa intensa realizada pelos artistas, paralelamente ao trabalho com as imagens¹⁰.

Essas referências literárias, assim como a música, participam da construção de uma atmosfera singular, tão característica dos filmes dos artistas, impregnada por um tom frequentemente triste e lúgubre. Essa atmosfera decorre também do conteúdo das imagens apresentadas pelos artistas, herdeiras da mentalidade imperialista e colonialista do mundo ocidental do início do século XX. Assim, imagens de caças sanguinárias, de viagens turísticas e imposições religiosas em países colonizados, de soldados na linha de frente da Primeira Guerra Mundial, compõem o repertório visual oferecido pelos filmes dos artistas. Na sua grande maioria, as imagens tratam do asujeitamento do outro, da violência exercida pelo homem contra o homem, contra os animais, contra o meio ambiente,.

A potência dos filmes de arquivo de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi se deve notadamente a dois aspectos do seu *modus operandi*: por um lado, à ética com a qual os cineastas se reapropriam de tais imagens de arquivo, instaurando uma relação de corpo-a-corpo com a imagem, na análise detalhada dos fotogramas; por outro lado, à forma segundo a qual as imagens de arquivo são restituídas, por meio de uma reelaboração minuciosa e precisa, proporcionando assim ao espectador uma experiência singular com essas imagens. Esses dois aspectos, a apropriação e a restituição, devem ser entendidos como dois gestos de um mesmo movimento, duas funções que integram o trabalho da câmera analítica.

A montagem elaborada pelos artistas, fruto desse trabalho da câmera analítica, impregna os filmes de um ritmo singular, que permite a emergência de uma via das sensações desde o âmago das imagens. Essa emergência se dá nos filmes realizados pela dupla de

¹⁰ As tarefas entre os artistas são bem distribuídas. Yervant Gianikian é responsável por uma grande parte do aspectos técnicos do trabalho, enquanto Angela Ricci Lucchi lida com toda a pesquisa em torno dos temas dos diversos projetos, estudando diários, autobiografias, obras literárias. No entanto, as decisões sobre a concepção dos filmes, tanto em relação à estrutura global quanto em relação aos detalhes, são tomadas juntos. É importante destacar também a ampla produção de aquarelas realizada por Angela Ricci Lucchi e que acompanham as diversas retrospectivas dos artistas, compõem os livros publicados em torno do casal, assim como se encontram em alguns dos filmes dos artistas como *Notes sur nos voyages en Russie 1989 – 1990* (2010) e *Où en êtes-vous Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi* (2015).

artistas a partir de um processo de intensificação da relação do espectador com as imagens, resultante da exposição do interior do plano, tal como um corpo dissecado. Por meio dos procedimentos permitidos pela câmera analítica, como o reenquadramento, a ampliação de detalhes, a alteração de velocidade, mas também a coloração das imagens, a montagem vai problematizar as dimensões da imagem de arquivo, destacando suas potências discursiva e material, e oferece ao espectador uma nova percepção, colocando em relevo aquilo que um visionamento das imagens “em estado bruto” não teria sido capaz de revelar.

As operações empregadas pelos cineastas encontram um lugar de destaque nos seus filmes, constituindo uma prática salientada por Raymond Bellour como singular na própria história do cinema. Bellour afirma que os filmes dos artistas não se satisfazem tanto das categorias da ficção e do documentário quanto daquelas do cinema experimental e de vanguarda. No entanto, ele resalta também que no dia em que haverá uma tentativa de realizar uma história do cinema baseada no inventário das modalidades que buscaram contrariar o falso movimento natural fundado na analogia do movimento, o trabalho do casal italiano poderá então passar para a posteridade (BELLOUR, 1999, p.250).

De fato, o trabalho dos artistas ocupa um lugar ímpar na história do cinema, situado no intervalo entre o inventor e fisiologista francês Étienne-Jules Marey e os irmãos Lumière. Os filmes realizados pelos cineastas italianos propõem ao espectador uma percepção que se encontra a meio caminho entre as percepções fixas e separadas do “filme-película” e a visão contínua e móvel do “filme-projetado” (KUNTZEL, 1978, p.97). Nesse mesmo sentido, num artigo publicado em 2004 na revista *Cahiers du Cinéma*, o crítico de cinemas francês Bernard Benoliel declara: “Um plano documental refilmado pelos Gianikian se assemelha a uma vista dos Lumière, na qual o cinegrafista seria Étienne-Jules Marey” (BENOLIEL apud BRENEZ, 2002, p.61). Os próprios artistas já reconheceram a filiação existente entre a câmera analítica e as pesquisas do Étienne-Jules Marey (1830-1904) em torno da decomposição do movimento¹¹: “É uma câmera com aspectos microscópicos, mais fotográficos do que

¹¹ Em 2001, respondendo a um convite de Harald Szeemann, os artistas vão realizar uma instalação para a Bienal de Veneza, em que eles vão “reanimar Marey” (GIANIKIAN e RICCI LUCCHI apud LISSONI, 2012). O próprio título da instalação, chamada *La Marcia dell'uomo* (2001), é uma retomada do título de um trabalho do fisiologista francês. Nessa instalação, os artistas buscaram colocar em perspectiva o olhar científico e o olhar colonizador através de três filmes, expostos em três telas distintas e distantes uma das outras. Três filmes trabalhados com a câmera analítica: uma série de cronofotografias de 1895, não destinada a ser projetada, chamada *Homme nègre, marche* e realizada pelo assistente de Marey, Félix Regnault, na sua estação fisiológica; e dois filmes amador apresentando turistas brancos europeus em busca de exotismo na África, um de 1910 da coleção Comerio e um outro de 1960 oriundo de uma coleção privada.

cinematográficos, e remete mais às experiências de Muybridge e Marey do que às dos Lumières” (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, 2015, p.90).

Os procedimentos empregados pelos artistas, ao expor o interior do plano e ao contrariar a ilusão de movimento cinematográfica, vão permitir o afloramento do fotograma na sua qualidade material e trazer o espectador para uma relação de proximidade com as imagens. É através dessa relação diferenciada com as imagens proposta pelos artistas que mostraremos o surgimento da dimensão sensorial de seus filmes, manifestada por meio do háptico. Para uma análise dessas questões, selecionamos os longas-metragens *Dal Polo all'Equatore* (1986) e *Su tutte le vette è pace* (1998).

O filme *Dal Polo all'Equatore* (1986, 101'), cuja preparação com a câmera analítica necessitou cinco anos, representa um marco na trajetória dos artistas. Realizado a partir das imagens da coleção Comerio, ele condensa os problemas enfrentados pela dupla italiana em relação às condições físicas do material encontrado, assim como aos discursos que sustentaram a produção das imagens encontradas. Dividido em dez blocos distintos, o filme se apresenta como um vasto catálogo do mundo (Ártico, Ásia, África, Oriente Médio) do início do século XX, registrado através de um olhar colonizador, para em seguida desembocar em imagens da Primeira Guerra Mundial. A autora Christa Blümlinger aponta que, através do seu trabalho analítico, os cineastas buscaram enfatizar nessas imagens a “prefiguração simbólica das violências da Primeira Guerra Mundial” (2013, p.201).

O filme *Su tutte le vette è pace* (1998, 72'), segunda obra de um tríptico sobre a Primeira Guerra Mundial, dá enfoque a imagens de soldados italianos e austro-húngaros nos Alpes, nos seus momentos de luta e de repouso. O filme busca trazer uma dimensão humana do conflito através da reelaboração de imagens oriundas do *Filmarchiv Austria* e da coleção Comerio. Em comparação com *Dal Polo all'Equatore* (1986), mostraremos que o filme apresenta uma evolução na montagem realizada com as imagens de arquivo, principalmente através de uma intensificação no recurso às técnicas de reenquadramento e de alteração de velocidade. Os momentos em que o trabalho da câmera analítica faz-se mais visíveis vão agora obter um certo destaque, compondo o cerne do filme.

Apostamos na ideia de que o fato dos dois filmes terem sido realizados com imagens da coleção Comerio (parcialmente, no caso de *Su tutte le vette è pace*), isto é, imagens que pertenciam a coleção dos artistas, tem dado aos artistas uma maior liberdade na hora de

manipular e retrabalhar essas imagens. O recorte dessa pesquisa nos permitirá também identificar a retomada de um mesmo grupo de imagens, em diferentes configurações, nos dois longas-metragem estudados, podendo assim vislumbrar uma evolução no tratamento dado às imagens e a aposta pelos artistas nas capacidades táteis da imagem de arquivo. Dois outros filmes serão convocados: o curta-metragem *Trasparenza* (1998), espécie de metafilme dos artistas, realizado também com imagens da coleção dos artistas; e o curta-metragem *Contacts. Mario Giacomelli* (1993), episódio de uma série sobre fotógrafos contemporâneos idealizada por William Klein, realizado por Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi com as fotografias do próprio Giacomelli. Embora esses dois filmes sejam singulares na filmografia dos artistas, situados como que à margem dos “grandes filmes” de arquivos, abordá-los nos permitirá evidenciar questões estéticas específicas e, olhando de volta para a obra, confirmará os apontamentos esboçados.

Os últimos 30 anos apresentaram um desenvolvimento significativo nas técnicas e suportes de gravação de imagens e sons. A passagem ao formato digital permitiu que essas técnicas e os dispositivos que as abrigam se encontrassem literalmente ao alcance da mão de cada um. Esse desenvolvimento teve grande impacto na quantidade de imagens registradas, estocadas e disponibilizadas a cada dia, tornando assim o nosso cotidiano cada vez mais povoado de imagens provenientes das mais diversas fontes. Essas evoluções impactaram também as técnicas de reprodução de imagens e sons, permitindo que essas imagens digitais ou digitalizadas pudessem ser reapropriadas e integradas de forma muito simples a novos discursos. Essas mutações resultaram num aumento consequente da produção de filmes que recorrem ao uso de imagens já existentes, estas sendo inseridas nas mais diversas produções audiovisuais e nos mais diversos discursos, o que chama a atenção para as potencialidades imanentes dos arquivos e, de uma forma mais ampla, para o sentido das imagens.

Essa transformação cultural e técnica¹² coloca o arquivo, enquanto objeto de estudo, num terreno interdisciplinar de produção teórica e conceitual. Portanto, o presente projeto se justifica, primeiramente, pela problematização que ele oferece de um campo de estudos – o das reapropriações e reelaborações fílmicas – que tende a se expandir e a se complexificar no tempo presente, envolvendo conhecimentos técnicos, estéticos e políticos.

¹² Transformação que, sob alguns aspectos, lembra as mutações do fim do século XIX. Estas últimas sendo também provenientes da emergência de novas técnicas de reprodução de imagens e de sua industrialização.

Embora esse campo teórico tenha sido amplamente pesquisado nos últimos anos, a obra de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, importante para o entendimento da relação do cinema com os arquivos, ainda não obteve muito destaque no Brasil. Assim, essa pesquisa se justifica, em segundo lugar, pela observação da emergência, no cinema contemporâneo, de novas formas de expressão e pela importância de se investigar uma obra que, ao problematizar as dimensões figurativa e material dos arquivos, subverte a sua lógica narrativa e realista, em prol de uma abordagem de sua dimensão propriamente plástica, apresentando, assim, uma forma produtiva, esperamos, de tensionar as imagens.

Por fim, a reafirmação ostensiva de discursos violentos dentro das mais diversas esferas do poder e da sociedade, no mundo todo e, particularmente, hoje, no Brasil, manifesta em nossas vidas uma carga de violência dificilmente suportável. Assim, na época das “disputas de narrativas”, investigar os métodos que permitem desmascarar os discursos de ódio torna-se uma tarefa essencial na tentativa de destrinchar a profusão de acontecimentos políticos, midiáticos, societários que nos bombardeiam.

A abordagem metodológica do nosso trabalho se apoia primeiramente numa análise estética dos filmes de arquivos realizados por Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, com ênfase na sua prática de montagem enquanto forma artística. Buscar resumir a prática de montagem desenvolvida pelos artistas através de uma forma “guarda-chuva” que abarcaria o conjunto dos filmes realizados com imagens de arquivos seria uma tarefa totalmente absurda. Por outro lado, o projeto de tentar aprofundar cada vertente dessa montagem, buscando evidenciar suas nuances e sutilezas assim como as respectivas relações que se estabelecem entre montagem e imagens da história nessas diversas formas, escaparia dos limites desta pesquisa. No entanto, a análise dos dois filmes selecionados na nossa pesquisa pretende evidenciar o método dos artistas e características da sua prática fílmica que dizem respeito a sua obra de forma mais ampla.

O nosso método de análise fílmica, na esteira de Jacques Aumont (1996), parte do princípio de que existe no filme, nas imagens constituídas por ele, a produção de um pensamento, e que o desafio da análise reside justamente na compreensão de um pensamento presente no próprio filme. Assim, a análise de um filme se encontra principalmente na compreensão da sua organização formal e na descrição de suas configurações, na captura de suas “invenções figurativas” (AUMONT, 1996, p.9). Buscaremos entender então a forma particular como os filmes dos artistas abordam imagens de conteúdo histórico.

Os filmes de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi são geralmente abordados de forma fragmentada, como manifestações dentro de um campo maior tal como o cinema de *found footage* ou reemprego (BRENEZ, 2002; BLÜMLINGER, 2013), ou então por breves análises (MACDONALD, 1992; BELLOUR, 1999, 2012; HABIB, 2002; SKOLLER, 2002; MAURY, 2011; PICK, 2015). No entanto, vale destacar o trabalho da pesquisadora Miriam de Rosa (2017), que busca se aproximar da obra como um todo, e do pesquisador inglês Robert Lumley (2011), que contempla o conjunto da obra dos cineastas na única monografia sobre os autores publicada até então.

O primeiro capítulo, “Aproximar-se dos arquivos”, pretende apresentar o método de trabalho de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. Nos debruçaremos sobre o surgimento e o funcionamento da câmera analítica para evidenciar como a prática de montagem dos artistas constitui uma aproximação dos arquivos. A análise do filme *Dal Polo all'Equatore* (1986) nos permitirá identificar essas técnicas em prática. Em seguida, buscaremos pensar a montagem dos filmes do casal como uma forma particular de abordagem da história, o que faremos por meio de uma aproximação da ideia de rastro e dos métodos da microhistória, salientando assim a via analítica da montagem do casal.

O segundo capítulo, “A sensação do arquivo”, será inteiramente dedicado à análise da prática de montagem dos artistas no filme *Su tutte le vette è pace* (1998). Buscaremos pôr em relevo uma densificação desta prática que resulta no afloramento de uma via sensorial da imagem de arquivo, que se desdobra através de uma dimensão tátil. Mostraremos como o evidenciamento do rosto dos soldados pela câmera analítica permite apresentar uma outra dimensão do conflito da Primeira Guerra Mundial, tratando assim de uma contranarrativa da história produzida pelo filme. Em seguida veremos como a intensificação de certas ações por meio de um trabalho de fragmentação das imagens resulta numa exposição do interior do plano e numa forte dilatação temporal. Mostraremos como esse procedimento cria as condições para um outro olhar sobre as imagens.

Por fim, o terceiro capítulo, “O háptico: corpo-a-corpo na superfície”, aprofunda o debate sobre a dimensão sensorial das imagens nos filmes de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi através de uma discussão sobre a visão háptica, ou seja, essa função do olho que lhe permite operar como o toque. A visão háptica será primeiramente vislumbrada através das marcas de decomposição dos fotogramas, e em seguida através do uso dos negativos de imagens, aspectos recorrentes da obra de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi.

1 APROXIMAR-SE DOS ARQUIVOS

*Tout ce qui est intéressant se passe dans l'ombre.
On ne sait rien de la véritable histoire des hommes.*
Céline

*L'archive ressemble à une forêt sans clairières ;
en y demeurant longtemps,
les yeux se font à la pénombre, ils entrevoient l'orée.*
Arlette Farge

*È un lavoro maniacale di rapina, da miniaturista,
da copista egizio, da archeologo.*
Yervant Gianikian

Este capítulo estabelece as bases da nossa reflexão sobre a obra de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi a partir do evidenciamento de uma primeira etapa de aproximação dos arquivos. Vamos começar expondo o *modus operandi* com imagens de arquivos desenvolvido pela dupla de cineastas, assim como o surgimento da câmera analítica. Para tal, iremos primeiramente contextualizar a implementação desse *modus operandi* – que deve muito aos encontros com diferentes coleções de imagens – para em seguida pôr em relevo a construção da câmera analítica, que tomou forma numa fase intermediária da filmografia dos artistas, situada na passagem do primeiro para o segundo ciclo de filmes dos artistas.

Em seguida, evidenciaremos a partir da análise da prática de montagem dos artistas no filme *Dal Polo all'Equatore* (1986), o que chamamos de via analítica. O filme é trazido à tona primeiramente por condensar os problemas enfrentados pelos artistas em relação às condições físicas do material encontrado, assim como aos discursos que produziram e ainda sustentam as imagens encontradas; em segundo lugar, por ser um marco na obra dos artistas, que nos permite entender o projeto fílmico, a estratégia estética dos cineastas. Através da análise do filme e dos procedimentos empregados pelos artistas, buscaremos evidenciar o método analítico dos artistas diante do arquivo e como esse método se desdobra numa forma de abordagem cinematográfica de imagens que remetem à história.

1.1 GENÈSE DE UM MÉTODO

Se a filmografia de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi pode ser dividida em duas fases distintas, dois ciclos de filmes – os chamados filmes-perfumados e os filmes com

imagens de arquivo –, os artistas se recusam geralmente a interpretar seu percurso artístico como o resultado de escolhas conscientes, preferindo dar valor aos “encontros fortuitos” que forneceram o material de base para seus trabalhos. Nesse sentido, eles destacam dois encontros fundamentais que os levaram de um ciclo para outro, dois encontros com coleções de filmes em película: o primeiro em 1977 com uma coleção variada de filmes, o segundo em 1981 com a coleção do cineasta italiano então esquecido Luca Comerio. Esses encontros vão primeiramente permitir à dupla abordar uma migração na sua forma fílmica, para em seguida estabelecer um projeto fílmico que vai nortear suas produções futuras.

1.1.1 As premissas: de *Karagoez* a Luca Comerio

Para a realização dos filmes-perfumados, os artistas se forneciam em essências com um vendedor de flores secas. É esse mesmo vendedor que vai apresentar a Yervant Gianikian em 1977 uma coleção de filmes em sua possessão, filmes no formato Pathé-Baby 9,5 mm que tinham pertencido a um hierarca fascista. Yervant Gianikian, grande colecionador – lembrando que foi com suas coleções de brinquedos de madeira que ele realizou seus primeiros filmes –, obteve do vendedor a coleção inteira de filmes em troca de alguns brinquedos da sua própria coleção. O pesquisador britânico Robert Lumley apontou para a aproximação existente o formato 9,5 mm e brinquedos: “A escala remetia a brinquedos para adultos, uma idéia atrativa para cineastas fascinados pelas miniaturas¹³” (LUMLEY, 2011, p.29).

Criado em 1922 por Charles Pathé, o formato Pathé-Baby – reconhecível entre todos pelas suas perfurações presentes entre os fotogramas no meio do suporte em vez de estar dispostas nas laterais – vinha acompanhado de câmeras e projetores que cabiam, respectivamente, no bolso e em mala pequena, tornando assim os filmes e seus equipamentos mais móveis¹⁴ e também acessíveis a um público maior, como mencionam os artistas “os filmes se enviavam como cartões postais¹⁵” (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, apud TOFFETTI, 1992, p.93). Destinado a um uso amador, o formato 9,5 mm foi logo substituído

¹³ Tradução nossa: “The scale suggested toys for adults, an idea appealing to filmmakers fascinated by the miniatures”.

¹⁴ Os artistas evocam em relação a esse aspecto os trens de propaganda da revolução soviética, equipados com unidades móveis e independentes de produção de filmes e cinemas. Dziga Vertov e Alexandre Medvedkin são dois dos cineastas russos ligados a esse movimento.

¹⁵ Tradução nossa: “[...] i film se spediscono come cartoline postale.”

pelas películas 16 mm (lançado pela Eastman-Kodak já em 1923) e 8 mm (lançado de novo pela Eastman-Kodak em 1932), tornando-se assim rapidamente um formato obsoleto.

Essa peculiaridade histórica se apresenta inicialmente como um empecilho para os artistas, uma vez que a obsolescência do 9,5 mm tornou tanto o formato quanto os aparelhos de visionamento de difícil acesso, como que invisível. E assim, a busca dos artistas para encontrar um projetor que permitisse visionar os filmes vai se estender por mais de um ano, mas sem sucesso. Diante dessa situação, os filmes dessa coleção de 9,5 mm – composta sobretudo de filmes de ficção, mas também de filmes científicos e de imagens documentais – serão observados na mão, desenrolados um por um, e identificados com a ajuda de uma lupa e do livro *Histoire du cinéma* de Georges Sadoul. Dentro da centena de filmes encontrados nessa coleção constam: *L'argent* (Marcel L'Herbier, 1926), *La proie du vent* (René Clair, 1926), *L'assassinat du Duc de Guise* (Calmettes e Le Bargy, 1908), *Messalina* (Enrico Guazzoni, 1923), *Il canto dell'amore trionfante* (Albatros, 1925), *Casanova* (Alexandre Volkoff, 1927), *Variété* (Ewald André Dupont, 1925) ou ainda *Der Heilige Berg*¹⁶ (Arnold Fanck, 1926).

Desenrolar e observar essas películas na mão transformou profundamente a forma como essas imagens, esses filmes, foram lidos pelos artistas, o que não podia deixar de afetar, conseqüentemente, a interpretação dessas imagens. Uma vez que o movimento cinematográfico dado pela projeção sucessiva das imagens era ausente dessa leitura, a atenção de Yervant Gianikian se dirigiu, dentro das imagens, ao encontro de informações, detalhes, que passariam certamente por despercebidos se os filmes tivessem sido projetados com uma velocidade normal. Apesar do ensaio “Notre caméra analytique” (1995) ter sido mais amplamente divulgado, é num ensaio publicado em 1987 na revista *Griffithiana*¹⁷, que os artistas se debruçam pela primeira vez sobre seu método de trabalho:

Ao demorar mais tempo e ‘manualmente’ na imagem, memorizei detalhes que teria perdido na projeção. Analisei os fotogramas como longas séries ininterruptas de fotografias coladas em um álbum, lendo os intertítulos, como se fossem páginas de

¹⁶ Esse filme vai captar particularmente a atenção dos artistas por contar com a participação de Leni Riefenstahl como vedete. Retrospectivamente, o filme tem sido considerado como um elogio aos valores proto-Nazis. Para mais informações, ver “Fascinating Fascism” in SONTAG, Susan. *A Susan Sontag Reader*. New-York: Farrar Straus & Giroux, 1982.

¹⁷ Revista semestral de história do cinema, com enfoque no estudo do cinema mudo e do cinema de animação clássico. A revista é editada pela Cinemateca do Friul, Norte da Itália. A Cinemateca do Friul é responsável também pela realização, desde 1982, da internacionalmente reconhecida *Giornate del cinema muto* (Festival do Filme Mudo de Pordenone).

um livro de imagens, a escrita e a imagem¹⁸ (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI apud TOFFETTI, 1992, pp.85-86).

O fotograma se torna a partir desse momento a instância material fundamental do trabalho dos artistas, o elemento que será coletado, inventariado para se tornar o novo componente de seus catálogos, enfim, o elemento colecionado. E é em cima do fotograma que vai se fundamentar todo o trabalho de montagem da dupla. Eles definem o fotograma como um

[...] suporte para nomenclatura ou catalogação em geral, onde as imagens se prolongam, se estendem, se transferem, fora de suas próprias situações, se unem por contato, contiguidade, aproximação, justaposição, aderência, conjunções, extensão, fratura linear e longitudinal¹⁹. (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI apud TOFFETTI, 1992, p.81)

O encontro com esses filmes, mas de uma forma mais ampla, com as imagens de arquivo, vai levar o trabalho dos artistas para uma outra dimensão, por dois motivos principais. Primeiramente, porque a impossibilidade de projetar os filmes (e portanto de reaproveitá-los como tal dentro de um outro filme) vai suscitar a construção de um aparelho que tem como propósito refilmar os filmes, fotograma por fotograma: uma primeira versão da câmera analítica, ferramenta inspirada numa prancha cópia por contato (o funcionamento da câmera analítica será exposto mais adiante). Em segundo lugar, porque os artistas logo repararam que “o sentimento que surgia desses filmes estava intimamente ligado à história²⁰” (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, 2015, p.17), o que vai levá-los a encontrar através desses filmes “ao mesmo tempo a história e a história do cinema, contidas nesse formato reduzido²¹” (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, 2015, p.14). Através dessa primeira transformação na obra dos artistas, o cinema para assim de “ser um instrumento de captura e de visibilidade de diversos catálogos para tornar-se ele mesmo catálogo²²” (BELLOUR, 1999, p.250).

A coleção de filmes encontrada com o vendedor de flores vai fornecer o material para a realização de três filmes inteiramente compostos de imagens de arquivo: *Karagoez et les brûleurs d'herbes parfumées* (1979, 16', perfumes de rosa de Damasco e de amêndoa

¹⁸ Tradução nossa: “Soffermandomi più lungo e ‘manualmente’ sull’immagine ho memorizzato particolari che in proiezione mi sarebbero sfuggiti. Ho analizzato i fotogrammi come lunghe serie ininterrotte di fotografie incollate su di un album, leggendo le didascalie, come fossero pagine di un libro illustrato, la scrittura e l’immagine”.

¹⁹ Tradução nossa: “[...] supporto atto alla nomenclatura o alla catalogazione in generale, dove le immagini si prolungano, si estendono, si trasferiscono, al di fuori delle loro situazioni, si uniscono per contatto, contiguità, approssimazione, giustapposizione, aderenza, congiunzione, prolungamento, tensione, estensione, frattura lineare e longitudinale.”

²⁰ Tradução nossa: “[...] le sentiment qui sortait de ces films était intimement lié à l’histoire.”

²¹ Tradução nossa: “[...] à la fois l’histoire et l’histoire du cinéma, contenues dans ce format réduit.”

²² Tradução nossa: “[...] d’être l’instrument de saisie et de visibilité de divers catalogues pour devenir catalogue lui-même”

amarga), *Karagoez - Catalogo 9,5* (1979-1981, 56') e *Das Lied von der Erde – Gustav Mahler* (1982, 17'). Esses filmes, assim como *Essence d'absynthe* (1981, 15') que foi realizado no mesmo intervalo de tempo, podem ser considerados como pertencentes à época de transição entre o primeiro e o segundo ciclo dos artistas. Nos interessa aqui salientar algumas de suas características, pois evidenciam as premissas da constituição do gesto fílmico dos artistas.

A palavra turca *Karagoez* remete à arte tradicional dos teatros de sombra do Império Otomano, realizados com marionetes²³. Se *Karagoez et les brûleurs d'herbes parfumées* (1979) ainda é um filme-perfumado, já não é mais o caso da sua versão ampliada, *Karagoez - Catalogo 9,5* (1979-1981). A própria substituição no título da menção ao perfume pela menção ao formato dos filmes já é um indicador de um certo deslocamento nas preocupações dos artistas. *Karagoez - Catalogo 9,5* (1979-1981) constitui um catálogo de gestos captados por Yervant Gianikian na observação na mão da coleção de filmes mudos e extraídos através dessa primeira versão da câmera analítica: “Num excesso voyeurístico, prolongo os 5 fotogramas imperceptíveis de uma mulher que descobre seus seios em uma alcova²⁴” (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI apud TOFFETTI, 1992, p.87). O filme se apresenta sem nenhuma estrutura narrativa, atravessando diferentes gêneros, países, épocas, do preto e branco ao colorido, das montanhas ao Carnaval de Veneza. A montagem do filme, através dessas combinações, evoca assim “a ilusão de uma continuidade, mesmo espacial, absolutamente impossível não apenas na natureza, mas nos próprios filmes originais²⁵” (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI apud TOFFETTI, 1992, p.87).

É importante salientar que a “História” ou os eventos apresentados por esses filmes não tem ainda para os artistas um caráter de prevalência. Segundo as próprias palavras de Yervant Gianikian, o filme é construído em torno “daquilo que [lhe] interessa mais: a face das

²³ O *Karagoez*, criado no século XVI, pertence à arte tradicional turca. A influência cultural turca foi muito forte para seus pais vizinhos, notadamente para a Armênia, país de origem do pai de Yervant Gianikian, Raphaël Gianikian. Este último, quando criança, fugiu a pé com sua família da cidade natal, Khodorciur, devido ao genocídio armênio perpetrado pelo Império Otomano. Perpetrado a partir de 1915, durante a Primeira Guerra Mundial, o genocídio se prolongou até 1923, matando mais de 1 milhão de pessoas. Em relação a essa tragédia, os artistas realizaram dois filmes: *Retour à Khodorciur – Journal Arménien* (1986), filme composto de um único plano, em que Raphaël Gianikian lê o próprio testemunho escrito de sua volta a pé a sua cidade natal, empreitada realizada com 80 anos; e *Uomini, Anni, Vita* (1990), filme realizado com imagens de arquivo.

²⁴ Tradução nossa: “In un eccesso voyeristico allungo a dismisura i 5 fotogrammi, altrimenti impercettibili di una donna che si scopre un seno in un'alcova.”

²⁵ Tradução nossa: “[...] l'illusione di una continuità, anche spaziale assolutamente impossibile non solo in natura ma, negli stessi film originali.”

coisas, a fisionomia dos objetos e cenários e aquilo que normalmente nos escapa²⁶ (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI apud TOFFETTI, 1992, p.86). Assim, apesar das principais características técnicas da câmera analítica já estarem à disposição dos cineastas e empregadas por eles, elas ainda não compõem uma ferramenta política de desmistificação dos discursos e das ideologias presentes nas imagens. No entanto, a maneira com a qual os artistas finalizam o ensaio publicado na revista *Griffithiana* nos entrega índices de que o projeto está para os artistas em estado de elaboração: “Eu poderia continuar por muito tempo descrevendo minhas intervenções, as já feitas e as ainda por fazer [...]. E, novamente prolongando o tempo da imagem, sobre o filme alemão de montanha ou sobre como os nazistas viam o espaço natural...”²⁷ (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI apud TOFFETTI, 1992, p.90).

O filme *Essence d'absynthe* (1981), apesar do que parece sugerir o título, não é um filme-perfumado. O filme original foi encontrado por Yervant Gianikian num laboratório que tinha acabado de fechar. O cineasta conseguiu obter o filme emprestado, e realizou uma cópia do filme no mesmo dia. Trata-se de um filme pornográfico do pós Primeira Guerra Mundial, que era projetado numa casa de prostituição para o prazer e a excitação de seus clientes. Se o material original continha imagens de duas mulheres e um homem, a versão dos artistas apresenta somente imagens das mulheres. A proposta do filme consiste em evidenciar as marcas físicas presentes na película, devido às centenas de projeções, buscando assim estabelecer uma analogia entre o consumo do filme e dos corpos das protagonistas pelos espectadores e o esgotamento do corpo do próprio filme na sua estrutura material. Pois as cenas onde aparecem os corpos das mulheres foram vistas e revistas tantas vezes que as imagens são arranhadas pelas diversas projeções. Em alguns fotogramas, as imagens chegam a apresentar marcas de queimadura causadas pelo calor da luz do projetor devido a uma paragem deste último nesta mesma imagem. Essas marcas acabam criando “um véu atrás do qual a imagem aparece”²⁸ (GIANIKIAN apud TOFFETTI, 1992, p.15). A analogia entre as deteriorações do corpo do fotograma e os corpos dos indivíduos representados pelas imagens se tornará um dos motes do segundo ciclo de filmes dos cineastas (passando dos corpos consumidos pelas pulsões escópicas dos espectadores aos corpos desfigurados pela guerra). Assim, é possível entender agora na referência olfativa do título do filme uma evocação da

²⁶ Tradução nossa: “[...] quello che maggiormente me interessa: il volto delle cose, la fisionomia degli oggetti e degli ambienti e ciò che normalmente sfugge”

²⁷ Tradução nossa: “Potrei continuare a lungo a descrivere i miei interventi, quelli già compiuti e quelli ancora da fare [...] E, sempre allungando il tempo dell’immagine, sul film tedesco di montagna o su come i nazisti vedevano lo spazio naturale...”

²⁸ Tradução nossa: “[...] un velo, con l’immagine che appariva dietro”

sensorialidade do filme, expressa não mais através do olfato mas através do evidenciamento da fisicalidade do material cinematográfico.

Enfim, *Das Lied von der Erde - Gustav Mahler* (1982) é um filme realizado em homenagem ao compositor austríaco Gustav Mahler. Desta vez, o filme expõe uma certa coerência temporal – a década anterior à Primeira Guerra Mundial – e espacial – os Alpes no então Império Austro-Húngaro. Realizado com imagens do filme *Der Heilige Berg* (Arnold Fanck, 1926) e dos primeiros documentários anônimos rodados nas montanhas, o filme se apresenta como um catálogo de imagens que “[...] idealmente pertencem à Gustav Mahler, por analogia de tema, época, datas, lugares e momentos de inspiração²⁹” (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI apud TOFFETTI, 1992., p.92). As imagens do filme são colocadas em diálogo com um ensaio do filósofo alemão Theodor W. Adorno sobre o compositor austríaco, *Mahler: uma fisionomia musical* (1960), mais especificamente com o último capítulo, “O longo olhar”. O diálogo realizado pelo filme é um dos exemplos do intenso trabalho realizado pelos cineasta no inter-relacionamento das imagens de arquivo com fontes textuais (ensaaios, romances, diários, poemas). Segundo o crítico Philippe Azoury, *Das Lied von der Erde - Gustav Mahler* (1982) é o filme onde os artistas “param de brincar com a câmera analítica para começar a entender suas implicações, arranhar a superfície da imagem para desvendar as estratégias. O deslumbramento acabou³⁰” (AZOURY, 2015, p.221). Se é evidente que com este filme a imagem se tornou agora suspeita, apostamos que é com o próximo, fruto de um novo encontro com outra coleção de filmes, que a potência da câmera analítica alcançará um estado de amadurecimento político. A partir de então, os cineastas concentrarão seu trabalho em torno de imagens documentais, deixando de lado os filmes de ficção³¹.

No inverno boreal de 1981, enquanto Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi estavam buscando por imagens de viagens, imagens exóticas para o filme *Das Lied von der Erde*, os artistas são informados sobre um velho laboratório cinematográfico em Milão. Pronto para fechar, ele conservava os filmes e equipamentos de um cineasta e produtor italiano já falecido, Luca Comerio (1878-1940). No local, eles descobrem, além de uma

²⁹ Tradução nossa: “[...] idealmente appartenenti a Gustav Mahler, per analogie di temi, tempi, date, luoghi e momenti d’ispirazione.”

³⁰ Tradução nossa: “[...] cessent de jouer avec la caméra analytique pour commencer à en saisir les enjeux, gratter la surface de l’image pour dévoiler les stratégies. L’éblouissement est dépassé.”

³¹ O filme *Passion* (1988, 7’) se apresenta assim como uma singularidade na filmografia dos artistas, sendo a análise de fotogramas do filme de ficção *La vie et la passion de Jésus Christ* (1905-1908) de Ferdinand Zecca, cujo objetivo é “ênfatizar as parte metafísicas” do filme (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI apud TOFFETTI, 1992, p.118).

quantidade enorme de aparelhos de cinema que poderiam compor um museu, esteiras de imagens documentais: filmes de nitrato em 35 mm em estado de decomposição às vezes avançado, todos pertencentes à coleção de filmes de Luca Comerio (1878-1940). Comerio foi um pioneiro do documentário na Itália e era, segundo os cineastas, um “artista futurista, próximo de D’Annunzio, mas também o cineasta do Rei da Itália. Ele lhe fabricava cinejornais e ansiava por ser considerado pelo regime fascista³²” (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, 2015, p.18). Depois de muitas conversas com o zelador do laboratório – sobrinho de Paolo Granata, primeiro assistente de câmera de Comerio – os artistas conseguem convencê-lo a lhes vender os filmes da coleção³³ e vão assim obter uma quantidade considerável do acervo, investindo nele boa parte de suas economias. Personagem complexo, a figura de Luca Comerio ganhou um importante destaque na obra dos artistas. Portanto, faz-se necessário debruçar-se rapidamente sobre a trajetória de Comerio para uma melhor compreensão do trabalho dos artistas com os filmes dele.

Comerio gostava da velocidade e do risco – temas importantes do movimento futurista –, o que o fez se destacar também como pioneiro do cinema de ação, realizando altas performances com sua câmera: câmera-trem, câmera-carro, câmera-aeronave, câmera-avião, câmera-teleférico (GIANIKIAN apud TOFFETTI, 1992, p.98). Ele participou em 1911 da expedição militar italiana na Líbia como fotógrafo e cinegrafista para realizar a cobertura do “evento”, sendo assim provavelmente o primeiro cinegrafista a registrar uma guerra desde a linha de frente do conflito. Para essa ocasião, Comerio fez construir um carro blindado assim como uma câmera blindada, que lhe permitiriam se aproximar o mais perto possível dos combates. Graças a essa experiência, ele foi o único civil italiano a obter uma licença especial do Ministro da Guerra para poder filmar os campos de batalha da Primeira Guerra Mundial. Acompanhou também o poeta Gabriele D’Annunzio em 1919 na sua entrada com soldados italianos veteranos e desertores na cidade de Fiume (atual Croácia), entrada que iniciou o conflito que resultou no Estado Livre de Fiume (1920-1924).

Depois do fim da Primeira Guerra Mundial, uma demanda menor por documentário assim como a chegada do som no cinema levaram o trabalho de Comerio a um lento declínio. Em busca de trabalho, o cineasta tentou se aproximar do regime fascista. Assim, no intuito de ingressar no *Istituto Luce* (órgão de propaganda do regime de Mussolini), ele se empenhou em

³² Tradução nossa: “artiste futuriste proche de D’Annunzio, mais aussi le cinéaste du roi d’Italie. Il lui fabriquait des actualités, et il était très désireux d’être considéré par le régime fasciste.”

³³ É interessante destacar que a cinemateca de Milão tinha se recusado em comprar o material da coleção Comerio. Signo que nesta época, as imagens documentais ainda não eram valorizadas pelas instituições.

realizar uma série de filmes de compilação a partir do seu próprio arquivo, composto por material que ele tinha coletado ao longo dos anos (imagens realizadas por ele mesmo, por operadores que trabalham para ele, assim como por outros operadores). Como apontado pelo historiador do cinema Antonio Costa, os próprios títulos dos filmes, hoje perdidos, são suficientemente sugestivos para entender que eles deviam estar de acordo com o regime fascista e suas visões ultra-nacionalistas: *Sulle Alpi riconsacrate* (Sobre os Alpes reconsagrados), *Al Rombo del cannon* (Para o Rumo do Canhão), e *Perché il mondo sappia e gli Italiani ricordino* (Para que o mundo saiba e os italianos lembrem) (2006, p.249). Os esforços foram em vão, Comerio não ingressou no *Istituto Luce*. Em 1940, após ter passado os últimos anos de vida no *Ospedale Psichiatrico Provinciale* de Milão, Comerio morreu amnésico, totalmente esquecido.

No encontro com a sua coleção, um dos principais achados da dupla italiana foi a única cópia existente de *Dal Polo all'Equatore*, filme realizado por Comerio no meio dos anos 1920, mas que nunca chegou a ser projetado. Trata-se também de um documentário de composição que associa tanto imagens filmadas por ele quanto imagens filmadas por outros operadores, assim como filmes de viagens e filmes científicos. Segundo Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, o filme expõe “uma visão do mundo profascista pós Primeira Guerra Mundial, com heróis italianos à conquista do vasto mundo”³⁴ (2015, p.15). Nunca mostrado ao público pelo cassino de cineastas, o que sabemos do filme original reside nas indicações comunicadas por eles³⁵. Assim, o filme de Comerio era dividido em quatro partes: a primeira composta por imagens de animais se devorando, numa escala de espécies incluindo até as plantas; a segunda apresentava três sequências no círculo polar, de exploração, caça e paradas navais; a terceira expunha imagens em Uganda de uma caça sanguinária realizada pelo baron Lorenzo Franchetti; e por fim, a última parte, intitulada “A vitória do Homem” celebrava o “homem” através de temas caros ao fascismo: o esporte, o progresso técnico, a pátria e a religião. As imagens eram acompanhadas de comentários atribuídos à Gabriel D’Annunzio, “[...] legendas totalmente loucas, sobre a ‘raça’, a ‘inviolabilidade das fronteiras’ e a ‘luta eterna’³⁶ (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, 2015, p.53).

³⁴ Tradução nossa: “une vision du monde profasciste d’après la Première Guerre mondiale, avec des héros italiens à la conquête du vaste monde.”

³⁵ O projeto de disponibilizar a versão original do filme de Comerio, já evocado pelos artistas, não se concretizou até o dia de hoje.

³⁶ Tradução nossa: “[...] des sous-titres complètement fous sur la ‘race’, l’‘inviolabilité des frontières’ et le combat éternel’.”

1.1.2 A câmera analítica

Desde o primeiro contato, a experiência com esse material se destaca em relação aos outros filmes com os quais os artistas vinham trabalhando, como Yervant Gianikian declara: “Eu abri a lata: era a primeira vez que eu tocava numa película 35 mm, e a cor me deslumbrou, era uma película tingida³⁷” (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, 2015, p.14). A experiência adquirida com os filmes em 9,5 mm, através da análise filológica dos filmes, permitiu aos artistas identificar de antemão que o material encontrado apresentava um diferencial notável:

Tínhamos trabalhado muito sobre o 9,5, escrevendo centenas de páginas. Há filmes dos quais conhecemos todos os fotogramas, todos os intertítulos, então já estávamos prontos para reconhecer a partir dos sinais emergentes, mesmo no primeiro fotograma, o que poderia conter um arquivo inteiro. Vi talvez um metro do arquivo de Comerio e imediatamente entendi que era aquilo que estava procurando³⁸. (GIANIKIAN apud TOFFETTI, 1992, p.17)

Mas logo eles se deparam com dois problemas: o primeiro é que o material encontrado estava num estado de decomposição avançado: frágil demais, era impossível colocá-lo num projetor ou numa moviola, “a película estava coberta desse tipo peculiar de mofo branco que chamamos de ‘amnésia química’³⁹” (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, 2015, p.54); o segundo problema é que, pela visão do mundo apresentada pelo filme, era impossível mostrá-lo tal qual: “[...] não podíamos dar a ver esses filmes sem precaução. Pois então, ou eles não seriam vistos [...] ou seriam mal compreendidos, e nós poderíamos ser tomados como nostálgicos do fascismo e das colônias⁴⁰” (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, 2015, p.18). A reapropriação estética dessas imagens precisava, então, passar por uma ética do olhar, através do trabalho da câmera analítica, que vai tornar possível o desvio das imagens do seu sentido original.

Num primeiro passo, do mesmo modo que a coleção de filmes em 9,5 mm previamente encontrada, as imagens são observadas de forma manual. Ainda que a fragilidade do material pareça ser um motivo suficiente para impor tal procedimento, essa etapa manual já inaugura, na verdade, o processo de “encontro”, de “possessão” do material. É que a

³⁷ Tradução nossa: “J’ai ouvert la boîte : c’était la première fois que je touchais de la pellicule 35 mm, et la couleur m’a sauté au visage, c’était une pellicule teintée.”

³⁸ Tradução nossa: “Avevamo lavorato moltissimo sui 9,5 scrivendo centinaia di pagine, ci sono film di cui conosciamo tutti i fotogrammi, tutte le didascalie, perciò eravamo già pronti a riconoscere dai segni emergenti, anche al primo fotogramma, quello che poteva contenere un intero archivio. Io ho visto un metro forse, dell’archivio Comerio, ed ho subito capito che era quello che cercavo.”

³⁹ Tradução nossa: “La pellicule était couverte de ce type de moisissure que nous appelons ‘amnésie chimique’.”

⁴⁰ Tradução nossa: “[...] nous ne pouvions pas donner ces films à voir sans précaution. Car, alors, soit ils n’auraient pas été vus, [...] soit ils auraient été mal compris, et nous aurions été pris pour des nostalgiques du fascisme et des colonies.”

perseguição dos detalhes só pode ser realizada com uma lupa, sem a velocidade do movimento cinematográfico. Centenas e centenas de metros de filmes serão desenrolados para que os fotogramas possam ser observados, descritos e catalogados, preenchendo assim inúmeros cadernos, detalhando “[...] o conteúdo das sequências, indo até aos detalhes escondidos nas imagens [...]”⁴¹ (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, 2015, p.88), assim como as possíveis combinações entre fotogramas e sequências. “Analisamos em profundidade e arquivamos todos os filmes que nos interessam, até mesmo contando os frames com os quais uma sequência é composta. Escrevemos descrições completas, sabemos exatamente como todas as sequências começam e terminam”⁴² (GIANIKIAN apud TOFFETTI, 1992, p.17). Esse trabalho filológico de observação e organização das coleções elaborado pelo casal é um dos fundamentos da sua criação artística:

Não poderíamos ter realizado *Dal Polo all'Equatore* se não pudéssemos possuir física e mentalmente todo esse material. Material que íamos juntar durante anos para constituir nossos ‘arquivos de arquivos’, em relação estreita com o nosso trabalho sobre o filme como forma de arte⁴³. (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, 2015, p.90)

Depois dessa fase de observação, vem em seguida uma leve fase de restauração, que se concentra unicamente sobre a restauração do suporte, consolidando as emendas soltas e recriando as perfurações faltantes (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, 2015, p.88). Uma restauração mecânica, para tornar o filme minimamente manejável, e poder assim refilmar, fotograma por fotograma, os filmes de Comerio. Nesse intuito, a técnica elaborada inicialmente para trabalhar com o formato 9,5 mm será aperfeiçoado, para poder acolher todos os tipos de formato. Depois de um longo estudo técnico sobre a possibilidade de reproduzir o fotograma, os artistas vão construir um novo aparelho, com material comprado nos Estados-Unidos, no decorrer de uma viagem realizada no início dos anos 80. Doravante, o aparelho levará o nome de câmera analítica. O seu funcionamento tem sido explicitado em detalhes pelos artistas num ensaio hoje canônico intitulado, bem a propósito, “Notre caméra analytique” e publicado em 1995 na revista *Trafic*. O aparelho se divide em dois elementos principais:

No primeiro, o original em 35 mm avança verticalmente. Ele pode conter a perfuração Lumière e as películas, com diferentes graus de abaulamento e deterioração do

⁴¹ Tradução nossa: “[...] contenu des séquences, en allant jusqu’aux détails cachés dans les images [...]”

⁴² Tradução nossa: “Noi analizziamo in profondità e schediamo tutti i film che ci interessano, contando addirittura i fotogrammi da cui è composta una sequenza, Scriviamo delle descrizioni quasi complete, sappiamo esattamente come iniziano e come finiscono tutte le sequenze.”

⁴³ Tradução nossa: “Nous n’aurions pas pu réaliser *Du Pôle à l’équateur* si nous n’avions pu posséder physiquement et mentalement tout ce matériau. Matériau que nous allions rassembler pendant des années pour constituer nos ‘archives des archives’, en relation étroite avec notre travail sur le film comme forme d’art.”

suporte e da emulsão, até a perda do espaçamento do fotograma e seu total apagamento. O avanço é feito manualmente, com uma manivela, por causa das condições precárias das perfurações e do risco permanente de incêndio do material inflamável. A garra é composta por dois dentes móveis, em vez de quatro. As lâmpadas empregadas são lâmpadas fotográficas com temperatura variável, com a ajuda de um reostato. Essa primeira parte da câmera é o resultado de uma impressora por contato. O segundo elemento é uma câmera de fotografia aérea sobre um eixo, no qual o primeiro elemento absorve a imagem por transparência. É uma câmera com aspectos microscópicos, mais fotográficos do que cinematográficos, e remete mais às experiências de Muybridge e Marey do que às dos Lumières. A câmera, equipada com mecanismos para o avanço lateral, longitudinal e angular do material, em todas as direções, pode respeitar inteiramente o fotograma, sua estrutura original e sua velocidade de aparição no sentido filológico. Ou ela penetra com profundidade no fotograma, para observar os detalhes, nas zonas marginais da imagem, nas partes incontroladas do quadro. A câmera é capaz de respeitar a cor da tomada original ou da coloração manual do fotograma, mas pode, também, de maneira autônoma, pintar vastas regiões da película. A velocidade de avanço é função da velocidade original, que difere em cada parte, de acordo com aquilo que queremos sublinhar⁴⁴ (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, 2015, p.90).

Esse “esquema plástico⁴⁵”, trabalho extremamente cauteloso e minucioso, responde assim aos problemas inicialmente encontrados pelos artistas. Por um lado, torna-se agora possível manipular e recuperar as imagens deterioradas, os resquícios, sem isso, fadados ao desaparecimento. Nesse sentido, é significativo que o material fílmico com o qual os cineastas trabalham tenha sido descartado, esquecido ou perdido pelos seus antigos proprietários, assim como pelas instituições da época. A prática dos cineastas se assemelha assim à do trapeiro, figura emblemática da modernidade europeia e personagem conceitual de Charles Baudelaire e Walter Benjamin, este último considerando-o “a figura mais provocadora da miséria humana” (2006, p.395). Nas palavras do poeta Charles Baudelaire:

Eis um homem encarregado de recolher o lixo de cada dia da capital. Tudo o que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que desdenhou, *tudo o que ela destruiu, ele cataloga e coleciona*. Ele consulta os arquivos da orgia, o cafarnaum dos detritos. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; escolhe, como um avaro um

⁴⁴ Tradução nossa: “Dans le premier défile verticalement l’original en 35 mm. Il peut contenir la perforation Lumière et les pellicules, avec les divers états de rétrécissement et de détérioration du support et de l’émulsion, jusqu’à la perte de l’interligne du photogramme et son total effacement. Le déroulement se fait manuellement, avec une manivelle, à cause de l’état des perforations et du risque permanent d’incendie du matériau inflammable. La griffe se compose de deux dents mobiles au lieu de quatre. Les lampes employées sont des lampes photographiques à températures variables, au moyen d’un rhéostat. Cette première partie de la caméra est le résultat d’une tireuse à contact. Le second élément est une caméra aérienne sur un axe dont le premier élément absorbe l’image par transparence. C’est une caméra avec des caractéristiques microscopiques, plus photographiques que cinématographiques, qui rappelle plus les expériences de Muybridge et de Marey que celle des Lumières. La caméra, équipée de mécanismes pour le déroulement latéral, longitudinal et angulaire dans toutes les directions, peut respecter intégralement le photogramme, sa structure originelle et sa vitesse d’apparition au sens philologique. Ou bien elle pénètre en profondeur le photogramme pour observer les détails, dans les zones marginales de l’image, dans les parties incontrôlées du cadre. La caméra est capable de respecter la couleur du virage originel ou de la coloration à la main du photogramme mais peut aussi, de façon autonome, peindre de vastes zones du film. La vitesse du déroulement est fonction de la vitesse originelle, qui diffère à chaque morceau de film, selon ce qu’on veut souligner.”

⁴⁵ Expressão cunhada pelo cineasta Sylvain George no seu ensaio “Le peuple qui vient : geste du cinéma prophétique”

tesouro, as imundícies que, ruminadas pela divindade da indústria, tornar-se-ão objetos de utilidade ou de prazer. (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 2006, p.395 [J68,4])

Mas não se trata somente de consultar os arquivos para em seguida realizar uma escolha, catalogando e colecionando esses rastros. Ainda há um gesto fundamental da prática de reelaboração fílmica dos cineastas, a operação de “vivissecção” (GIANIKIAN apud MACDONALD, 1998, p.276), o trabalho de reelaboração fílmica realizado com o dispositivo da câmera analítica torna possível a subversão do discurso presente nas imagens de Comerio, reflexos do imaginário fascista e da lógica de dominação. Assim concebida, a câmera analítica se apresenta, como um poderoso instrumento de escrita cinematográfica de teor político, capaz de expor e reverter nos vestígios do passado, a ideologia que sustentava essas imagens, ideologia imperialista e colonialista da submissão dos homens, dos animais e do mundo.

É nesse intuito que os artistas vão empregar as técnicas da câmera analítica, que expande as possibilidades da montagem de imagens de arquivo através da alteração de velocidade, do congelamento de imagens, do reenquadramento, da ampliação de detalhes, da repetição e da coloração por filtro. Essas técnicas, que constituem agora a paleta dos artistas, vão permitir intervenções espaço-temporais no “corpo” dos fotogramas, para poder analisar, investigar os filmes, transformá-los, oferecendo às sequências e imagens refilmadas uma nova perceptibilidade. A subversão resultante do trabalho analítico tem como propósito desvendar aquilo que, já presente na imagem, não tinha condição de se expressar. Os cineastas declaram buscar atingir uma certa “objetividade” da imagem: “[...] refilmar, tirar os intertítulos para reencontrar a objetividade da imagem, remover os comentários, e trabalhar com outra cadência, mais analítica⁴⁶” (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, 2015, p.18). Dentro de uma sala escura, o lento trabalho de refilmagem do material de Luca Comerio, que só pode ser realizado ao ritmo de dois ou três minutos do material original por dia, vai levar mais de dois anos, refilmando assim 347 600 fotogramas, que servirão de base para a estruturação do novo filme, que também vai levar mais de dois anos, em prol de uma atualização das virtualidades presentes no material original.

⁴⁶ Tradução nossa: “[...] refilmer, enlever les intertitres pour retrouver l’objectivité de l’image, ôter le commentaire, et travailler sur une autre cadence, plus analytique [...]”

1.2 A VIA ANALÍTICA

Essa segunda parte do capítulo vai agora evidenciar na prática de montagem dos artistas, fundamentada nos procedimentos oferecidos pela câmera analítica, aquilo que chamamos de via analítica. Para tal, abordaremos o filme *Dal Polo all'Equatore* (1986), que inaugura o segundo ciclo de filmes dos artistas. Buscaremos aproximar em seguida o trabalho analítico dos cineastas das reflexões de Jacques Derrida a respeito do rastro e do arquivo, assim como do método indiciário do pesquisador da microhistória Carlo Ginzburg.

1.2.1 *Dal Polo all'Equatore* (1986)

Do filme de Comerio, aquele concebido por Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi conserva somente as imagens da segunda e da terceira partes, rodadas, respectivamente, no Círculo Polar Ártico e em Uganda⁴⁷. As duas outras partes do filme original (a primeira sobre os animais e a última em torno dos temas caros ao fascismo) são descartadas, assim como os textos e intertítulos – estes últimos, por si só, correspondiam a 10 minutos dos 56 minutos originais do filme de Comerio⁴⁸. Conserva também, evidentemente, o próprio título, retomando assim a ideia de uma jornada. Nesse sentido e para completar o panorama, além das imagens do Ártico e da África subsaariana, são acrescentadas à nova versão de *Dal Polo all'Equatore* (1986) outras imagens da coleção de Comerio que nos apresentam o Oriente Médio, a Ásia e a África do Norte, levando o filme do casal a 101 minutos (96 minutos na televisão).

A coleção de Luca Comerio possui imagens datadas de 1898 à década de 1920, o que nos permite localizar vagamente a época da qual essas imagens são oriundas. Porém, como já vimos, Comerio colecionava filmes e imagens documentais realizadas também por outras

⁴⁷ As máscaras presentes nas imagens dessas duas partes do filme de Gianikian e Ricci Lucchi são vestígios do emprego original de Luca Comerio no seu próprio filme. Elas se manifestam sob a forma de binóculos, representando o olhar do caçador observando, ou ainda da clássica íris, embora esta, através do uso feito por Comerio, represente o olhar do caçador através do visor do seu fuzil.

⁴⁸ É interessante salientar que se essas imagens são descartadas para a realização do filme *Dal Polo all'Equatore* (1986), elas serão no entanto “reaproveitadas” pelos cineastas em produções futuras. Assim, as imagens dos temas caros ao fascismo servirão de material de base para o filme *Archivi italiani n. 1 - Il fiore della razza* (1991, 25'), as imagens de animais serão usadas no curta *Animali criminali* (1994, 7') e os próprios intertítulos serão usados para o filme *La lotta eterna* (1984, 8'). Os artistas colocam assim em prática, de forma cinematográfica, a célebre lei de conservação da matéria enunciada pelo químico francês Antoine Lavoisier sob a máxima: “Na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”.

peessoas. Dessa forma, e devido a faltas de catalogação da sua coleção, não foi sempre possível para os artistas identificar se uma determinada imagem tinha sido filmada por Comerio mesmo, por um dos seus assistentes, ou ainda por uma outra pessoa. Mesmo assim, todas as imagens, selecionadas por Comerio, se encontram em torno de um determinado projeto, convergem num certo tipo de olhar: rodadas a partir de uma perspectiva colonizadora, elas buscam evidenciar um alto grau de exotismo. Num ensaio sobre o filme publicado já em 1989, o teórico estadunidense Scott Macdonald aponta para o grau de exotismo que as imagens apresentam também para os espectadores do filme da dupla italiana:

[...] vemos imagens bem feitas de pessoas, lugares e experiências que eram bastante exóticas quando foram gravadas para o público europeu. Com o passar de quase um século, estas filmagens se tornaram tão distante de nós temporalmente quanto os locais que apresentam eram geograficamente distantes das audiências de então⁴⁹ (MACDONALD, 1992, p.34)

Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi expressaram mais de uma vez sua aversão contra certas imagens da coleção de Comerio. No entanto, em vez de denunciar as imagens do cineasta italiano por meio de comentários textuais ou de um *voice-over*, os artistas preferem criticar as imagens unicamente através do trabalho da câmera analítica. Robert Lumley, num ensaio dedicado ao filme, vislumbra nesse gesto dos artistas uma postura ao mesmo tempo respeitosa e subversiva (2009, p.139). Subversiva pelo desvio do olhar e das ideias presentes no material de Comerio por meio do trabalho com a câmera analítica. Mas também respeitosa em relação a Comerio, considerado um realizador de imagens habilidoso⁵⁰. O argumento de uma relação entre a forma fílmica dos artistas e um certo respeito à figura de Comerio soa bastante duvidoso. Com efeito, em suas declarações relativas ao cineasta italiano, os artistas chegam a considerá-lo como um cineasta “competente” (RICCI LUCCHI apud MACDONALD, 1998, p.279), mas eles colocam sobretudo em relevo seu caráter excêntrico assim como suas relações com o fascismo.

Por outro lado, a relação dos artistas com Luca Comerio é certamente mais complexa do que uma simples aversão. Isto se evidencia logo no início do filme através da dedicatória à

⁴⁹ Tradução nossa: “We see well-made images of peoples, places and experiences which were exotic enough when they were recorded for European audiences. With the passing of nearly a century, this footage has become as temporally remote from us as the locations it presents were geographically remote from audiences then.”

⁵⁰ Para compor seu argumento, Lumley faz uso dos seguintes comentários dos filmes de Comerio, atribuídos pelo autor aos artistas: “filmagem de retratos frequentemente requintados” e “pans dramáticos sobre as paisagens alpinas” (2009, p.139). No entanto, esses comentários das imagens de Comerio não foram realizados pelos artistas, mas por Scott Macdonald, no seu ensaio de 1989. Vale destacar que Macdonald não teve acesso ao material original de Comerio, mas somente às refilmagens das imagens do pioneiro italiano apresentadas pelos artistas no seu próprio filme.

Luca Comerio. Curiosamente, o título do filme é anunciado duas vezes: uma primeira vez através de uma cartela num *design* característico dos filmes dos artistas⁵¹; vêm em seguida os créditos e a dedicatória; e enfim o anúncio do título, desta vez na forma como Comerio planejava apresentá-lo; só então o filme poderá começar. A dedicatória é a seguinte: “A Luca Comerio, pioneiro do cinema documentário, morto em 1940, em estado de amnésia. A amnésia química, o mofo, a decomposição física da imagem, é o estado que circunda o material fílmico⁵²”. As reflexões de Lumley são certamente mais felizes quando vislumbra nessa dedicatória um gesto que abarca num mesmo movimento a memória individual e cultural:

Gianikian e Ricci Lucchi dedicaram o filme à memória de um cineasta há muito esquecido e cujos filmes não só foram armazenados à distância, mas em um estado de decadência e dissolução. A dedicatória liga a amnésia do indivíduo a uma condição mais geral que afeta a mente e a matéria, os seres humanos e seus artefatos⁵³. (LUMLEY, 2009, p.134)

Sem colocar em questão o respeito que Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi possam sentir por essa figura complexa, no entanto, em relação à forma fílmica estabelecida pela dupla, muito mais convincente é o argumento segundo o qual esta forma fílmica se deveria ao próprio percurso artístico do casal: oriundos das artes plásticas, eles consideram que esse trabalho sobre a materialidade das imagens deve prescindir de qualquer outro tipo de informação, como *voice-over*, textos ou cartazes (2015, p.16). Essa escolha estética vai assim outorgar à montagem do filme um papel preponderante, tornando-se a “marca” dos cineastas. Uma montagem que vai se fundamentar no fotograma, no intuito de revelar algo nessas imagens que uma projeção normal deixava invisível:

O fotograma é considerado como o objeto a partir do qual começa todo o trabalho de montagem. Tudo se fundamenta num trabalho de re-fotografia da imagem, como uma forma de olhar lentamente para uma fotografia, parando-a pelo tempo necessário, isolando alguns detalhes dentro dela, aproximando-se. Geralmente nunca

⁵¹ Essas cartelas são feitas a mão por Angela Ricci Lucchi. O *design* lembra as etiquetas de cadernetas e cadernos antigos, como a etiqueta colada na capa de um catálogo feito a mão. Esse mesmo *design* era usado para realizar os cartazes das projeções do casal quando da sua viagem para os Estados- Unidos.

⁵² Tradução nossa: “A Luca Comerio, pioniere del cinema di documentazione, morte nel 1940, in stato di amnesia. L’amnesia chimica, la muffa, il decadimento fisico della immagine è lo stato che circonda i materiali filmici.”

⁵³ Tradução nossa: “Gianikian and Ricci Lucchi dedicated the film to the memory of a filmmaker who had long been forgotten and whose films were not only stored away but in a state of decay and dissolution. The dedication connects the amnesia of the individual to a more general condition that affects mind and matter, humans and their artefacts.”

retomamos o fotograma inteiro, ficamos dentro, ficamos mais perto⁵⁴. (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI apud TOFFETTI, 1992, p.15)

Segurando, atrasando a leitura do fotograma, texto melancólico, a câmera oferece o conhecimento⁵⁵. (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI apud TOFFETTI, 1992, p.81)

As imagens originais são rastreadas, dissecadas e transcritas pelos cineastas. Uma vez refilmadas, remontadas, elas são apresentadas no filme como cenas catalogadas: coleções de ruas, gestos, atitudes, movimentos e olhares⁵⁶. A montagem, realizada por blocos, divide o filme em 10 partes, cada uma dedicada a um tema e localizada no espaço e no tempo. Segue uma lista dos diferentes blocos do filmes, realizada com ajuda das informações dadas pelos cineastas em ensaios e entrevistas, uma vez que o próprio filme não possui nenhuma indicação textual, nenhum intertítulo que possa indicar alguma transição. Os títulos, em itálicos, são dados pelos artistas; as partes entre aspas se referem à retomadas de títulos do próprio Comerio:

1. *Topografia da fronteira austro-húngara*. Imagens tomadas de um trem atravessando a região do Tirol. Possivelmente de 1909.
2. “*A esfinge branca*”. Imagens de caça e paradas navais no Círculo Polar Ártico, começando com a expedição do Duque de Abruzzi em 1898.
3. *Topografia de uma fronteira*. Imagens filmadas no Cáucaso antes de 1920, na fronteira russo-persa.
4. “*A esfinge negra*”. Missionários em Uganda, 1910. Os missionários acompanham o *Barone* Alberto Franchetti, futuro agente secreto de Mussolini.
5. *Batalhas*. Contrastes de operadores na Índia. Aspecto da colônia, imagens filmadas em torno de 1911.
6. *Cartão postal místico de Indochina*. Imagens do início do século apresentando alguns rituais de monges.

⁵⁴ Tradução nossa: “Il fotograma è inteso come l’oggetto da cui parte tutto il lavoro di montaggio. Alla base c’è un lavoro di rifotografia dell’immagine, come guardare lentamente una fotografia, fermarla per il tempo necessario, isolare dei particolari all’interno, avvicinarsi di più. In genere non riprendiamo mai tutto il fotograma, stiamo dentro, stiamo più vicini”

⁵⁵ Tradução nossa: “[...] supporto atto alla nomenclatura o alla catalogazione in generale, dove le immagini si prolungano, si estendono, si trasferiscono, al di fuori delle loro situazioni, si uniscono per contatto, contiguità, approssimazione, giustapposizione, aderenza, congiunzione, prolungamento, tensione, estensione, frattura lineare e longitudinale. Trattenendo, ritardando la lettura del fotograma, testo melanconico, la camera offre la conoscenza.”

⁵⁶ O processo de realização do filme foi acompanhado de diversas leituras que foram destacadas pelos artistas: *L’afrique fantôme*, de Michel Leiris; os jornais etnográficos de Marcel Griaule; textos de Oscar Michaux; livros de viagens pelo mundo de autores fascistas, como Arnaldo Cipolla ou Mario Appellius.

7. *Cartões postais dos territórios franceses ultramarinos*. Tânger 1910. Típica reportagem exótica.
8. *Gondar*. África Oriental, 1910. Panorama das ruínas coloniais e desfiles militares.
9. “*A esfinge negra*” do *Barone Franchetti*. Uganda, 1910. Cenas de caça selvagem na savana.
10. *A Primeira Guerra Mundial vista por Comerio*. Cenas de batalhas.

Mesmo sem indicação textual ou cartelas, é possível, para um espectador atento, perceber as transições entre os blocos. Pois além da diferença no próprio conteúdo apresentado pelas imagens, as transições podem, ocasionalmente, ser distinguidas na banda-imagem por mudanças mais abruptas na passagem de um tom monocromático a outro (ou a imagens pintadas na mão), ou ainda na banda-sonora, por mudanças mais marcadas na trilha sonora. Pois esse é o primeiro filme sonoro de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, cuja música eletrônica, composta pelos artistas californianos Keith Ullrich e Charles Anderson, bem minimalista e no estilo da música *drone*, impregna o filme com um tom lúgubre. Para Macdonald, a composição lembra a música composta por Philip Glass, especialmente no filme *Koyaanisqatsi* (1982), apesar do tom ser mais obscuro (MACDONALD, 1992, p.42). Ele prossegue:

A música de Anderson/Ullrich é sinistra, assombrosa; ela tende a enfatizar a tristeza dos eventos que estamos assistindo, mesmo nos casos em que a própria imagem parece relativamente neutra. A música ajuda a transmitir uma sensação de tristeza esmagadora sobre os eventos que Comerio documenta, sobre o que se perdeu através da colonização e da dominação de pessoas e animais⁵⁷. (MACDONALD, 1992, p.42)

Os artistas destacaram a importância que teve o encontro do primeiro bloco para a constituição do seu filme: as imagens de um trem atravessando as montanhas do Tirol austro-húngaro. Do filme original que continha essas imagens (provavelmente *From Geeschenen to Andernatt*, Luca Comerio, 1909), os artistas excluíram as cenas que não tinham sido filmadas a partir do próprio trem, com o intuito de constituir assim uma *vue mobile* ou *phantom ride*⁵⁸.

⁵⁷ Tradução nossa: “The Anderson/Ullrich music is eerie, haunting; it tends to emphasize the grimness of the events we are watching, even in instances where the imagery itself seems relatively neutral. The music helps to convey a sense of overwhelming sadness about the events Comerio documents, about what was lost through the colonialization and domination of people and animals.”

⁵⁸ As *vues mobiles* ou *phantom ride* são atrações populares do cinema dos primeiros tempos, em que a câmera fica aparelhada a um veículo em movimento, apresentado assim ao espectador uma vista da perspectiva do próprio veículo. Sobre algumas relações entre o trem e o cinema de vanguarda, ver: BLÜMLINGER, Christa, “Matériel et transformation” in: *Cinéma de seconde main, Esthétique du remploi dans l’art du film et des nouveaux médias*, Paris: Klincksieck, 2013.

Como todas as perfurações desse pedaço de película de cem metros estavam quebradas, foi necessário recriá-las, ou seja, recriar todas as perfurações para mais de 5000 fotogramas. Logo quando esse filme foi encontrado, o casal o identificou como a perfeita introdução do seu próprio filme, pois convida e prepara o espectador para uma viagem através do espaço e do tempo. Pois se por um lado o próprio tema do trem é um mote clássico da história do cinema e remete à ideia de viagem, por outro lado, o material original foi retrabalhado com a câmera analítica de tal forma que sua duração inicial fosse multiplicada por três, levando essa sequência introdutória a uma duração de aproximadamente 10 minutos. Outro elemento marcante desse bloco é o jogo de colorizações monocromáticas realizado, que participa do efeito hipnótico da cena e evoca um caleidoscópio observado em *ralenti*⁵⁹. Dessa forma, a montagem desse primeiro bloco, além de suscitar uma reflexão sobre a própria percepção, nos inicia nos efeitos de dilatação temporal, de cadência, de ritmo, tão característicos dos filmes de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. Apontando para a analogia existente entre os trilhos do trem e as perfurações da película cinematográfica, eles consideram essa sequência como uma prova pela qual o espectador deve passar para entrar no filme.

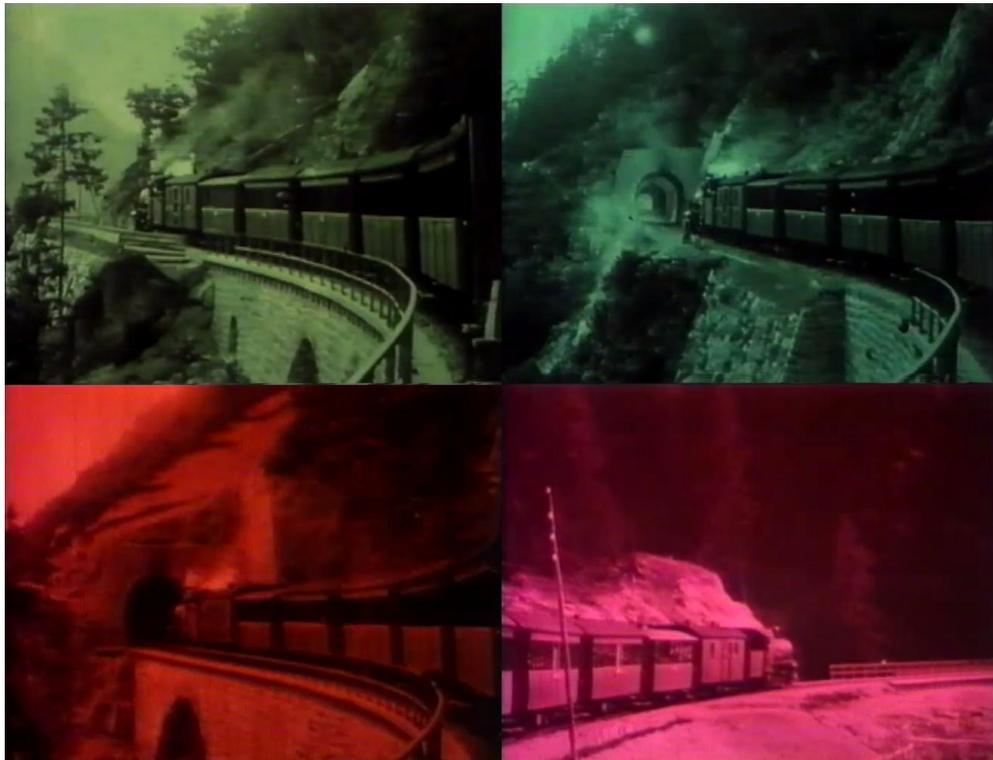


FIGURE 1.1: FOTOGRAMAS DE *DAL POLO ALL'EQUATORE* (1986)

⁵⁹ No seu ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1939), Walter Benjamin declara : “Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica. E, logo depois, descrevendo a experiência do choque, ele chama esse homem de ‘um caleidoscópio dotado de consciência’” (BENJAMIN, 1989, pp.124-125). A noção de choque e sua relação com o *ralenti* nos filmes dos artistas será retomada no capítulo dois desta dissertação.

Depois desse primeiro bloco, o resto do filme se apresenta como uma vasto catálogo do mundo do início do século XX, registrado através de um olhar colonizador. Porém, com o trabalho da câmera analítica, principalmente nesse filme através das alterações de velocidade – levadas algumas vezes até ao congelamento da imagem –, os artistas dão a essas cenas uma nova perceptibilidade, através de uma dilatação da duração, nos oferecendo o tempo de nos prolongarmos diante desses instantes de vida. A autora Christa Blümlinger aponta que os cineastas buscam dessa forma enfatizar nessas imagens a “prefiguração simbólica das violências da Primeira Guerra Mundial” (2013, p.201). De fato, depois do bloco introdutório do trem e dos 8 blocos seguintes constituindo o catálogo de uma viagem ao redor do mundo, o filme nos traz de volta à Europa. Com um tema musical que lembra a sequência do trem através das montanhas, o último bloco do filme, o maior em duração, se situa em plena Primeira Guerra Mundial.

Ainda em relação à prefiguração da Primeira Guerra Mundial, é interessante destacar que a primeira vez que a figura humana é apresentada pelo filme, isso se dá através do plano de um homem em pé, armado de um fuzil no Ártico. Ele se aproxima tranquilamente de um urso branco deitado no gelo, o aponta, e atira para matar. O urso, atingido, começa então a se debater contra a morte, numa espécie de dança macabra.



FIGURE 1.2: FOTOGRAMAS DE *DAL POLO ALL'EQUATORE* (1986)

Imagens da Primeira Guerra Mundial já se encontram na verdade neste mesmo bloco: são as duas últimas cenas, que apresentam, em relação às outras imagens do bloco, uma continuidade em termos de coloração e de música. A primeira cena mostra um soldado de costas numa trincheira. Enquadrado na altura da cintura, ele aponta seu fuzil e dispara várias vezes. A série de imagens apresenta marcas de deterioração, logo em cima do soldado, o que acaba apagando essa figura momentaneamente. A cena parece assinalar um devir compartilhado do soldado e da película, ambos fadados ao desaparecimento. A segunda imagem mostra o negativo de um plano geral de soldados na montanha, onde cerca de cinquenta homens atravessam um vale de neve. O forte contraste entre essas figuras brancas avançando sobre um fundo escuro, como sombras assombrosas, parece figurar o desejo do mundo ocidental, imperialista e colonizador, de invadir o resto do mundo⁶⁰.

Além da constituição do filme em blocos espaço-temporais, é possível observar que o trabalho da montagem busca destacar analogias entre formas, através de elementos recorrentes que se manifestam sob diversos aspectos nos filmes: o trem que abre o filme e o bonde que abre o terceiro bloco, na fronteira russo-persa; o já mencionado caçador armado de um fuzil no início do bloco no Ártico e o *Barone Franchetti* também armado de um fuzil na abertura do bloco em Uganda; as próprias cenas de caçadas no Ártico e em Uganda (que são na verdade verdadeiros massacres de animais); as crianças brincando na Índia e outras sendo evangelizadas na África; as paradas militares da cavalaria britânica e os desfiles dos monges budistas; ou ainda os túneis atravessados pelo trem do primeiro bloco e aqueles percorridos pelos soldados da Primeira Guerra Mundial. As analogias estabelecidas em todas essas cenas nos levam a considerar a segunda ocorrência (a segunda caçada, o segundo grupo de crianças etc.) como a repetição de uma mesma forma, embora o conteúdo se apresente de maneira distinta (não é a mesma caça, não são as mesmas crianças).

Assim, as repetições realizadas pelos cineastas italianos se inscrevem num entrelugar entre a repetição do mesmo e a apresentação do outro. Uma repetição que não busca uma reafirmação ou a fixação de um determinado elemento mas, ao contrário, procura criar uma atmosfera difusa. O videasta e teórico francês Thierry Kuntzel, num ensaio publicado em 1993 e intitulado “L’autre film”, identifica dois tipos de repetições no cinema, cada uma afetando o espectador de uma forma própria. A primeira repetição, que se encontra a serviço do legível, é da ordem da redundância. Ela instaura o reconhecimento de determinados traços

⁶⁰ As questões da deterioração das películas assim como do contraste das imagens e das figuras serão abordadas com mais detalhe no terceiro capítulo dessa dissertação.

em torno dos quais a diegese se organiza. A segunda repetição, por sua vez, não busca a reafirmação do valor de algum significado, mas, antes, o próprio valor dessa repetição. Essa volta, nunca percebida conscientemente durante a projeção, é unicamente marcada por afetos, uma “força que cava, além, abaixo, durante a leitura, um outro espaço que captura o espectador nas armadilhas de uma obscura ‘impressão’” (KUNTZEL, 2018, p.426). Através desse tipo de repetição, a montagem de *Dal Polo all'Equatore* (1986) estabelece séries, uma rede de relações leves, mas vivas, entre os diferentes blocos do filme.

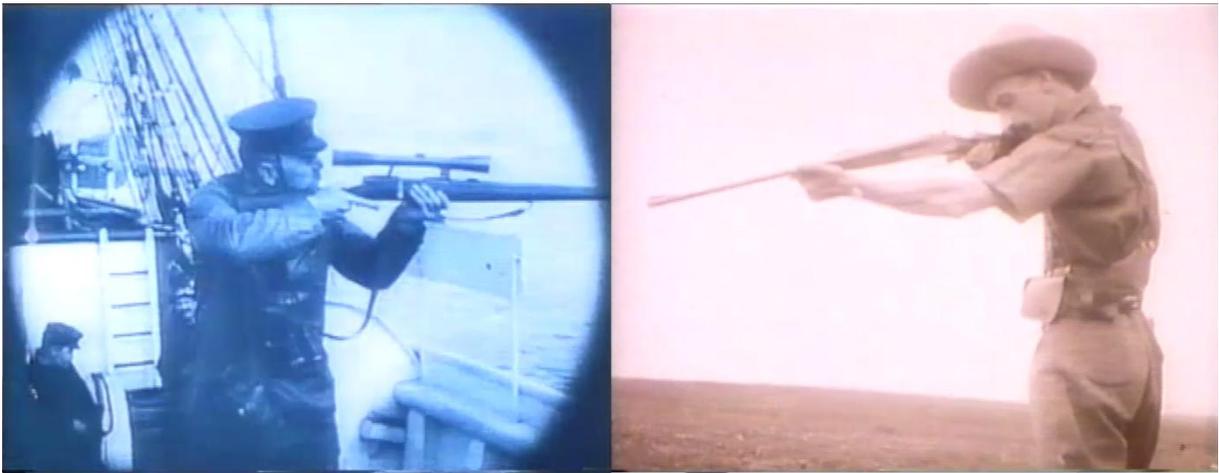


FIGURE 1.3: FOTOGRAMAS DE *DAL POLO ALL'EQUATORE* (1986)

Nesse sentido, o método com o qual o material de arquivo é trabalhado na montagem e a maneira como Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi se relacionam com imagens que remetem à história neste filme se inserem numa transformação mais ampla da maneira de se trabalhar com as imagens de arquivo. No terreno da história, a relação com os documentos passou por uma transformação que o filósofo Michel Foucault viu, em *L'archéologie du savoir* (1969), como sendo uma “mutação epistemológica da história” (2004, p.14), mutação que se situa na crítica do documento. Se, segundo Foucault, essa mutação – ainda não acabada quando ele escreve o livro⁶¹ – teria começado com Marx, é sobretudo na segunda metade do século XX que ela se faz mais presente no discurso teórico dentro do campo da história (FOUCAULT, 1969), da filosofia (DERRIDA, 2001) ou ainda da teoria das mídias (KITTLER, 2016).

⁶¹ Em 2020, essa mutação ainda deve estar longe de se terminar, uma vez que confrontados ao arquivo enquanto objeto de estudo, ainda nos encontramos diante de transformações culturais e técnicas que nos impõe a experiência de um “novo regime dos arquivos” (BLÜMLINGER, 2014b, p.70). Blümlinger aponta para o papel da emergência de “novas técnicas de imagem e sua industrialização” nessa transformação, que lembram as mutações do fim do século XIX (2014a, p.7).

Antes dessa mutação, o objeto de estudo da história e do historiador era o passado, a interpretação e a ratificação dos documentos servindo assim a reconstituir este passado. Agora, com essa mutação, a tarefa principal da história não reside mais na interpretação do documento mas na sua “reelaboração”: o documento precisa ser trabalhado “no seu interior” e cabe à história “organizá-lo, recortá-lo, distribuí-lo, ordená-lo” (FOUCAULT, 2008, p.7). O novo objeto da história é portanto o próprio documento “no tecido” do qual o historiador deve agora definir “unidades, conjuntos, séries, relações.” (FOUCAULT, 2008, p.7), um processo que acaba tornando os *documentos* em *monumentos*:

[...] a história, é o que transforme os *documentos* em *monumentos*, e que desdobra, onde se decifravam rastros deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido, uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjuntos. (FOUCAULT, 2008, p.8)

Assim, o *modus operandi* elaborado por Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi com as imagens de arquivo, através da análise do fotograma, da identificação de elementos recorrentes dentro das imagens, e da elaboração subsequente de séries dentro do filme, pode ser aproximado de uma prática que transforma os documentos em monumentos, uma vez que os artistas fazem ressurgir algo dos arquivos que inicialmente não estava destinado a se manifestar, a testemunhar. A pesquisadora Christa Blümlinger aponta no entanto para uma certa ambivalência a respeito do estatuto das imagens apresentadas pelos filmes dos artistas, falando de uma “oscilação” das imagens entre o *documento* e o *monumento* (2013, p.211). Pois ainda que o trabalho com a câmera analítica, ao fazer sobressair detalhes das imagens, faça valer a dimensão monumental das imagens, os filmes ainda retratam determinados eventos do passado. Essa oscilação é, a nosso ver, fundamental, uma vez que todo o trabalho dos artistas vai buscar justamente evidenciar como a lógica e o discurso que residem tanto no fundamento das imagens de Comerio – até naquelas que poderiam ser consideradas “banais” – quanto nos eventos retratados, se inscrevem em continuidade com a ideologia fascista e imperialista do colonizador.

De uma forma mais ampla, para além das analogias formais, a técnica da repetição é frequentemente empregada ao longo do filme. Assim, várias cenas são repetidas, na maioria das vezes, dentro de um mesmo bloco. No entanto, o que chamamos aqui de repetição não consiste numa estrita repetição das mesmas imagens, na repetição idêntica de uma cena, mas antes, na maior parte das vezes, na extensão da cena que tinha sido apresentada anteriormente, na continuação da série de imagens. Mas como o filme não possui uma estrutura narrativa, a

identificação inevitável da volta de uma mesma figura é sentida como uma repetição, embora se trate da continuação de um gesto. Isso se manifesta no bloco dedicado à Índia, com a volta das imagens das crianças sentadas brincando; no bloco dedicado à Indochina, com a volta das imagens do desfile de músicos e com as imagens da leitura dos monges; no bloco em Tânger, com as imagens dos homens a cavalo ou ainda as imagens de pedestres no que parece ser a porta de entrada de uma praça; no bloco dedicado à Primeira Guerra Mundial, com as imagens dos soldados carregando bicicletas. As repetições desses elementos trazem uma certa coesão dentro de um mesmo bloco.

Há no entanto no filme três repetições que se destacam desse formato geral. A primeira se diferencia por aparecer em dois blocos distintos do filme. É uma cena onde crianças negras da África, todas vestidas de branco, são evangelizadas por uma freira. Esta cena aparece pela primeira vez no fim do quarto bloco, em Uganda, e mais tarde na passagem do oitavo bloco na África oriental para o nono bloco, de volta em Uganda. Na primeira ocorrência dessa cena, as crianças são treinadas a fazer o sinal da cruz, num gesto que condensa a opressão religiosa sobre os povos colonizados. Esta primeira aparição da cena ocorre logo antes da primeira cena do bloco das imagens da Índia, que por sua vez começa com as imagens de três crianças sentadas na areia e fazendo-se cafunés. O encadeamento na montagem das duas cenas cria um contraste abismal entre estas e nos apresenta, nas crianças da Índia, aquilo que está ausente das imagens das crianças africanas, a liberdade e a leveza da infância.



FIGURE 1.4: FOTOGRAMAS DE *DAL POLO ALL'EQUATORE* (1986)

Na segunda ocorrência das imagens das crianças negras sendo evangelizadas, assistimos a continuação da primeira cena. Agora, as crianças são treinadas a saírem em fila, em pares, acompanhadas na trilha sonora pela repetição de uma mesma nota de sintetizador. A cena termina com um congelamento de imagem, sincronizado com a última ocorrência da nota musical. As imagens seguintes nos apresentam, sem som, um homem branco, armado de um fuzil e visando para algo fora do quadro (Figura 1.3, o fotograma à direita). É o *Barone Franchetti* (o Lawrence italiano segundo Yervant Gianikian), primeiramente de costas, em plano de conjunto, secundamente de perfil, em plano americano. Nesse segundo plano, o *Barone* dispara, ele abaixa então tranquilamente seu fuzil e avança, recarregando sua arma, ao mesmo tempo que a música lúgubre retoma. O corte nos apresenta então o alvo, um búfalo africano, em torno do qual giram quatro homens negros, que vão acabar o trabalho, esgotando, “finalizando” a fera com seus paus de madeira.



FIGURE 1.5: FOTOGRAMAS DE *DAL POLO ALL'EQUATORE* (1986)

Ao contrário da primeira ocorrência da cena das crianças negras, cuja montagem com as crianças da Índia marcava um contraste abismal entre as suas respectivas condições, esse segundo encadeamento aponta para uma continuidade. Para os colonizados, entrando nas “ordens” dos colonizadores, não há outro destino possível a não ser subalterno destes últimos, auxiliando o homem branco no seu desejo de dominação do mundo, por meio de tarefas sanguinárias. Nesse sentido, há nesse bloco uma cena terrível, onde o *Barone Franchetti*, depois de ter matado um rinoceronte, pede para que seus subalternos negros o desmembrem, sob o olhar da câmera. A sequência do desmembramento dura três longos minutos, ao longo dos quais seis homens se encontram em torno do animal, cortando seus pés e extraíndo seu corno com uma simples faca em plano detalhe. Finalmente, esse bloco encerra por uma cena onde uns subalternos negros caminham em fila no cerrado africano, carregando as últimas presas dos caçadores brancos, duas leões. Através de um corte, a cor monocromática quente

da imagem, ligado ao calor do cerrado, cede lugar ao azul frio da montanha. A nova cena nos apresenta uma nova fila de homens caminhando, dessa vez são soldados brancos, em plena guerra mundial, saindo de um túnel de neve. Esse encadeamento expõe por um lado a condição comum dos homens que se encontram sob o jugo das potências imperialistas, uma vez que tanto os homens das colônias quanto os homens da metrópole, em última instância, se resumem à carne para canhão⁶². Por outro lado, o corte expõe o destino dos homens das colônias, das quais as metrópoles sugaram as forças vivas através dos batalhões coloniais durante a primeira, assim como a segunda guerra mundial.

A segunda repetição que destacamos se encontra no último bloco do filme, dedicado à Primeira Guerra Mundial, onde, dessa vez, uma mesma cena, isto é, o mesmo conteúdo, aparece em dois momentos distintos do bloco, a dois minutos de intervalo. Essa cena nos apresenta uma fila de soldados correndo e atravessando, por um espaço deixado aberto, uma barreira de arame farpado. Porém, existe uma grande diferença plástica entre as duas cenas, uma vez que a primeira cena é apresentada através do negativo de imagem, e a segunda através do positivo⁶³.

Por fim, a terceira repetição que salientamos aqui se situa também no último bloco do filme. No entanto, trata-se de uma repetição mais “elaborada” e mais difícil de identificar. A primeira ocorrência dessas imagens, coloridas de laranja, nos apresenta quatro soldados de bicicletas em plano de conjunto. Eles atravessam o quadro lentamente – efeito produzido pela câmera analítica – enquanto um grupo de pessoas em pé, no fundo do quadro, parece estar assistindo a passagem dos ciclistas. As duas aparições desta cena estão separadas somente por um breve plano negativo, colorido de vermelho, da marcha de uma multidão de soldados através da montanha. Mas a segunda aparição não é estritamente uma repetição, uma vez que os ciclistas aparecem desta vez em plano geral, o que nos permite enxergar a cena de forma mais ampla. Percebemos agora que aquilo que achávamos ser simples ciclistas se revela na verdade ser a ponta de um cortégio militar, uma marcha de soldados atravessando o que parece ser a praça de uma cidade. A primeira cena que assistimos era um recorte da cena original, criado com câmera analítica. A mudança de enquadramento não é o único fator que dificulta o reconhecimento dessa cena, mas também a apresentação, na segunda vez, do negativo de imagem. Mas afinal, que o reconhecimento de uma mesma cena seja difícil ou

⁶² Para uma atualização dessa questão, ver: DEBORD, Guy. “Notes sur ‘la question des immigrés’”. In: DEBORD, Guy. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2006. p.1588-1591.

⁶³ Destacaremos no capítulo três a importância dos negativos de imagens para os artistas.

não não importa, uma vez que, pela proximidade das duas cenas no filme, o espectador não deixará de perceber pelo menos aqui também uma analogia formal entre as duas cenas. Nesse exemplo, vemos que em alguns momentos, o trabalho de reelaboração realizado pelos artistas não parece buscar evidenciar um determinado elemento da imagem mas antes criar relações através de analogias.



FIGURE 1.6: FOTOGRAMAS DE *DAL POLO ALL'EQUATORE* (1986)

1.2.2 Arquivar os rastros

Todavia, em outros momentos, a montagem das imagens de uma mesma cena, realizada através dos procedimentos da câmera analítica, se empenha em evidenciar algo que, identificado ao longo da observação manual, ainda não teve a oportunidade de alcançar plena expressão. Essa estratégia será empregada nitidamente em três momentos do filme através da diminuição de velocidade de passagem das imagens, aliada ao reenquadramento e à repetição, chamando assim nossa atenção para aquilo que no material original se encontrava na margem da imagem, ou ainda estava presente num número de fotogramas tão pequeno que não era possível perceber. Esses três momentos serão apresentados do menos ao mais elaborado, independentemente da ordem cronológica no filme.

O primeiro momento se situa no último bloco do filme, o da Primeira Guerra Mundial, e é composto de um único plano colorido de azul. Filmados em *plongée*, soldados atravessam correndo um terreno vago, da direita à esquerda do quadro. A cena já começa com uma velocidade visivelmente ralentada, e esse efeito vai se acentuando, até nos apresentar a cena fotograma a fotograma, nos permitindo então enxergar um soldado interromper abruptamente

seu movimento, certamente atingido por uma bala. Nesse momento, a imagem congela brevemente.

O segundo momento é localizado também no último bloco do filme, quase chegando no final. Um plano de conjunto nos apresenta uma cena onde soldados estão correndo, de costas, certamente atravessando uma zona perigosa, buscando alcançar a extremidade dessa área descoberta. Vemos a cena passando fotograma por fotograma. De repente, um soldado, atingido por uma bala, levanta os braços para o alto, larga seu fuzil e cai morto. O soldado logo a sua direita desvia sua trajetória para evitar o corpo e certamente a sua própria morte. A cena é então repetida, em plano geral, dessa vez com uma velocidade mais próxima de uma velocidade normal. De novo os soldados se lançam. Aquele soldado é atingido de novo; logo em seguida um outro soldado, a esquerda do primeiro, é atingido também e cai. Por fim, mais na frente, o soldado que tinha mudado sua trajetória em função do primeiro soldado morto é também atingido e cai no chão. O plano encerra então com os soldados sobreviventes atingindo a extremidade do campo e é seguido de um plano mais próximo, filmado no próprio campo de batalha, que compõe o quadro com os três corpos mortos no chão. Nessa cena, seria difícil dizer que a morte dos soldados passaria despercebida sem o trabalho da câmera analítica. No entanto, com a reelaboração dos artistas, a morte dos soldados não é o mero dano colateral de um ataque militar, mas o foco mesmo da cena.

O terceiro momento (o primeiro na ordem cronológica do filme) se situa no oitavo bloco, na África oriental. Na área externa do castelo da cidade de Gondar, as imagens, coloridas de rosa nos apresentam, em câmera lenta e plano geral, o que parece ser a reencenação de uma batalha. Enquanto um homem se dirige a um canhão no segundo plano da imagem, um grupo de homens se aproxima da câmera. O homem no canhão dispara então uma primeira vez (sinal do início do ataque?). O grupo que avança ao encontro da câmera atravessa então correndo o quadro, seis homens vestidos de branco, armados de lanças. No momento em que o último desses guerreiros sai do quadro pela direita, o canhão dispara uma segunda vez. Uma forma branca, um corpo caindo, aparece então na margem da imagem, no canto direito, e uma pessoa atravessa o quadro correndo até esse corpo para ajudar. Esse momento é em seguida repetido uma primeira vez, reenquadrado de perto. A repetição nos apresenta o corpo já no chão e a outra pessoa já chegando para ajudar. O plano é repetido então uma segunda vez, com o mesmo enquadramento, mas dessa vez, a cena é retomada antes. O efeito da câmera lenta é acentuado, o que nos permite observar o disparo do canhão, a queda consecutiva do corpo e de novo a pessoa chegando para ajudar.



FIGURE 1.7: FOTOGRAMAS DE *DAL POLO ALL'EQUATORE* (1986)

Esses procedimentos de montagem realizados com a câmera analítica dissecam, escavam as imagens, buscando arrancar alguma coisa aos arquivos, e realizando assim, nas palavras dos cineastas, “arquivos de arquivos” (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, 2015, p.90). Se por um lado o documento encontrado, a própria película na sua materialidade, resquício do passado, pode ser considerado como um rastro, sendo a manifestação de um desejo outrora afirmado de inscrever um instante de vida, por outro lado o que os artistas procuram evidenciar com esse trabalho analítico são elementos que se encontram no próprio documento, no caso, dentro do fotograma, aquilo que, ultrapassando o desejo mencionado de registrar um instante de vida, estava presente diante da câmera e foi inscrito na película, sem que quem registrasse tenha se preocupado com ele, algo que o arquivo talvez não pretendesse arquivar, como rastros imperceptíveis.

Para Jacques Derrida, o rastro é a simples manifestação de uma experiência, sendo portanto um conceito sem limite: não somente o conteúdo escrito numa folha ou aquele registrado num aparelho de gravação são rastros, mas toda ação, todo gesto, é criador de rastro, uma vez que remete ao outro, à outra coisa, a outro momento ou a outro lugar (DERRIDA, 2012, p.129). Essa indagação de Derrida estabelece a finitude do rastro e torna

assim a distinção entre rastro e arquivo evidente: se o rastro é manifestação de uma experiência, o arquivo por sua vez nasce do desejo de conservação do rastro, diante precisamente da finitude deste último, do seu potencial apagamento. Empregando os termos de Derrida, a prática de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi busca então evidenciar dentro dos próprios arquivos, através da reelaboração fílmica, rastros que não tinham sido propriamente arquivados.

É interessante então se debruçar sobre a etimologia do termo arquivo, explicitada por Derrida. O termo arquivo deriva da palavra grega *arkhê*, que indica ao mesmo tempo o *começo* – apontando assim para a possibilidade de uma história – e o *comando* – apontando dessa vez para a autoridade e a lei (DERRIDA, 2001, p.7). Derrida salienta a importância da *arkhê* enquanto *comando* no conceito de arquivo. Pois a palavra arquivo, como a palavra latina *archivum*, toma seu único sentido da palavra grega *arkheîon*, que designa inicialmente uma casa, mas remete de forma mais ampla a um endereço, o local onde se guardava os documentos oficiais, isto é, na residência dos que comandavam e administravam a cidade de Atenas, os arcontes. Primeiros guardiões dos arquivos, conservando os documentos no seu próprio domicílio, os arcontes eram responsáveis assim pela segurança física tanto do depósito quanto do suporte. Esse aspecto deve ser entendido como a responsabilidade de preservar os documentos diante de possíveis acidentes que poderiam levar à destruição dos arquivos, mas também, e talvez mesmo antes, preservar os documentos de possíveis furtos, de tentativas de apropriação dos arquivos, emanando de outras instâncias de poder.

É que além das tarefas de conservação, cabia aos arcontes, e isto de direito, a competência hermenêutica, o poder de interpretar os arquivos e, portanto, de constituir a história, uma vez que, como indica Michel Foucault: “O documento não é o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, *memória*; a história é, para uma sociedade, uma certa maneira de dar *status* e elaboração à massa documental de que ela não se separa” (2004, p.8, grifos do autor). É nesta instância de poder, inerente ao conceito de arquivo, que reside a cisão entre arquivo e rastro, como aponta Derrida:

[...] não há arquivo sem rastro, mas nem todo rastro é um arquivo na medida em que o arquivo supõe não apenas um rastro, mas que o rastro seja apropriado, controlado, organizado, politicamente sob controle. Não há arquivo sem um poder de capitalização ou de monopólio, de quase monopólio, de reunião de rastros estatutários e reconhecidos como rastros. Dizendo de outra maneira, não há arquivos sem poder político. (2012, p.130)

Mas se o arquivo se constitui justamente a partir dos rastros escolhidos, controlados e organizados, o que será então dos rastros não reconhecidos como rastros? Para estes, só há a destruição, lado avesso da tarefa de arquivamento, aspecto que Derrida chama de *violência arquivada*: a destruição resultante da escolha efetuada pela autoridade, escolha inerente ao processo de arquivamento, uma vez que onde se guardaria tudo, não haveria arquivo (2012, p.132). Dessa forma, a destruição do gesto arquivador, ao apagar os rastros desviantes, impõe o leque dos passados possíveis de serem lembrados, das possíveis histórias a serem contadas.

Dessa forma, torna-se evidente o gesto político dos artistas diante dos arquivos remanescentes das escolhas políticas das instâncias de poder que se empenham em destruir aquilo que não condiz com o discurso que elas querem estabelecer e manter. Assim como o significativo teor político da câmera analítica que, por meio de seus procedimentos de montagem, é capaz de subverter os arquivos dessas instâncias de poder através da análise dos fotogramas, propondo assim uma escrita cinematográfica da história diferente daquela contada pelos vencedores. Mas de que tipo de historiografia essa escrita poderia ser aproximada?

O trabalho de evidenciamento dos rastros na prática de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi pode ser aproximado, em alguns aspectos, da disciplina histórica defendida por Carlo Ginzburg, pesquisador da microhistória. Em *Le fromage et les vers* (1980), Ginzburg apresenta uma visão da escrita da história em diálogo com os mecanismos de funcionamento da memória, sustentando que, uma vez que a memória é fragmentada, assim também deve ser a abordagem da história, incluindo as próprias lacunas da documentação dentro da narrativa. É interessante pensar como esse aspecto se desdobra nos filmes dos artistas, tanto na estrutura dos filmes, que apresentam uma coleção de fragmentos de películas, sem busca visível de esclarecimento sobre os possíveis laços que unem as diferentes sequências, quanto do lado físico do material, nos pulos aparentes dentro de um mesmo plano, devido à falta de alguns fotogramas.

Num artigo intitulado “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” (1999 [1989]), o historiador italiano retraça o surgimento, a partir do final do século XIX, de um novo paradigma nas ciências humanas que se fundamenta nos pormenores, nos detalhes. O caso do método, desenvolvido pelo médico Giovanni Morelli⁶⁴, de identificação de quadros cujo autor

⁶⁴ O médico e crítico de arte italiano Giovanni Morelli (1816-1891), ao constatar que os museus estavam repletos de quadros atribuídos de maneira incorreta, elaborou um novo método de identificação dos quadros a partir dos

era incerto, é nesse sentido exemplar. Mas as raízes desse paradigma remontam, na verdade, há milênios, segundo Ginzburg, na prática do caçador, acostumado a perseguir os rastros de suas presas. Apesar dos caçadores não terem deixado nenhuma documentação verbal, Ginzburg encontra na narrativa da fábula oriental *Os três príncipes de Serendip* um eco dessa prática, manifestação do conhecimento adquirido e transmitido por gerações de caçadores. Nesta fábula, os três irmãos (que não são descritos como caçadores) encontram um homem que perdeu seu camelo. Sem nunca ter visto o animal perdido, eles conseguem no entanto descrevê-lo perfeitamente: branco, cego de um olho e carregando dois odres (um de vinho e um de água). Diante desse aparente paradoxo, eles são então acusados de ter roubado o animal. Porém, na hora do julgamento, os três irmãos conseguem provar sua inocência, demonstrando como, a partir da observação de mínimos detalhes, eles conseguiram se representar um animal que nunca tinham visto. A fábula mostra assim que os três irmãos de Serendip são detentores de um saber de tipo venatório, o saber dos caçadores, através do qual eles têm acesso a fatos desconhecidos pela simples observação de indícios, o que lhes permite “a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa, não experimentável diretamente” (GINZBURG, 1999, p.152). O caçador, “o único capaz de ler, nas pistas mudas (senão imperceptíveis) deixadas pela presa, uma série coerentes de eventos” (GINZBURG, 1999, p.152), poderia ter sido o primeiro a “narrar uma história”.

Se as reflexões de Ginzburg sobre os indícios são fecundas para pensar as imagens de arquivo e o método analítico de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, ainda é preciso se debruçar sobre a forma como a história é “narrada” pelos artistas, uma vez que os filmes não parecem querer nos apresentar o fio condutor de uma narrativa. Pois mesmo que haja em alguma obra de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi um esboço de narrativa, o papel a ela outorgado não é primordial para a experiência do filme. A experiência proporcionada pelos filmes do casal italiano aposta mais numa via das sensações do que num encadeamento de fatos. É o que vamos observar no próximo capítulo com o filme *Su tutte le vette é pace* (1998), em que é possível observar uma certa intensificação do emprego das técnicas da câmera analítica e da prática de reelaboração dentro do próprio fotograma. Obtendo maior destaque, os procedimentos de montagem vão agora compor o cerne do filme.

pormenores (detalhes nas figuras como o lobo da orelha ou as unhas) em vez de traços mais facilmente identificáveis e, portanto, mais facilmente imitados. Carlo Ginzburg evoca ainda, a partir de uma análise conjuntural, uma influência do método morelliano sobre Sigmund Freud, influência anterior à descoberta da psicanálise.

2 A SENSACÃO DO ARQUIVO

O principal, o essencial, é a cinesensação do mundo.

Dziga Vertov

Démonter et remonter jusqu'à l'intensité.

Robert Bresson

Depois do primeiro movimento de aproximação do arquivo exposto no capítulo anterior, este segundo capítulo vai mostrar agora como se estabelece nos filmes de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi uma via das sensações que emerge das próprias imagens de arquivo. Ao enfatizar essa dimensão nos filmes de arquivos, mostraremos assim a continuidade existente na filmografia dos artistas em torno dessa questão sensorial. Pois a dimensão sensorial já era uma característica singular do primeiro ciclo de filmes de Gianikian e Ricci Lucchi, verificada na criação dos filmes-perfumados, realizados com imagens de objetos das coleções dos artistas e com odores de essências e perfumes que eles também colecionavam. Os filmes deste ciclo eram todos mudos, porém a intervenção de odores e perfumes tinha sido pensada como uma “banda” externa ao filme, uma “banda olfativa” que acompanharia as projeções e se relacionaria com a banda imagem dos filmes mudos, trazendo assim uma “outra” presença. Como os artistas mesmo declaram: “nós nos interessávamos por essas imagens na sua relação com o sentido do olfato. Fizemo-las rimar com cheiros, essências específicas, que não são exaladas de forma paralela às imagens, mas que com elas se combinam ‘quimicamente’ e se dirigem à memória” (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, 2015, p.115).

Como exposto no capítulo anterior, é o encontro com o arquivo fílmico, no final dos anos 70, que vai encerrar o ciclo dos filmes-perfumados e desencadear o desdobramento do segundo ciclo de filmes do casal, os filmes realizados com imagens de arquivo. Evidenciamos anteriormente como o filme *Dal Polo all'Equatore* (1986) marca simbolicamente o início desse segundo ciclo e instaura o alicerce sobre o qual a prática de montagem dos cineastas se desdobrará ao longo de toda sua obra. A nossa aposta é de que, embora a “banda olfativa” tenha sido substituída por uma “banda sonora”, o surgimento desse segundo ciclo não manifesta propriamente uma ruptura na trajetória dos artistas em relação à dimensão sensorial dos filmes, mas que o tema da via das sensações (além de outros temas como o paradigma colecionista, a materialidade, a memória...) se mantém presente na obra inteira.

O que queremos enfatizar neste capítulo é como esse trabalho sensorial se manteve na passagem do primeiro ao segundo ciclo de filmes, sob qual forma ele veio a se apresentar. Deixando para trás a “banda olfativa”, sugerimos que há agora, na minuciosa empreitada de reelaboração das imagens de arquivo, uma prática de montagem singular que tem como efeito a potencialização da dimensão sensorial destas últimas, permitindo uma outra forma de se relacionar com elas. Apostamos na ideia de que o trabalho com imagens de arquivo de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi investe na capacidade tátil das imagens, possibilitando assim um outro tipo de visão para o espectador. Dessa forma, eles embarcam este último numa relação diferenciada com as imagens, ao mesmo tempo em que contestam a ordem hegemônica das visibilidades.

Para evidenciar essa dimensão sensorial dos filmes dos cineastas italianos, vamos analisar o longa-metragem *Su tutte le vette è pace* (1998). O filme condensa de maneira nítida as diversas formas com as quais a montagem da dupla torna sensível essa dimensão tátil das imagens. Através do evidenciamento dessa dimensão tátil, buscaremos, primeiramente, entender como se dá, nesse filme, a construção de uma contranarrativa da história, e em seguida, veremos como o trabalho de fragmentação das imagens de arquivo com a câmera analítica permite constituir um tempo dentro do qual se desdobra uma outra relação com as imagens da guerra.

2.1. UMA MICROFISIONOMIA DOS CORPOS

O longa-metragem *Su tutte le vette è pace* (1998, 72’) é o segundo filme daquilo que foi considerado *a posteriori* como um tríptico, composto também por *Prigionieri della guerra* (1995, 67’) e *Oh! Uomo* (2004, 72’). Essa trilogia aborda o tema da Primeira Guerra Mundial, notadamente através da retomada de imagens de propaganda realizadas por alguns dos países beligerantes, segundo três perspectivas diferentes: em *Prigionieri della guerra* (1995) é enfatizada a condição de prisioneiro de guerra – abarcando tanto os soldados prisioneiros em campos quanto os feridos em hospitais ou ainda os órfãos de guerra; em *Su tutte le vette è pace* (1998), o tema é a luta dos soldados austro-húngaros e italianos nos Alpes; e por fim em

Oh! Uomo (2004) são as consequências da guerra sobre os corpos que são abordadas, notadamente através de imagens da fome ou dos *gueules cassées*⁶⁵.

É interessante destacar que o projeto desses filmes nasceu do convite realizado por um grupo de historiadores da região do *Trentino-Alto Adige*, localizada no norte da Itália, onde os Alpes formam uma fronteira natural com a Áustria. Antes da Primeira Guerra Mundial, essa região hoje italiana, chamada em alemão de *Südtirol* (“Tirol do Sul”), compunha com o atual Tirol austríaco fronteiriço, localizado ao norte, do outro lado dos Alpes, uma única e mesma região que pertencia então ao Império Austro-Húngaro, o Tirol. Por apresentar uma forte diversidade cultural e linguística, a região ficou particularmente marcada pelo conflito, uma vez que, a população de língua italiana que ali residia respondeu ao chamado nacionalista de Cesare Battisti⁶⁶, enquanto o resto da população permaneceu leal ao Imperador. Portanto, no Tirol, o conflito não ocorreu entre regiões vizinhas mas entre vizinhos. E como a região foi alternativamente ocupada pelos exércitos alemão/austríaco e italiano/aliado, uma grande quantidade de seus habitantes foi deportada pelos sucessivos ocupantes e a região ficou literalmente dilacerada pelo conflito.

Esse grupo de historiadores, baseado em Trento e Rovereto, estava pesquisando o conflito da Primeira Guerra Mundial nessa mesma região, por meio de fontes e métodos que buscavam se relacionar com o evento através da experiência das pessoas que viveram os acontecimentos, como os soldados e suas famílias. Assim, com o intuito de relacionar a vida dessas pessoas com a narrativa mais ampla da guerra, eles trabalharam com cartas, escritos populares, fotografias de coleções privadas e coleta de testemunhos orais dos sobreviventes (LUMLEY, 2011, p.75). O convite a Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi tinha como objetivo encontrar um equivalente cinematográfico ao modelo historiográfico do grupo de pesquisadores. Diego Leoni, um dos historiadores que realizou o convite, define assim o projeto: “seria ao mesmo tempo um ato de memória e uma reflexão sobre a história, uma tentativa de estabelecer uma antropologia visual do documentário de guerra, e uma micro-fisiologia dos seus participantes⁶⁷”. (apud LUMLEY, 2011, p.75). Vale destacar que somente

⁶⁵ Cunhado pelo Coronel Picot, primeiro presidente da *Union des Blessés de la Face et de la Tête* (União dos Feridos da Face e da Cabeça), o termo se refere aos sobreviventes da Primeira Guerra Mundial que sofreram um ou mais ferimentos de batalha e foram afetados por graves sequelas físicas, particularmente no rosto.

⁶⁶ Cesare Battisti (1875-1916), irredentista italiano e herói nacional, homônimo de Cesare Battisti (1954), membro do grupo armado de extrema-esquerda *Proletari Armati per il Comunismo* dissolvido durante os anos de chumbo na Itália.

⁶⁷ Tradução nossa: “it would be at once an act of memory and a reflection on history, an attempt to establish a visual anthropology of the war documentary, and a micro-physiology of its participants”.

os dois primeiros filmes da trilogia ficaram marcados por esse aspecto “regional”, com enfoque nos soldados austro-húngaros ou nos conflitos na região do Tirol, ficando o terceiro filme, *Oh! Uomo* (2004), fora dessa lógica⁶⁸.

Os filmes realizados por Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi não oferecerem muita informação sobre o contexto histórico das imagens. No entanto, vale destacar que em *Su tutte le vette è pace* (1998), referências e métodos provenientes do campo da história são compartilhados logo no início do filme. Com efeito, o filme começa com uma dedicatória ao cineasta Kurt Kren, figura do cinema estrutural austríaco, que faleceu em 23 de junho de 1998, ano de realização do filme⁶⁹. Em seguida, uma cartela indica que o filme nos é apresentado pelo Museo Storico de Trento e pelo Museo Storico Italiano della Guerra de Rovereto, dois museus da região do *Trentino-Alto Adige*. Uma nova cartela nos apresenta o título do filme, *Su tutte le vette è pace*. Este título é uma referência ao poeta alemão Johann Wolfgang von Goethe, que registrou sob o título de *Wandrer's Nachtlid* (Canção noturna do viandante) dois poemas escritos em 1776 e 1780, respectivamente, *Der du von dem Himmel bist* (Tu, que do céu és) e *Über allen Gipfeln, ist Ruh* (Em todos os cumes, há paz). Além dos dois primeiros versos deste último poema compor o título do filme, já é possível anunciar que as duas obras compartilham o mesmo tom sombrio.

Über allen Gipfeln, ist Ruh (1780)

Em todos os cumes, há paz

Über allen Gipfeln
Ist Ruh',
In allen Wipfeln
Spürest Du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur! Balde
Ruhest du auch⁷⁰.

Em todos os cumes
Há paz,
Em todos os topos
Mal sentirá
Um sopro;
Nem se ouça os pássaros da floresta.
Espera! Logo
Descansará também⁷¹.

⁶⁸ É interessante salientar também o vínculo dos próprios artistas com esta região: os pais de Yervant Gianikian viveram na cidade alpina de Merano, onde ele mesmo foi criado. Diversas instalações dos artistas serão realizadas a pedido de instituições da região: *Corpo ferito* (2002) para a inauguração do MART (Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto); *Aux vaincus* (2004) e *Trittico del novecento* (2008) para a coleção permanente dessa mesma instituição; *Topografia aerea* (2008) para a coleção permanente do Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto.

⁶⁹ Outra homenagem ao cineasta foi realizada no ano de 2000, na ocasião do Festival Curtas Vila do Conde em Portugal, em que Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, homenageados pela 8ª edição do festival, tiveram carta branca para realizar uma programação de filmes. Nesta programação, quatro autores foram destacados pelos artistas: o surrealista Luis Buñuel, os Armênios Artavazd Pelechian e Tom Egoyan, e finalmente Kurt Kren, este com cinco filmes.

⁷⁰ Poema disponível em <https://de.wikipedia.org/wiki/Wandrer's_Nachtlid>. Último acesso em: 08 de maio de 2021.

⁷¹ Tradução livre.

As referências a Kurt Kren e Goethe são assim expostas como duas fendas no tecido que encobre o universo dos cineastas, nos apresentando tanto a via das vanguardas cinematográficas, quanto a via dos clássicos da literatura. Por fim, antes das primeiras imagens do filme, aparece uma cartela nos apresentando o projeto do filme, seu método: “Busca do indivíduo, do ‘soldado homem’, nos arquivos representando as massas anônimas. Nos detalhes, nos pormenores, as expressões, a microfisionomia, os comportamentos dos indivíduos. Retomados através do ‘corpo ferido’ do material de nitrato. Nos Alpes^{72,73}”.

O filme é composto de três partes distintas, cada uma sendo identificada por uma cartela sucinta (a única informação dada de forma explícita pelo filme sobre as imagens). Enquanto as duas primeiras partes acompanham soldados austro-húngaros em duas montanhas diferentes da região, a terceira parte, que corresponde à segunda metade do filme, apresenta por sua vez imagens de soldados italianos em operações nessa mesma região. A primeira cartela anuncia: “Monte Adamello 1915-1918. Soldati Austro-Ungarici”; a segunda por sua vez: “Monte Pasubio 1915-1918. Soldati Austro-Ungarici”. Na metade do filme surge então a terceira cartela, indicando que voltamos ao Monte Adamello, mas dessa vez com os soldados italianos: “Monte Adamello 1915-1918. Soldati Italiani”.

A banda-sonora, por sua vez, é composta de uma miríade de elementos, dos quais é possível identificar três principais. O primeiro destes, introduzido logo depois da apresentação da primeira cartela, é a voz, com interpretações *a cappella* individuais ou de diferentes vozes (exclusivamente femininas ou masculinas e, eventualmente, mistas). As interpretações vocais podem apresentar vocalizos⁷⁴ ou então textos declamados ou cantados, extraídos dos diários de soldados mobilizados na região do Tirol durante a Primeira Guerra Mundial. São esses: o oficial austro-húngaro Felix Hecht, morto no monte Adamello em 1917; o oficial italiano Efisio Atzori, morto no monte Pasubio em 1916; e o oficial e escritor austriaco Robert Musil que por sua vez sobreviverá à Primeira Guerra. Os cantos são interpretados em italiano, inglês e alemão por Giovanna Marini, Patrizia Polia, Xavier Rebut e Francesco Marini. O segundo elemento que compõe a banda-sonora é um acompanhamento musical, realizado

⁷² Tradução nossa: “Ricerca dell’individuo, dell “soldato uomo” nell’archivio raffigurante masse anonime. Nei dettagli, nei particolari, le espressioni, la microfisionomia, i comportamenti dei singoli. Ripresi attraverso il “corpo ferito” del materiale nitrato. Sulle Alpi”.

⁷³ Um cartela similar se encontra no início do filme *Images d’Orient - Tourisme Vandale* (2001): “Iconografia do Orientalismo no cinema documentário. Europeus entrando no ‘quadro exótico’. Uma viagem à Índia em tempo de graves tensões anticoloniais. Primeiro turismo de elite realizado entre 1928 e 1929 que prepara o fenômeno do turismo de massa ‘vândalo’. Decomposição das imagens em busca de gestos, comportamentos, atitudes dos Ocidentais no Oriente.”

⁷⁴ Vocalizo é um termo que designa um exercício de canto sobre uma vogal, assim como um canto sem palavras.

principalmente por Francesco Marini no clarinete. Este instrumento se manifesta no filme como um mote, cujas composições impregnam o filme de uma certa tristeza e de uma tensão dramática. Por fim, o terceiro elemento é um som lancinante, como um alarme, um som cuja origem é difícil de discernir⁷⁵. Presente sobretudo na terceira parte do filme, este som dura, às vezes, longos minutos, e marca também uma forte tensão. Esses três elementos podem ser convocados separadamente ou se juntar nas seguintes configurações: voz e clarinete ou voz e som do alarme. Além desses elementos, é possível observar também a presença de outros instrumentos com intervenções pontuais, como o baixo, o saxofone, pratos, assim como uma música de ruído sinistra.

Outra informação importante, revelada nos créditos finais, é a origem das imagens apresentadas pelo filme. Elas provêm de dois fundos de arquivos distintos: o *Filmarchiv Austria* (Arquivo Cinematográfico da Áustria) em Viena e a coleção privada de Luca Comerio, que pertence ao acervo dos cineastas. Assim, presumivelmente, as partes dedicadas aos soldados austro-húngaros foram realizadas com as imagens oriundas do *Filmarchiv Austria*, enquanto a última parte do filme foi construída com imagens da coleção Comerio⁷⁶. Essa distinção é notável pois, como veremos adiante, apostamos na ideia de que a possibilidade de trabalhar com imagens de seu acervo pessoal permitiu aos cineastas uma liberdade maior no manejo das imagens e nas operações realizadas com a câmera analítica. Do mesmo modo, o emprego de imagens oriundas desse acervo nos permitirá identificar nesse filme imagens que já foram usadas em *Dal Polo all'Equatore* (1986), o que nos autoriza estabelecer comparações entre a montagem dessas mesmas imagens nos dois filmes. Essa distinção sobre a origem das imagens vai nos levar a dividir o filme ao meio e nossa análise da obra em duas etapas: primeiramente, analisaremos as duas primeiras partes do filme, relativas aos soldados austro-húngaros e montadas com imagens do *Filmarchiv Austria*; em

⁷⁵ De forma geral, é possível afirmar que esse som é provavelmente um “lá” tocado em conjunto (há dois “lás” simultâneos), cada “lá” sendo tocado com um instrumento ou um dispositivo que permite a ausência de ataque (o início do som é muito progressivo) e uma sustentação infinita (o som não desaparece naturalmente, como seria de se esperar, quando se toca uma nota num piano ou num violão). Ademais, é possível perceber variações mais ou menos ínfimas na altura e na intensidade do som, o que implica que este não é um som “perfeito”, tocado por exemplo por um sintetizador ou um teclado digital clássico. Essas imperfeições tornam o som mais orgânico e apontam assim para um som tocado “na mão”, portanto para um instrumento onde a relação mão-som é quase direta. A nossa aposta é que o som tenha sido produzido por uma guitarra elétrica com a ajuda de um EBow. O EBow (“Electronic Bow”, que traduzido literalmente significa arco eletrônico) é um equipamento eletrônico que permite obter, através de vibrações magnéticas, uma sustentação infinita do som produzido por meio da vibração da corda da guitarra elétrica.

⁷⁶ Dentro dos filmes de compilações realizados por Luca Comerio, com o intuito de se aproximar do regime fascista de Mussolini, destacamos *Sulle Alpi riconsacrate* (Sobre os Alpes reconsagrados) e *Al Rombo del cannon* (Para o Rumo do Canhão). Embora seja impossível afirmá-lo, devido ao desaparecimento desses filmes, a evocação, nos títulos, dos Alpes e de um canhão nos leva a pensar que certas imagens usadas pelos artistas em *Su tutte le vette è pace* (1998) também compunham esses dois trabalhos de Comerio.

seguida, analisaremos a última parte do filme, relativa aos soldados italianos e montada com as imagens da coleção Comerio.

Antes de começar, vale se debruçar sobre uma breve cena, situada antes da cartela que anunciará a primeira parte. Essa sequência introdutória é composta por três planos, de cor vermelha. O primeiro deles nos mostra um grande projetor de luz aceso. O aparelho preenche a totalidade do quadro. Vemo-lo quase de frente, enquanto ele roda sobre seu próprio eixo. Num determinado momento, o projetor se encontra completamente à nossa frente e seu feixe de luz, dirigido à câmera, nos cega, tornando a tela totalmente branca durante alguns segundos. Os dois planos seguintes mostram os cumes de alguma montanha, à noite, iluminados por projetores, rasgados repentinamente por deflagrações de explosões. A posição dessa sequência na abertura do filme, entre duas cartelas, ou seja, antes que tenhamos qualquer informação sobre o grupo de soldados que veremos em seguida, nos apresenta portanto a condição de soldado da Primeira Guerra Mundial nas montanhas, independentemente de sua nacionalidade, perseguidos à noite no frio das alturas.

Mas levando mais longe essa reflexão, podemos avançar que aquilo que essa cena induz é que quem estaria sendo vigiado pelo projetor é o próprio espectador. Afinal, é ele que se encontra cego diante da luz ofuscante do projeto. E a revelação de sua presença pelo feixe de luz desencadeia uma avalanche de explosões. A condição de vigia constante da linha de frente de um conflito talvez não esteja tão longe da realidade do espectador. Essa cena introdutória já indica assim a vontade dos artistas de proporcionar ao espectador uma experiência sensorial que lhe permita se aproximar das imagens e da condição dos soldados representados, e talvez nelas se reconhecer.

2.2. TEATRO DA PELE

Esse subcapítulo é dedicado à análise das duas primeiras partes do filme, montadas com imagens do *Filmarchiv Austria*. Se primeira parte foi analisada por Christa Blümlinger (2009) num ensaio já canônico, o que mostraremos é que é possível vislumbrar nas duas primeiras partes, para além do fio condutor narrativo, uma outra estrutura, não narrativa mas sensorial, que se desdobra por meio de uma dimensão tátil das imagens. Evidenciaremos essa estrutura nas sequências em que o trabalho da câmera analítica busca ressaltar os rostos dos

soldados nas imagens originais. Em seguida, veremos como, ao se apoiar sobre uma tal estrutura, o filme nos apresenta um contranarrativa da história.

2.2.1. Ao alcance da mão

As duas primeiras partes do filme apresentam soldados austro-húngaros nos Alpes, respetivamente no monte Adamello e no monte Pasubio, através de uma estrutura narrativa bem clara. A primeira parte, inteiramente colorida por um filtro vermelho, começa com imagens de uma paisagem bucólica de alta montanha, aldeia alpina com esquiadores atravessando a tela. Logo aparece uma fila de soldados, saindo da estação. Acompanhamo-los na sua subida da montanha, num teleférico, quando a câmara capta lindos *phantom rides* e uma vista deslumbrante da montanha. Uma vez nas alturas, o trajeto se realiza a pé. Os soldados carregam peças de artilharia nas trilhas, as peças de um canhão que serão em seguida montadas, instalando o armamento num ponto estratégico. Depois desses preparativos, os soldados recebem mais equipamentos trazidos pelo teleférico. Agora equipados, com corda e esquis, vestidos para a guerra, com capacetes e fuzis, eles vão rumo a um combate mortal.

Por sua vez, a segunda parte, igualmente colorida de vermelho, mas onde aparecem também alguns planos em azul, começa com imagens de soldados subindo a montanha, carregando material nas costas e com a ajuda de animais de carga. Uma vez em cima, os soldados, com suas pás, limpam a área cheia de neve. Seguem alguns momentos de “descontração” em que os soldados comem e fumam juntos, olhando para a paisagem. Esse momento mais tranquilo é, de repente, interrompido pela imagem de um jovem soldado lançando uma granada, o que nos traz de volta a realidade da linha de frente. Há em seguida uma sequência em que os componentes de peças de artilharia estão sendo empurrados, puxados com cordas pelos soldados. Uma vez a peça de artilharia montada, o combate pode começar. Vem então uma longa sequência de um ataque dos soldados em plena montanha. Alguns soldados caem mortos. Outros, feridos, são resgatados pelas equipes médicas.

Por mais narrativas que sejam essas duas sequências de imagem, é possível identificar nelas diversos momentos em que o trabalho da câmara analítica se faz mais visível, notadamente através de repetições e alterações de velocidade, buscando assim distinguir, dentro das massas anônimas dos soldados, a figura do “soldado homem”. E por figura, quer-se mesmo dizer aqui os rostos dos soldados. Esses momentos mais analíticos, em que o trabalho de montagem dos artistas faz sobressair os rostos desses homens, são geralmente

colocados em relevo pela banda-sonora. Vale indicar que a nossa seleção dos momentos que serão aqui analisados não pretende ser exaustiva, uma vez que não busca ressaltar todos os momentos em que rostos de soldados são destacáveis, mas antes, os momentos em que o trabalho analítico se faz mais nítido. Dessa forma, serão principalmente analisados três momentos escolhidos da primeira parte do filme e dois momentos da segunda parte.

O primeiro desses momentos ocorre logo no início da primeira parte, quando observamos pela primeira vez a formação de soldados. Num plano geral, vemos a fila dos soldados em marcha, saindo da aldeia alpina, destacada ao fundo pelos chalés de madeira. Eles caminham ao encontro da câmera, situada fora da aldeia. Dois primeiros soldados, mais à frente em relação ao resto do grupo, passam perto da câmera e ultrapassam-na, desaparecendo do lado direito do quadro. Começa nesse exato momento uma sequência musical com um texto declamado⁷⁷ por uma voz masculina em italiano, acompanhada por um clarinete. Chegam outros homens no fundo. A sua frente se destaca um soldado, reconhecível por seu bigode. O seu colarinho nos indica que deve se tratar de um oficial. Vemo-lo chegando nitidamente. No momento em que ele se dirige à direita da tela, prestes a sair do quadro, há um corte seco. O segundo plano nos mostra um novo soldado, dessa vez enquadrado na altura da cintura. O movimento de avanço do soldado é fortemente ralentado, o que resulta numa decomposição do movimento fotograma por fotograma. Seu rosto preenche agora a tela e reconhecemos o oficial com bigode. O trecho inicial foi repetido, reenquadrado, ralentado, de forma que seu olhar para a câmera se fizesse agora nítido. Quando o rosto do soldado escapa novamente do quadro, ocorre um novo corte. Vemos a continuação do plano anterior, mas reenquadrado no rosto do oficial, agora ainda mais ampliado: vemos, fotograma por fotograma, o soldado baixar a cabeça, como se, esmagado pelo peso da guerra e da responsabilidade de levar seus soldados para a morte, ele não conseguisse sustentar o nosso olhar.

Este último plano é enfatizado ainda pela declamação do texto que se encerra junto com as imagens. Pois se a montagem enfatiza o rosto com o reenquadramento e o *ralenti*, um contraste é também criado na declamação do texto, uma vez que, enquanto o ritmo da declamação estava até então regular, a última palavra do texto é agora acentuada, sendo escrita sobre uma duração de nota maior que as precedentes. E essa palavra que a voz do canto enfatiza é justamente a morte: “23 novembre 1915. Aspetto invano posta da casa. La

⁷⁷ Uma transcrição e uma tradução livre dos textos declamados e cantados ao longo do filme se encontram no Apêndice A. Para esse texto, Ver Apêndice A, texto 1.1.

vita sta nel attendere... Attendere sempre... In definitiva, attendere la morte⁷⁸. É interessante destacar que o aspecto declamativo do texto remete ao recitativo, um gênero de composição vocal frequentemente presente em óperas e que tem como propósito promover o avanço da ação – mesmo que este avanço se faça em direção ao fim da vida... Essa primeira sequência do filme enuncia assim o destino irrevogável dos soldados assim como o mote do filme: a morte.

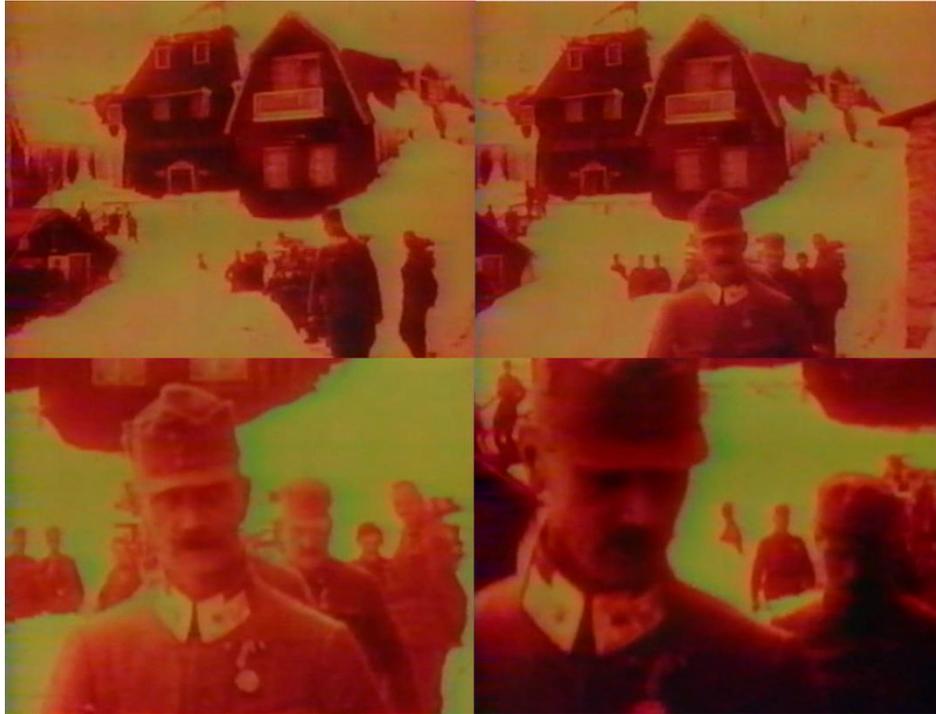


FIGURE 2.1: FOTOGRAMAS DE *SU TUTTE LE VETTE È PACE* (1998) – 1A PARTE

O segundo momento onde o trabalho da câmera analítica se faz nítido ocorre agora em alta montanha, e procede de forma muito similar ao primeiro. Planos gerais dos soldados caminhando em fila na neve nos dão a ver um contraste muito forte, entre uma imagem completamente branca e sombras pretas que nela se movimentam⁷⁹. Esse plano é acompanhado por um clarinete e pela repetição de alguns trechos do texto declamado da sequência que acabamos de destacar, só que dessa vez, por uma voz feminina e em inglês: “Life means waiting. Always waiting... in fact, for death⁸⁰”. Um novo plano, dessa vez só com o clarinete, nos apresenta os soldados de frente, subindo a montanha em fila, caminhando ao encontro da câmera. Mais perto os soldados se aproximam da câmera, mas a passagem das

⁷⁸ “23 novembre 1915. Espero em vão notícias de casa. A vida é uma espera. Esperar sempre. Afinal, pela morte.”. Ver Apêndice A, texto 1.1.

⁷⁹ Abordaremos esse aspecto do filme no terceiro capítulo desta dissertação.

⁸⁰ “A vida significa esperar. Esperar sempre... Afinal, pela morte.” Ver Apêndice A, texto 1.2.

imagens se faz lenta, o que nos permite observar brevemente seus rostos, tornando esses soldados anônimos indivíduos distintos.

Uma nova sequência de imagens nos apresenta a travessia de um trecho da montanha mais complicado. O operador se antecipou ao movimento dos soldados e encontra-se aqui também adiante no caminho, o que vai lhe permitir filmar os soldados de frente, em plano de conjunto. Essa cena é acompanhada por arranjos experimentais dificilmente identificáveis. Os soldados descem com cuidado nesse pedaço escarpado da trilha. Um primeiro corte nos aproxima dos soldados através de um reenquadramento em plano médio. Eles continuam avançando em direção à câmera, de forma que os rostos de dois soldados enchem toda a tela, criando assim uma sensação estranha, como se os rostos pudessem sair da tela. Percebemos então o olhar do segundo soldado para a câmera e, por um breve instante, a imagem se congela, nos deixando impactados pelo vigor desse olhar evidenciado pela câmera analítica. Diferentemente da primeira sequência, esses soldados não são oficiais, mas representantes do grau mais baixo da hierarquia, aqueles que foram arrancados ao curso de suas vidas e que são agora sacrificados nas linhas de frente. Seu olhar parece inquisidor, como se ele nos incitasse a encontrar as respostas às suas perguntas, respostas à essa situação. Através de um novo corte, essa última parte é repetida, levemente reenquadrada, mais próxima e fortemente desacelerada. O reenquadramento nos permite distinguir nitidamente os rostos dos soldados, assim como, além do olhar para a câmera do segundo soldado, os olhares para a câmera do primeiro soldado e de um terceiro, multiplicando o efeito produzido pelo plano anterior.



FIGURE 2.2: FOTOGRAMAS DE *SU TUTTE LE VETTE È PACE* (1998) – 1ª PARTE

O terceiro e último momento que destacamos da primeira parte acontece bem no final. Ele sucede ao plano mais longo da sequência: 37 soldados saem um por um pela porta de um entreposto, sob o olhar de um oficial, vestidos para a luta, com seus capacetes e fuzis. Um novo plano nos apresenta os soldados correndo em fila ao longo de um penhasco até uma escada de corda, rumo ao combate. Os planos de corrida parecem ter sido levemente acelerados. Agora os soldados caminham na neve. Como nas duas passagens anteriores, a câmera é instalada na frente dos soldados, de tal forma que a fila de homens passe diante dela. O movimento dos soldados é fortemente ralentado pela câmera analítica, de forma que os rostos dos soldados se tornam nitidamente visíveis, entrando no quadro um por um. Esse efeito de desaceleração é percebido de forma ainda mais acentuada pelo fato do plano anterior ter mostrado as imagens desses homens correndo de forma levemente acelerada, criando assim um contraste no encadeamento dos dois planos. São rostos de homens muito jovens, imberbes. Neste trecho, a cena não é repetida: para onde os soldados vão, talvez não haja volta.

Esse último momento é acompanhado por um momento musical em que se repara uma forte troca entre o clarinete e o vocalizo de uma voz feminina. Essa troca pode ser dividida em três momentos. Inicialmente, canto e clarinete estão em homofonia (sobre as mesmas notas). Em seguida – enquanto os soldados estão correndo –, o clarinete toca em solo uma composição melancólica. Por fim – acompanhando o plano fortemente desacelerado em que vemos os rostos dos soldados – é a voz que canta agora sozinha, com uma única nota sustentada pelo clarinete, como se a atmosfera triste tivesse se estendido sobre a voz. Assim, o teor dramático do canto, fortemente comovente, impregna também os rostos dos soldados. O canto se encerra, nos deixando sozinhos no silêncio frente aos rostos desses homens que avançam em direção à morte.

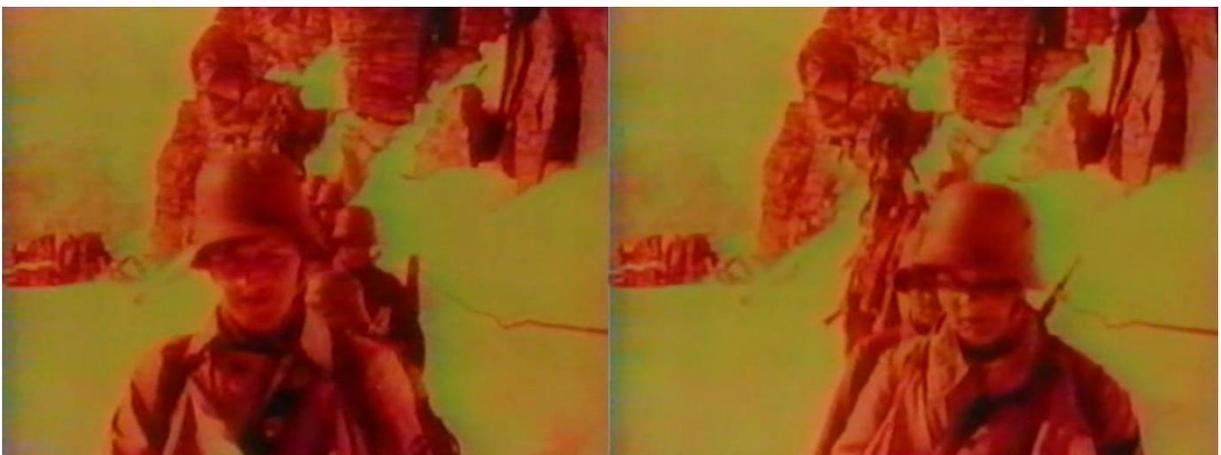


FIGURE 2.3: FOTOGRAMAS DE *SU TUTTE LE VETTE È PACE* (1998) – 1A PARTE

Vale destacar a sequência final da primeira parte que encerra com dois planos que contrastam fortemente com o resto do filme. Trata-se de dois planos quase imóveis, acompanhados aqui também pelo som melancólico do clarinete. O primeiro é o do corpo de um soldado morto, depois da batalha, visto de perfil em plano próximo. A imagem treme, fortemente ralentada, o que nos permite observar alguns traços de deterioração na imagem, que surgem como um relâmpago vermelho, metaforizando assim a decomposição tanto do corpo do soldado quanto do corpo do fotograma. O segundo plano, o último da sequência, nos mostra um soldado vivo sentado na neve, fumando um cigarro depois da batalha. Ele olha para fora do quadro, certamente em direção à paisagem montanhosa. Como aponta Christa Blümlinger (2013, p.216), com a sucessão desses dois planos, a montagem associa a morte à espera, dando assim eco às palavras do diário do soldado declamadas três vezes ao longo da sequência: a vida significa esperar, afinal, pela morte⁸¹.

O primeiro momento da segunda parte a ser destacado se encontra na sua metade, após o momento de virada da sequência. Com efeito, há primeiramente uma longa sequência em que assistimos a momentos mais tranquilos em que os jovens soldados aparecem se distraindo, quase despreocupados. Essa sequência é acompanhada por um lindo canto *a cappella* interpretado por duas vozes femininas (em italiano e inglês) e uma voz masculina (em alemão), que cantam em eco. Essa performance musical nos evoca o gênero do madrigal, uma forma polifônica *a cappella* herdeira das formas musicais populares. O texto, de Robert Musil, evoca o que significa a liberdade para um soldado (por exemplo dormir de noite numa cama e não na lama) e as privações da guerra (não conhecer teatros, trens, danças e mulheres, a não ser em sonho)⁸². Os planos se fazem de repente mais fechados, e compreendemos aos poucos que as imagens nos trouxeram de volta para uma atmosfera mais tensa. Um primeiro plano nos permite observar o rosto de um jovem soldado de perfil, ele está olhando para suas mãos ou para o chão, pensativo. O ritmo do canto desacelera. O soldado vira sua cabeça para à esquerda e olha para longe. Ele vira em seguida sua cabeça para à direita e olha brevemente para à câmera, perplexo, mas com o esboço de um sorriso nos lábios, quando um novo plano, em plano próximo, nos mostra o que está nas suas mãos: uma granada. De volta para o enquadramento anterior, com o soldado olhando de novo para longe, ele estende agora seu braço para lançar a granada.

⁸¹ Ver Apêndice A, textos 1.1, 1.2 e 1.3.

⁸² Para ter acesso ao texto, ver Apêndice A, texto 2.2.

Essa granada irrompe no curso do filme como um estouro, para nos lembrar que estamos numa linha de frente, da mesma forma que, ao irromper no curso de uma vida, ela estilhaça corpo e vida. O movimento do braço é desacelerado, a ponto de vermos a cena fotograma por fotograma, amplificando assim para nós o impacto da detonação. A granada está armada na sua mão e estamos à beira de uma explosão. Estamos numa situação similar a do Anjo da História evocada por Benjamin que, diante das ruínas do passado que se amontoam aos seus pés, gostaria de “acordar os mortos e juntar os pedaços” (BENJAMIN, 1987c, p.226), mas é impedido de fazê-lo pela tempestade do progresso que o leva para o futuro. Nós também, estamos diante dessa catástrofe, incapazes de revogar o curso do evento, o curso da história, levados para o momento crítico da explosão, condenados a observar o lento avanço desse lançamento. Agora em silêncio, o braço do soldado fica estendido no ar e ele se curva como para se proteger de uma possível resposta. Acabamos de assistir ao disparo de uma nova batalha.



FIGURE 2.4: FOTOGAMAS DE *SU TUTTE LE VETTE È PACE* (1998) – 2A PARTE

Começa então uma nova cena, e com ela, pela primeira vez no filme, aquele som lancinante, alarmante, que cria uma atmosfera tensa por augurar um perigo vindouro. A cena nos mostra, fotograma por fotograma, três soldados saindo de um corredor de neve, que avançam rumo ao combate. Um primeiro soldado marcha ao encontro da câmera, inicialmente na sombra, ele aparece gradualmente com mais nitidez, nos deixando então ver seu rosto. No momento em que este escapa do quadro, vemos dois soldados situados atrás dele, na sombra

do corredor de neve, e que avançam em fila, também ao encontro da câmera. Há de repente um pulo no encadeamento dos fotogramas, trazendo assim o segundo soldado para perto da câmera. Ele também sai gradualmente da sombra, e podemos observar longamente seu rosto e seu olhar para à câmera. Um novo pulo no encadeamento dos fotogramas nos aproxima agora do terceiro soldado. Inicialmente completamente na sombra, ele avança ao nosso encontro. Seu rosto aparece aos poucos, com um sorriso constrangedor, e reconhecemos então o jovem soldado que lançou a granada. E continua o som do alarme.

Embora a cena inteira seja apresentada fotograma por fotograma, todo fotograma não possui a mesma duração. Assim, podemos notar que a duração de cada fotograma se estende visivelmente nos momentos em que os rostos se fazem visíveis e preenchem o quadro. Essa cena é terrível, pois embora apresente a humanidade desses soldados através dos seus rostos, nos dando a ver de forma nítida os traços distintivos de cada um, os constituindo agora como indivíduos singulares e não mais como simples soldados, números, a cena nos apresenta também o caráter resoluto desses soldados que avançam para o combate, para a morte, para enfrentar outros rostos que, como tantos outros rostos dos soldados que morreram ao longo do conflito, nunca nós serão mostrados. Por sua vez, o sorriso do jovem soldado nos deixa perplexos: como avançar para a morte com um sorriso no rosto? Será que a guerra tornou esse jovem soldado num ser sanguinário? Ou será que, jogado num conflito que irrompeu no curso da sua vida, esse jovem soldado encontrou nesse sorriso, uma maneira, à beira da loucura, de enfrentar a tragédia da guerra.



FIGURE 2.5: FOTOGRAMAS DE *SU TUTTE LE VETTE È PACE* (1998) – 2A PARTE

O último momento que destacaremos onde os rostos são evidenciados pela câmera analítica se encontra entre a sequência em que os soldados carregam as peças de artilharia e a do combate final. Depois do clarinete tocar por um longo momento, impregnando as imagens do seu tom triste e dramático, o silêncio se impôs. Três soldados passam um por um em frente à câmera. Como no movimento destacado anteriormente, não há aqui nenhum trabalho de repetição e de recomposição, embora o enquadramento seja certamente criado pelos artistas. Mas é na velocidade de passagem que se faz presente um grande trabalho de intensificação, nos apresentando as imagens de novo fotograma por fotograma. Os rostos dos três soldados preenchem literalmente a imagem, deixando ver assim nitidamente seus traços e suas expressões. O rosto do segundo soldado aparece tão ampliado que, a partir de um certo momento, ele nem cabe mais no enquadramento. No momento em que o rosto do segundo soldado está presente na tela, um coro misto começa a realizar vocalizos em homorritmia, em modo menor, um modo que impregna as imagens de um tom triste. De novo, o aspecto trágico da guerra e da vida de cada um desses soldados se encontra salientado pela banda-sonora e pela montagem que, ao nos mostrar uma tal amplificação dos rostos dos soldados, nós dá a sensação que eles estão ao alcance da nossa mão, como se pudessemos tocá-los.



FIGURE 2.6: FOTOGRAMAS DE *SU TUTTE LE VETTE È PACE* (1998) – 2A PARTE

A segunda parte do filme encerra com uma curta sequência de três planos, os únicos planos totalmente verdes dessas duas partes, contrastando assim com o resto das imagens. Essa sequência também é marcada por um ar de tristeza devido aos vocalizos realizados por um coro misto em modo menor. Além da cor, o próprio conteúdo da sequência apresenta também um forte contraste com o resto do filme: homens pertencentes às altas patentes das forças armadas, bem vestidos, limpos, são condecorados por um outro homem, aparentemente mais velho, cuja patente deve ser tão alta que seu uniforme possui um tom diferente, claro, quase branco. Vemos primeiramente os oficiais em linha, um deles recebendo novas insígnias militares. Um segundo plano nos reapresenta a cena, enquadrando desta vez somente a parte baixa dos corpos. Um dos oficiais ajusta seu casaco, algumas mãos se mexem, tensas pela solenidade do evento. O último plano apresenta enfim outros oficiais sendo condecorados, desta vez de frente. Depois das cenas dos soldados enfrentando as adversidades da montanha e da guerra, vemos agora as altas patentes se beneficiando das conquistas e das mortes de “seus” soldados.

2.2.2. Um outro mundo possível, o rosto

Os momentos colocados aqui em relevo se destacam claramente do restante das imagens apresentadas nestas sequências, e isso por dois motivos. Em primeiro lugar, pela manifestação visível do trabalho da câmera analítica por meio das repetições de imagens e pelas alterações de velocidades chegando frequentemente a nos apresentar um movimento desacelerado ao ponto de podermos destacar cada fotograma da cena. Em segundo lugar, porque os reenquadramentos operados pelos artistas oferecem agora planos aproximados e closes que se contrapõem aos planos gerais, médios e de conjunto através dos quais a câmera capturou esses momentos do dia a dia nas montanhas deste “corpo” militar. O trabalho minucioso de montagem dos artistas opera assim um desvio do material original de propaganda, assemelhando-se àquilo que Guy Debord e Gil Joseph Wolman chamaram de “desvios menores”, numa espécie de manifesto publicado em 1956 e intitulado *Mode d'emploi du détournement* (Manual de instruções do desvio). “Menores”, não por serem desvios menos importantes que os desvios da outra categoria, chamados de “abusivos”, mas por se caracterizarem pelo “desvio de um elemento que não tem importância própria e que

extrai todo o seu sentido da aparição que lhe é imposta⁸³ (DEBORD, 2006, p.223). Como colocou o filósofo Gilles Deleuze, a aparição de um rosto é a aparição de um mundo possível. Assim, ao colocar em relevo os rostos dos soldados, que estavam inicialmente perdidos no material original, os artistas fazem assim ressurgir as individualidades dentro das massas de soldados, como anunciado inicialmente pelo próprio filme, e fazem surgir outros mundos possíveis, diferentes do mundo que as imagens originais pretendiam representar:

Há, nesse momento, um mundo calmo e repousante. Surge, de repente, um rosto assustado que olha alguma coisa fora do campo. Outrem não aparece aqui como um sujeito, nem como um objeto mas, o que é muito diferente, como um mundo possível, como a possibilidade de um mundo assustador. Esse mundo possível não é real, ou não o é ainda, e todavia não deixa de existir: é um expressado que só existe em sua expressão, o rosto ou um equivalente do rosto. (DELEUZE, 1992a, p.27)

O valor do rosto sempre foi destacado na história do cinema⁸⁴. Na sua taxonomia das imagens cinematográficas, Deleuze coloca o rosto como manifestação da imagem-afecção, segunda variedade da imagem-movimento, situada no intervalo entre a imagem-percepção e a imagem-ação. Deleuze chega até a afirmar que “a imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto” (DELEUZE, 1985, p.114). A imagem-afecção representa a parte do movimento exterior que não se transforma em objeto de percepção ou em ação, mas que se reporta a uma qualidade. A “absorção” desses movimentos exteriores pelo espectador faz com que haja uma “coincidência do sujeito com o objeto numa qualidade pura” (DELEUZE, 1985, p.87). Ainda a respeito da imagem-afecção, Deleuze evoca “um esforço motor numa placa receptora imobilizada” (DELEUZE, 1985, p.88), o que nos aproxima, como aponta Raymond Bellour em “L’arrière-monde” (1995), do método de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. Em sua análise dos procedimentos estéticos dos cineastas italianos, Bellour compara “a placa receptora imobilizada” ao próprio fotograma, reanimado por um esforço motor visível por meio da câmera analítica (BELLOUR, 1999, p.252).

As imagens dos rostos dos soldados em close são particularmente pregnantes, efeito acentuado pela dilatação da duração, chegando ao fotograma por fotograma, e pelas criações de closes. Os olhares dos soldados para a câmera são furtivos, como se eles estivessem constrangidos, talvez descumprindo uma ordem. Ainda que dissimulados, esses olhares ganham presença por meio do trabalho da câmera analítica, que os faz irromper no quadro e atravessar a quarta parede, criando assim uma conexão direta com o espectador. O cineasta e

⁸³ Tradução nossa: “[...] détournement d’un élément qui n’a pas d’importance propre et qui tire donc tout son sens de la mise en présence qu’on lui fait subir.”

⁸⁴ Ver Balazs (2011) e Aumont (1992).

teórico francês Jean Epstein chamou de “estética de proximidade” esse tipo de experiência cinematográfica: “Entre o espetáculo e o espectador, nenhuma rampa. Não olhamos para a vida, nós a penetramos. Esta penetração permite todas as intimidades. [...] É o milagre da presença real, a vida manifesta, aberta como uma bela granada, descascada, assimilável, bárbara. Teatro da pele⁸⁵” (EPSTEIN, 1974a, p.66).

Uma outra ideia cara a Epstein e que tem uma ressonância nos filmes de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, é a difícil noção de “fotogenia”, cunhada por Louis Delluc em 1919 e recorrente nas palavras de diversas figuras da época, como Germaine Dulac, Blaise Cendrars ou ainda Léon Moussinac. A fotogenia seria, para Epstein, o elemento específico do cinema, o que o diferenciaria da fotografia. Ela é para o cinema como a cor para a pintura e o volume para a escultura (EPSTEIN, 1974a, p.145). No entanto, quando se trata de defini-la de forma mais específica, a noção corre o risco de se tornar vaga. “Chamarei de fotogênico todo aspecto das coisas, dos seres e das almas que aumenta sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica⁸⁶” (EPSTEIN, 1974a, p.137), e em seguida: “somente os aspectos móveis do mundo, das coisas e das almas, podem ter seu valor aumentado pela reprodução cinegráfica (sic)⁸⁷” (EPSTEIN, 1974a, p.138) para concluir que “a mobilidade fotogênica é uma mobilidade neste sistema espaço-tempo, uma mobilidade ao mesmo tempo no espaço e no tempo. É possível dizer então que o aspecto fotogênico de um objeto é uma resultante de suas variações no espaço-tempo⁸⁸” (EPSTEIN, 1974a, p.139).

Em consonância com o pensamento de Epstein, poderíamos dizer que a montagem de *Su tutte le vette è pace* (1998), ao trabalhar os planos nas suas dimensões espaciais e temporais, evidenciando dentro deles e das sequências os rostos dos soldados, traz à superfície da imagem a fotogenia desses soldados anônimos, o que é possível graças à alteração de velocidade e à criação de closes. O close é aliás outro elemento fundamental para Epstein, sendo a própria “alma do cinema” (EPSTEIN, 1974a, p.65). Num ensaio intitulado

⁸⁵ Tradução nossa: “Entre le spectacle et le spectateur, aucune rampe. On ne regarde pas la vie, on la pénètre. Cette pénétration permet toutes les intimités. [...] C’est le miracle de la présence réelle, la vie manifeste, ouverte comme une belle grenade, pelée de son écorce, assimilable, barbare. Théâtre de la peau.”

⁸⁶ Tradução nossa: “J’appellerai photogénique tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique.”

⁸⁷ Tradução nossa: “seuls les aspects mobiles du monde, des choses et des âmes, peuvent voir leur valeur accrue par la reproduction cinématographique.”

⁸⁸ Tradução nossa: “La mobilité photogénique est une mobilité dans ce système espace-temps, une mobilité à la fois dans l’espace et le temps. On peut donc dire que l’aspect photogénique d’un objet est une résultante de ses variations dans l’espace-temps.”

“Grossissement”, o cineasta francês faz sentir seu talento poético ao descrever o efeito produzido por esta técnica:

O close altera o drama pela impressão de proximidade. *A dor está ao alcance da mão. Se esticar o braço, eu te toco, intimidade.* Conto os cílios deste sofrimento. Eu poderia sentir o gosto dessas lágrimas. Nunca, antes, um rosto havia se inclinado assim sobre o meu. Ele me segue, de perto, e sou eu que o persigo, cara a cara. Nem mesmo o ar existe entre nós, eu o como. Ele está em mim como um sacramento. *Acuidade visual máxima*⁸⁹. (EPSTEIN, 1974a, p.98, grifo nosso)

Essa dimensão tátil do close é também comentada pelo pesquisador Patrick de Haas, que destaca dois efeitos contrários desse tipo de enquadramentos. O primeiro deles é a abstração, não só por tornar o objeto possivelmente não identificável, mas sobretudo no sentido de que ele é arrancado do seu contexto. Gilles Deleuze vai mais longe nessa ideia ao afirmar, na esteira de Bela Balazs, que o close de um rosto “o abstrai de todas as coordenadas espaço-temporais, isto é, eleva-o ao estado de Entidade” (DELEUZE, 1985, p.124), abrindo assim uma nova dimensão. O segundo efeito destacado por de Haas é uma “encarnação” da imagem, devido à redução drástica da distância necessária para o bom funcionamento da representação, parecendo assim que a imagem da coisa ou do corpo pode se tornar diante dos nossos olhos a própria coisa ou o próprio corpo. Esse segundo efeito reforça a presença física dos rostos, que já salientamos, assim como a conexão estabelecida com o espectador, em decorrência dessa aproximação. De Haas prossegue: “O close, e *a fortiori* o big close, revogando a distância espacial dentro da qual se desdobra o cone do olhar, faz explodir o quadro da representação, oferecendo as coisas ao tato, esmagadas no olho⁹⁰” (DE HAAS, 2011, p.464).

Os rostos dos soldados nos dão literalmente a ver e a tocar uma outra face do conflito. Através das expressões do rosto, salienta-se a humanidade dos soldados, geralmente escondida atrás dos números, das estatísticas, dos nomes dos esquadrões, das representações das massas anônimas. Cada um desses rostos é um filho, talvez um irmão, um marido, um pai, um homem esperado em algum lugar, que carrega consigo sua própria história, à qual o conflito vem provavelmente pôr um fim. Assim, ao contrário dos monumentos ao “soldado

⁸⁹ Tradução nossa: “Le gros plan modifie le drame par l’impression de proximité. La douleur est à portée de main. Si j’étends le bras, je te touche, intimité. Je compte les cils de cette souffrance. Je pourrais avoir le goût de ses larmes. Jamais un visage ne s’est encore ainsi penché sur le mien. Au plus près il me talonne, et c’est moi qui le poursuis front contre front. Ce n’est même pas vrai qu’il y ait de l’air entre nous; je le mange. Il est en moi comme un sacrement. Acuité visuelle maxima”

⁹⁰ Tradução nossa: “Le gros plan, et *a fortiori* le très gros plan, en annulant la distance spatiale dans laquelle se déploie le cône du regard, fait exploser le cadre de la représentation en offrant les choses au toucher, écrasées sur l’œil.”

desconhecido” que naturalizam o anonimato dos soldados desaparecidos, e dos monumentos aos mortos que, embora apresentem longas listas dos nomes dos soldados mortos em combate, naturalizam a condição de bucha de canhão dos homens convocados, a montagem, ao tornar visível os rostos dos soldados, ressalta sua humanidade e estabelece-se assim como um contra-monumento. Os olhares dos soldados nos atingem ainda hoje e fazem ecoar, na imagem do passado, todos os conflitos atuais, como se esses soldados anônimos nos perguntassem: porque ainda?

A montagem, ao evidenciar os olhares dos soldados para à câmera, proporciona às imagens do conflito uma nova força que se desdobra nessa dimensão sensorial, nessa dimensão tátil dos rostos presentes na tela. O impacto fulgurante que esses olhares geram no espectador se aproxima do *punctum*, noção desenvolvida por Roland Barthes na sua ontologia da fotografia. Em *La chambre claire* (1980), o autor cunha e opõe duas noções que seriam puramente fotográficas, o *studium* e o *punctum*: enquanto o *studium* é da ordem do código, e portanto do cultural, correspondendo a um investimento consciente da fotografia por parte do espectador, o *punctum* por sua vez remete a uma ferida que se encontra do lado da fulguração. Ao contrário do *studium*, o *punctum* participa de um movimento que parte da fotografia: “é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (BARTHES, 1984b, p.46)⁹¹. Ele é geralmente um simples detalhe, que não está intencionalmente presente na fotografia, mas que altera a “leitura” desta última. Ferida inominável, é uma forma que possui uma força de expansão, Barthes chega até a falar de uma “imobilidade viva”⁹² (1984b, p.78). No entanto, Barthes não vislumbrou no cinema a capacidade de gerar *punctuns*, e isto devido ao fluxo contínuo de imagens que impede ao espectador a possibilidade de elaborar um pensamento⁹³.

Se todavia os filmes de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi demonstram a capacidade do cinema em gerar *punctuns*, é por meio de alterações radicais de velocidade, até

⁹¹ Comentando o efeito produzido pela fotogenia do close, Epstein fala em “picada” (EPSTEIN, 1974a, p.94).

⁹² Essa “imobilidade viva” mencionada por Barthes nos evoca a reflexão de Deleuze já citada a respeito da imagem-afecção: “um esforço motor numa placa receptora imobilizada” (DELEUZE, 1985, p.88).

⁹³ Barthes declara em *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975): “Resistência ao cinema: o próprio significante é sempre, por natureza, liso, qualquer que seja a retórica dos planos; é, sem remissão, um continuum de imagens; a película [...] segue, como uma fita tagarela: impossibilidade estatutária do fragmento, do haiku “ (1975, p.59, grifo do autor). O fluxo contínuo de imagens torna impossível recortar o filme em unidades distintas, elemento tão caro à análise estrutural barthesiana. Walter Benjamin propõe uma reflexão similar ao comparar pintura e cinema no seu ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. O pensador alemão aponta para a fixidez da imagem presente na tela do quadro, enquanto aquelas presentes na tela do cinema não parem de mudar. Desse modo, se a imobilidade da primeira permite ao espectador “abandonar-se às suas associações” (BENJAMIN, 1987a, p.192), isso já não é mais possível com o filme, em que quando “o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma” (BENJAMIN, 1987a, p.192), o que tem como efeito de interromper as associações de idéias do espectador.

chegar à decomposição do movimento fotograma por fotograma, desordenando o fluxo contínuo das imagens (a representação de um tempo isomórfico à nossa experiência cotidiana do tempo). Assim, a montagem realizada nos filmes dos artistas italianos coloca as imagens num estado situado entre o móvel e o imóvel, o que invalida as dicotomias realizadas por Barthes entre cinema e fotografia. Com efeito, a análise dos fotogramas e a sua reelaboração consecutiva operada com a câmera analítica, ao revelar o caráter fotogramático do cinema, se mostram capazes de identificar, capturar e focar no material original os *punctuns*, aquilo que “acrescento à foto e *que todavia já estava nela*” (BARTHES, 1984, p.85, grifo do autor).

É uma solução semelhante à que Barthes tinha encontrado para ultrapassar suas reservas em relação ao cinema: parar o fluxo cinematográfico e focar somente no fotograma. Com base nessa estratégia, num artigo intitulado “Le troisième sens” (1970) e publicado na revista *Cahiers du cinéma*, Barthes identifica no cinema o sentido *obtus*, um terceiro nível de significação do fotograma⁹⁴, que possui fortes afinidades com a noção de *punctum* (o sentido *obtus* constitui no pensamento de Barthes a gênese daquilo que virá a ser o *punctum* dez anos depois). Com efeito, segundo Barthes, o sentido *obtus* é descontínuo – daí a análise por fotograma – e, como o *punctum*, fora da linguagem e portanto inominável, se desdobrando numa dimensão mais sensorial do que lógica. Disseminado no espaço da diegese, o sentido *obtus* possui igualmente um forte potencial em contrariar a narrativa, salientado por Barthes:

É evidente que o sentido obtuso é a própria contranarrativa; disseminado, irreversível, preso à sua própria duração, ele apenas pode fundar (caso o sigamos) um outro corte, diferente daquele dos planos, sequências e sintagmas (técnicos ou narrativos): um corte inaudito, contralógico e no entanto verdadeiro⁹⁵. (BARTHES, 1992, p.56)

O autor sugere enfim a ideia de “seguir” não uma ação ou um personagem, mas esse terceiro sentido, obtendo-se assim, como efeito dessa leitura, “uma outra temporalidade, nem diegética nem onírica, ter-se-á um outro filme⁹⁶” (BARTHES, 1992, p.57). É essa ideia que o filme *Su tutte le vette è pace* (1998) coloca em prática ao se apoiar numa estrutura paralela à diegese, uma estrutura alicercada no terceiro sentido.

⁹⁴ O primeiro nível é informativo, onde se encontra o conhecimento extraído do cenário, dos figurinos, ou ainda dos personagens; é o nível da *comunicação*. O segundo nível é simbólico, estratificado em diversos simbolismos (referencial, diegético, etc.); é o nível da *significação*. E por fim, esse terceiro nível, do qual seria possível identificar os “acidentes significantes” mas dificilmente o seu significado. Difícil de capturar, esse terceiro nível é apresentado por Barthes como o da *significância*, termo que se refere justamente ao campo do significante.

⁹⁵ Tradução nossa: “Il est évident que le sens obtus est le contre-récit même ; disséminé, réversible, accroché à sa propre durée, il ne peut fonder (si on le suit) qu’un tout autre découpage que celui des plans, séquences et syntagmes (techniques ou narratifs) : un découpage inouï, contre-logique et cependant « vrai ».”

⁹⁶ Tradução nossa: “une autre temporalité, ni diégétique ni onirique, vous aurez un autre film.”

A análise dos fotogramas realizada pelos cineastas italianos através dos reenquadramentos, da ampliação de detalhes, da redução de velocidade, permite criar intensidades nas imagens e ressaltar no material original aspectos mínimos que passariam despercebidos num visionamento normal. Os rostos desses homens fadados à morte e que estavam circunscritos à uma representação coletiva e anônima são perseguidos na observação à mão e evidenciados pela montagem que os tira do esquecimento. Eles alcançam aqui uma nova perceptibilidade, uma nova presença, que os constitui enquanto *punctuns*, detalhes que nos atingem e que não permitem, apesar da estrutura narrativa da sequência, alterar o sentido do material original. Ao fundar um outro corte, um corte “inaudito”, a câmera analítica elabora uma contranarrativa da história, que se baseia numa relação singular entre o espectador e as imagens dos soldados, uma relação sensorial onde lógica e linguagem se encontram suspensas por uma montagem que proporciona uma experiência tátil.

2.3. O CHOQUE DE UMA CARÍCIA

Esse subcapítulo é dedicado à análise da última parte do filme, montada com imagens da coleção Comério. Primeiramente, enfatizaremos através da análise de alguns trechos do filme como a montagem busca agora intensificar os momentos apresentados pelas imagens através de uma fragmentação do fotograma. Em seguida, veremos como, através da dimensão tátil do cinema evidenciada pelos choques da montagem, o trabalho com as imagens de arquivo na câmera analítica permite o desdobramento de um gesto que se assemelha a uma carícia.

2.3.1. Expor o interior do plano

A terceira parte do filme apresenta imagens de soldados italianos em operações, ocupando também a região do monte Adamello. Essas são as informações apresentadas pela cartela introdutória: “Monte Adamello 1915-1918. Soldati Italiani”. Ao contrário das duas primeiras partes do filme, nas quais ainda era possível vislumbrar um certo fio narrativo através do encadeamento dos temas evocados pelas cenas, a terceira parte não apresenta nenhum fio condutor tão evidente. Entretanto, é possível distinguir dois temas recorrentes nesse conjunto de imagens. O primeiro é o deslocamento, devido à grande quantidade de

cenas que nos apresentam soldados, às vezes prisioneiros, em deslocamento na montanha, subindo ou descendo ladeiras com neve, a pé, a cavalo ou de esqui, sem que algum rumo seja indicado, além da própria marcha como destino. O segundo tema é a defesa, que se manifesta através das imagens de soldados parados nas suas posições, atirando com fuzil e canhão em inimigos invisíveis na imagem (mais por uma questão de distância do que de enquadramento), assinalando desse modo, depois das condições extenuantes das longas e duras caminhadas, a situação de vigília permanente dos soldados nas montanhas.

Na banda-sonora, os dois temas evocados acima são constantemente acompanhados por pelo menos um dos três principais elementos já destacados na apresentação do filme, que intervêm de forma intermitente: a interpretação vocal, as composições melancólicas do clarinete (sendo nessa parte o único instrumento tocado) e aquele som lancinante do alarme. Nesta parte do filme, não há intervenção, mesmo que pontual, de outro elemento sonoro. De novo, esses três elementos podem ser convocados separadamente ou se juntar nas seguintes configurações: voz e clarinete ou voz e som do alarme. É importante frisar que a banda-sonora do filme se manifesta também em determinados momentos pela sua simples ausência, dando ao espectador o silêncio como quarto elemento marcante dessa terceira parte, e oferecendo-lhe a possibilidade de concentrar sua atenção nas imagens.

Não por acaso, os momentos marcados (parcialmente ou em totalidade) pelo silêncio são justamente aqueles em que o conteúdo das imagens foge dos temas principais expostos acima, radicalizando assim a afirmação do cineasta francês Robert Bresson segundo a qual “imagem e som não devem se ajudar mutuamente mas, antes, trabalhar, um de cada vez, numa espécie de revezamento⁹⁷” (BRESSION, 1995, p.63), ou ainda “às táticas de velocidade, de ruídos, opor táticas de lentidão, de silêncio⁹⁸” (BRESSION, 1995, p.64). Nas cenas que apresentam um conteúdo diferente dos dois temas principais identificamos por ordem de aparição: o que parece ser um ataque de soldados, descendo rapidamente a encosta de uma montanha; o deslocamento das peças de um canhão que será em seguida instalado nas alturas, as peças sendo puxadas com cordas por uma grande quantidade de soldados; uma missa realizada por um padre ao ar livre; e por fim, um momento em que os soldados vestem roupas brancas de camuflagem.

⁹⁷ Tradução nossa: “Il ne faut pas qu’image et son se prêtent main-forte, mais qu’ils travaillent chacun à leur tour par une sorte de relais.”

⁹⁸ Tradução nossa: “Aux tactiques de vitesse, de bruit, opposer des tactiques de lenteur, de silence.”

É principalmente nesses momentos silenciosos, ou em torno deles, que é possível identificar um trabalho de montagem mais preciso por parte dos artistas, uma montagem que vai assim exigir uma atenção maior por parte do olho. Esse equilíbrio entre presença da banda-sonora e trabalho na montagem remete, novamente, aos princípios bressonianos da montagem. Nas suas *notas*, o cineasta francês diz o seguinte: “se o olho estiver inteiramente conquistado, não dê nada ou quase nada ao ouvido (e inversamente, se o ouvido estiver inteiramente conquistado, não dê nada ao olho). Não se pode ser ao mesmo tempo totalmente olho e totalmente ouvido⁹⁹” (BRESSION, 1995, p.62)

Para mostrar como a prática de montagem dos artistas evoluiu rumo a uma decomposição maior dos movimentos contidos nas imagens, vamos analisar em detalhe alguns momentos de montagem mais complexa, comparando a forma como as mesmas imagens dos soldados do acervo de Comerio são montadas em *Dal Polo all'Equatore* (1986) e em *Su tutte le vette è pace* (1998). São três as cenas presentes nos dois filmes: a da descida rápida dos soldados da encosta de uma montanha; a da preparação da missa; e a do momento em que os soldados vestem roupas brancas de camuflagem. Em *Dal Polo all'Equatore* (1986), as três cenas se encontram no último bloco do filme, dedicado à Primeira Guerra Mundial e nos são apresentadas em negativo. Essa indicação nos permite salientar uma primeira diferença importante: em *Su tutte le vette è pace* (1998), além desse conjunto de imagens estar apresentado em positivo, todas as imagens sofreram também uma inversão, como se fossem agora apresentadas através de um espelho.

Vamos começar nossa análise com a cena mais curta, que é também cronologicamente a primeira destas que destacamos: aquela que parece ser a encenação de um ataque, em que cerca de duzentos soldados descem uma encosta de montanha com neve. Na montagem de 1986, a breve cena nos apresenta uma descida muito desorganizada, composta de diversos amontoados e filas de soldados. A cena parece à primeira vista ser composta por dois planos gerais da encosta da montanha, numa velocidade um pouco mais lenta do que a velocidade normal. No entanto, é possível avançar que a separação entre os dois planos corresponde na verdade a um “pulo”, talvez por falta de alguns fotogramas, uma vez que os dois momentos se seguem temporalmente e que não há nenhuma diferença de enquadramento entre esses dois planos que acompanham a descida.

⁹⁹ Tradução nossa: “Si l’œil est entièrement conquis, ne rien ou presque rien donner à l’oreille (et à l’inverse, si l’oreille est entièrement conquise, ne rien donner à l’œil). On ne peut être à la fois tout œil et tout oreille.”

A montagem de 1998 vai buscar prolongar essa cena de diversas maneiras. Primeiro, o pedaço de película apresentado é maior, uma vez que a nova cena termina agora num momento mais adiante da descida dos soldados, o que já vai permitir prolongar esse momento. Essa extensão da cena é também evidenciada pelo fato das imagens ser apresentadas com um *ralenti* mais pronunciado. Mas onde a diferença se faz mais nítida é na constituição, a partir do único plano apresentando em 1986, de cinco planos distintos, com base em repetições e reenquadramentos. Os três primeiros planos criados, apresentados no total silêncio, são planos de conjunto que repetem o plano original mas cada um focando em partes distintas da encosta, o que tem por efeito de não fazer sentir a repetição e de dar a sensação que o movimento de descida é muito mais amplo no tempo e no espaço, ocupando uma parte maior da largura da encosta. Com esses enquadramentos, a câmara analítica, que se move dentro do plano, permite acompanhar de mais perto os movimentos de soldados, tomados individualmente dentro do grupo. Eles descem a pé, correndo com seu fuzil na mão, ou de esqui, passam entre as árvores e, por vezes, levados pela velocidade, tombam na neve, levantando em seguida para prosseguir a descida. A atenção do nosso olho é chamada nesse silêncio por alguns detalhes, como a posição dos braços dos soldados ou as diferentes quedas, que agora se revelam ser muitas. Vista de perto, a descida é totalmente caótica, os soldados de esqui precisando, a toda velocidade, realizar slaloms entre os soldados a pé para evitar as colisões.

A volta do som triste do clarinete antecede de pouco o segundo momento dessa nova configuração da descida, que são os dois últimos planos, também criados no mesmo plano original. Estes vão nos oferecer agora uma visão mais ampla da encosta e do movimento global dos soldados através de dois planos gerais. Os soldados chegam aos pouco em baixo da encosta, o espaço entre cada um aumentou, o que nos permite distinguir os corpos deles com mais clareza. A ausência de controle pelos soldados dos seus próprios corpos, devido a velocidade com a qual descem a encosta, nos evoca agora, com o forte efeito de *ralenti*, uma espécie de dança estranha. O texto que começa então a ser declamado por uma voz masculina em alemão evoca justamente uma dança da bruxa dançada pelos ratos que invadem os campos dos soldados à noite¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Ver Apêndice A, texto 3.3. Esse mesmo texto é interpretado anteriormente no filme, dessa vez em italiano (ver 3.1), com imagens de soldados rastejando na neve. A analogia com os ratos é aqui também evidente.

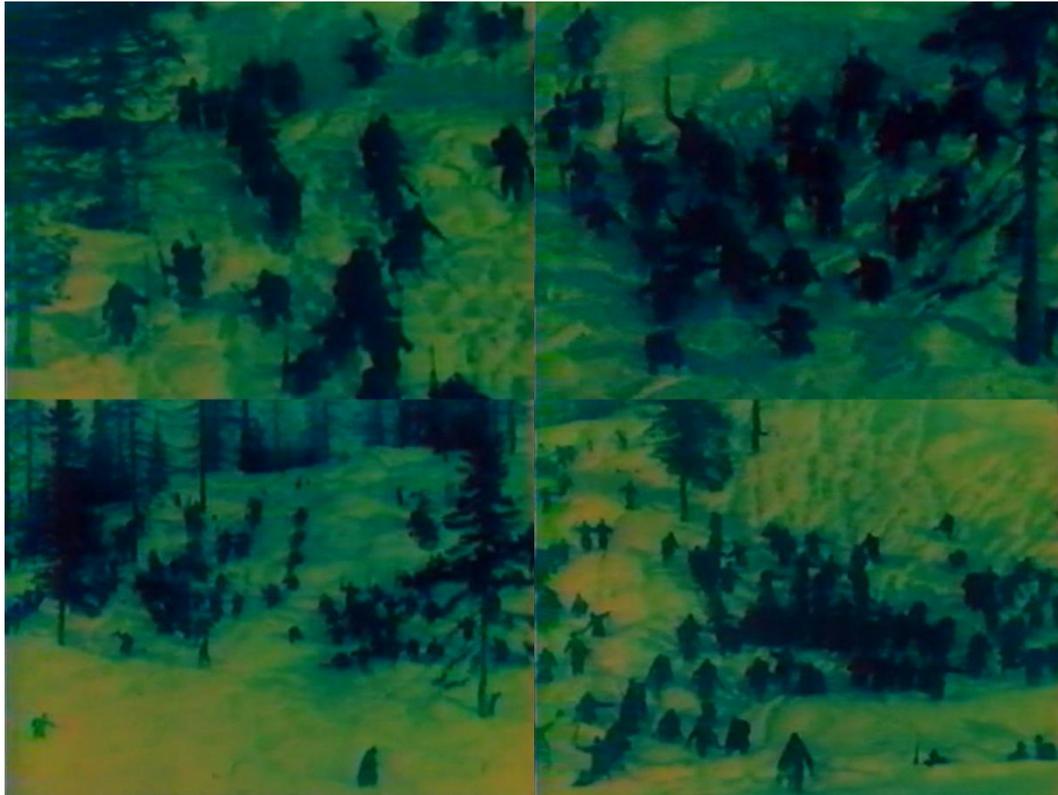


FIGURE 2.7: FOTOGRAMAS DE *SU TUTTE LE VETTE È PACE* (1998) – 3A PARTE

Abordamos agora a cena da preparação da missa, em que soldados esculpem num pedaço de neve e gelo um altar com uma cruz. Na montagem de 1986, ela é constituída por dois planos apresentados numa velocidade um pouco mais lenta do que a velocidade normal: um plano médio que abarca o altar, os soldados que nele trabalham e alguns outros soldados em volta; e um plano aproximado do altar, concentrado nos gestos dos soldados que esculpem o gelo. O altar e a cruz são esculpidos pelos soldados com suas baionetas, fazendo assim do mesmo objeto que serve para trespassar os corpos e tirar a vida o utensílio usado para moldar a natureza de acordo com as exigências religiosas. Na montagem de 1998, essa cena apresenta somente uma leve diferença. Com efeito, a cena começa com o mesmo plano médio que nos mostra o altar, os soldados que nele trabalham e alguns outros soldados em volta, numa velocidade similar. Enquanto esse primeiro plano era parcialmente repetido na montagem de 1986, agora não há mais repetição. Vem em seguida aquele mesmo plano próximo que nos mostra os gestos dos soldados esculpindo o altar, mas a velocidade foi reduzida e o plano é mais longo em relação ao mesmo plano no filme de 1986: ele começa antes e acaba depois, nos permitindo assim observar de forma mais demorada os gestos dos soldados. Acreditamos que essa leve diferença entre as duas montagens se deve ao fato dessas imagens, na montagem de 1998, terem somente um papel introdutório à longa cena da própria missa com o padre (cena por sua vez ausente de *Dal Polo all'Equatore* (1986)), em que é possível discernir na

montagem uma reelaboração mais complexa das imagens originais. A banda-sonora confirma o papel introdutório da cena de preparação do altar: enquanto essas imagens ainda estão acompanhadas pelo som do clarinete, as da missa são apresentadas no silêncio, seguindo assim os princípios bressonianos do revezamento na montagem entre bandas sonora e imagem citados acima.

A disposição das pessoas na missa é pelo menos curiosa. O padre se encontra na frente do altar, em pé num estrado baixo que o coloca um pouco acima de todos. Perto dele, dois soldados, situados nas suas laterais, têm um papel específico no desenrolar do ritual: observa-se que a posição dos seus corpos acompanha a do padre – de frente ou de costas para o altar –, e que pelo menos um deles carrega uma água benta e um lenço. É a posição dos outros soldados, meros participantes, que chama a atenção. Eles se encontram alinhados atrás e dos dois lados do altar, de frente para a câmera. Dessa forma, quando o padre se volta, encontrando-se frente à câmera, ele fica de costas para os participantes da missa... Essa disposição das pessoas no ritual nos incita a pensar que a configuração do evento foi pensada justamente para que este fosse registrado, certamente com o intuito de alimentar a propaganda do estado italiano e das instâncias religiosas sobre as condições dos soldados e o estado de sua fé, apontando também para uma possível busca de proteção de Deus por parte dos soldados e de sua aprovação dos crimes cometidos (em seu nome).

Se a cena da missa é aparentemente composta de nove planos diferentes, uma observação mais precisa permite identificar, graças aos ângulos da câmera, que esses nove planos foram criados a partir de somente três planos originais: dois planos próximos, cada um enquadrando o padre na sua lateral e de forma diagonal, um a sua esquerda e outro a sua direita; e um plano médio, de frente para o altar, enquadrando grande parte dos participantes, com o padre e o altar no centro. Os cineastas italianos, com o intuito de intensificar esse momento da missa, de nos fazer adentrá-lo, vão impregnar as imagens de um forte efeito de *ralenti* e criar novos planos com a ajuda da câmera analítica, fragmentando aqui também no tempo e no espaço os planos originais, buscando assim expor o interior do fotograma.



FIGURE 2.8: FOTOGRAMAS DE *SU TUTTE LE VETTE È PACE* (1998) – 3A PARTE

Assim, a presença que foi dada a cada um dos dois soldados que auxiliam o padre é um resultado da montagem, criado a partir de repetições de um mesmo plano com reenquadramentos e fortes ampliações. De fato, é possível observar que os dois distintos planos próximos em que cada soldado, em coro com o padre, se volta para a câmera, foram na verdade realizados a partir de um único plano, aquele plano médio que abarca a cena inteira. O plano médio foi repetido mais de uma vez, com reenquadramentos diferentes, de forma a criar planos autônomos. Ademais, e para prolongar a duração do evento para além do forte efeito *ralenti*, um desses dois planos próximos criados com a câmera analítica é mostrado primeiramente de trás pra frente e logo em seguida, com um enquadramento mais aberto, de frente para trás. Finalmente, a fragmentação das imagens se verifica também na criação de duas panorâmicas laterais dentro de um plano. É interessante destacar que uma dessas panorâmicas é construída em cima de um fotograma congelado. Essas duas panorâmicas têm como intuito de nos afastar da “ação principal” da imagem para chamar a nossa atenção nas suas margens, ressaltando a presença dos soldados que estão assistindo à missa. Podemos assim observá-los claramente, cada um, recolhendo-se, com as mãos juntas. Apesar do frio das alturas, alguns dos soldados têm a cabeça descoberta como sinal de respeito ao ritual. Agora vemos simplesmente homens, arrancados de forma brutal às suas vidas e arrastados no sofrimento, tentando encontrar, através da fé, um sentido ao rumo tomado repentinamente por suas vidas, à imposição desse turbilhão de violências que vai levá-los para uma morte certa.

Por fim, a cena onde os soldados se vestem com as roupas brancas de camuflagem é constituída no filme de 1986 por um único e curto plano médio, apresentando um leve movimento panorâmico horizontal, numa velocidade um pouco mais baixa do que a velocidade normal. Se no filme de 1986 aproximadamente doze segundos são dedicados a este momento, no filme de 1998, a cena foi reelaborada e prolongada de tal forma que alcance agora mais de quatro minutos. Isso se deve ao trabalho da câmera analítica, mas também ao acréscimo de novos planos. Com efeito, se é possível, num primeiro olhar, distinguir agora nessa cena treze planos distintos, uma observação mais atenta nos permite reconhecer que a sequência foi na verdade elaborada a partir de somente quatro planos, uma vez que alguns deles foram fragmentados em vários segmentos com diferentes enquadramentos¹⁰¹.

Essa sequência é precedida por um longo momento (mais de dois minutos e meio) em que o som lancinante e angustiante do alarme se fez presente, acompanhado de forma intermitente por uma voz feminina que declama trechos do diário do oficial Felix Hecht: “Non si dovrebbe porre nessuno nella tentazione di disertare per affinità etnica¹⁰²”. O texto nos lembra a forte dimensão cultural e linguística da região do Tirol em que viviam juntos italianos e austro-húngaros e, portanto, essa outra dificuldade por alguns soldados de enfrentar o outro campo devido a essa “afinidade étnica”. A declamação, com ar de salmodia, é repetida várias vezes, dando assim a sensação de que uma certa loucura se instala, sentimento reforçado pelo som constante do alarme. Esse som se encerra no primeiro plano da sequência que vamos analisar, deixando agora um longo silêncio que, de certa forma, não é menos opressor.

Ao longo dessa longa sequência, faz-se sentir um forte efeito de *ralenti*. Os dois primeiros planos apresentam uma operação “simples”: um primeiro plano geral do grupo de soldados se vestindo de roupas normais, escuras; seguido por um reenquadramento dessa mesma cena em plano americano, que nos permite nos deter em detalhe sobre os gestos de um dos soldados e de perceber o seu torso, a sua pele, antes que seu corpo seja inteiramente escondido de baixo das roupas.

¹⁰¹ O Apêndice B apresenta uma descrição detalhada dos procedimentos de fragmentação dessa sequência.

¹⁰² “Ninguém deveria ser colocado na posição de ser tentado a desertar por afinidade étnica”. Ver Apêndice A, texto 3.5.



FIGURE 2.9: FOTOGRAMAS DE *SU TUTTE LE VETTE È PACE* (1998) – 3A PARTE

Os planos seguintes nos apresentarão os soldados já vestidos com as roupas normais e agora vestindo as roupas brancas de camuflagem. Assim, como os rostos dos soldados também apresentam um tom escuro similar às roupas normais, devido à necessária proteção dos raios do sol nas alturas por óculos e uma espessa camada de creme, não veremos mais nenhum pedaço de pele, de corpo. É como se, ao uniformizar os corpos presentes na tela, as roupas e os uniformes apagassem a humanidade e a singularidade de cada soldado, buscando assim aniquilar qualquer possível “afinidade” entre os soldados. Esse dado tem também uma relevância significativa nessa sequência pelo seu teor plástico. Pois nessas imagens – em que chão e fundo aparecem claros por conta da claridade da neve e do céu – todos os corpos, inicialmente escuros, apresentam gestos similares (vestindo calças e casacos brancos) por meio dos quais eles estão se tornando iguais, claros e lisos. Desse modo, as imagens se tornam um jogo de claro-escuro em que se faz extremamente difícil encontrar pontos de referências. Assim, a identificação das diversas e complexas operações da câmera analítica pelo espectador se encontra dificultada.

Pois esses planos vão sofrer um intenso processo de fragmentação, tanto temporal quanto espacial – um dos planos chegando a ser decomposto em 8 segmentos distintos. As repetições e os reenquadramentos são realizados e montados de tal maneira que, embora o espectador seja capaz de identificar a repetição de alguns gestos, é difícil identificar se se trata da mesma imagem, de um mesmo gesto, ou de um mesmo soldado, uma vez que todos os soldados se parecem e estão potencialmente realizando os mesmos gestos. A fragmentação dos planos, que vai expor o fotograma nos seus mínimos detalhes, vai nos permitir nos prolongar de forma demorada sobre esse momento e, ao mesmo tempo, nos exigir uma atenção reforçada, buscando elementos que possam funcionar como pontos de referência nessas imagens, o que vai desencadear num exame mais preciso dos gestos dos soldados.

Aqui também, depois da metade da sequência, um coro misto começa a interpretar vocalizos em homorritmia, em modo menor, impregnando assim as imagens de um tom triste.

Podemos assim observar em detalhe esses gestos tão simples que constituem o repertório do ato de se vestir, gestos que realizamos todos os dias: puxar uma calça, agasalhar-se com um casaco, apertar um cinto, amarrar um laço. Através desses gestos corriqueiros, os corpos já quase mortos dos soldados, tornados uma espécie de fantasma das alturas, conseguem, ao executar gestos do nosso próprio cotidiano, ressaltar a parte ínfima de humanidade que se escondia debaixo de suas fardas. Através desse efeito produzido pela observação detalhada das imagens, devido à fragmentação dos planos, o filme nos interroga sobre a própria natureza humana assim como sobre a natureza dos conflitos, em que tantas vidas são sacrificadas. Ainda que temporal e espacialmente distantes, essas vidas apresentam assim, de certo modo, uma afinidade com a nossa própria vida e, ao expor a engrenagem da violência da guerra imposta pelos estados, nos dizem muito sobre a nossa própria condição de sujeito. Esses questionamentos são intensificados pela intervenção de um coro misto, na metade da sequência, que começa a interpretar vocalizos em homorritmia, em modo menor, impregnando assim as imagens de um tom triste.



FIGURE 2.10: FOTOGRAMAS DE *SU TUTTE LE VETTE È PACE* (1998) – 3A PARTE

Destacamos então como as cenas de *Su tutte le vette è pace* (1998) apresentam um grau de elaboração na montagem mais complexa que o que observamos em *Dal Polo*

all'Equatore (1986). A montagem realizada com a câmera analítica busca agora amplificar, em diferentes graus, os momentos apresentados. Essa montagem aponta para um desejo, por parte dos artistas, de oferecer ao espectador a ocasião de se prolongar mais nas imagens, através de uma operação de fragmentação tanto espacial quanto temporal dos diferentes planos. Pronunciando-se sobre a fragmentação, Robert Bresson afirmou: “Ela é indispensável quando não se quer cair na representação. Ver os seres e as coisas nas suas partes separáveis. Isolar estas partes. Torná-las independentes a fim de lhes dar uma nova dependência¹⁰³” (BRESSION, 1995, p.93-94). Através desses procedimentos, o espectador é aproximado das imagens, de maneira que ele possa absorver melhor esses momentos de vida dos soldados.

Para finalizar, vale ressaltar as duas últimas cenas do filme, em que os soldados parecem deixar a montanha. Há primeiramente uma longa sequência silenciosa de diferentes planos mostrando o corpo de um homem sendo inicialmente arrastado no chão por diversos soldados, para ser em seguida evacuado num trenó adaptado para servir de maca. Por fim, a última cena apresenta as imagens de soldados descendo da montanha, em fila, conduzindo animais de carga. Com essa sequência, voltam inicialmente os vocalizos, aqui também mistos e em homorritmia, acompanhados em seguida pelo clarinete. É uma retoma do mesmo canto da cena que acabamos de descrever. Um dos animais de carga tem visivelmente grandes dificuldades em andar nessa espessura de neve, mas os soldados apressam o passo, puxam a brida, empurram o animal. Ele se encontra agora no chão, cercado de soldados se esforçando em levantá-lo. Consegue finalmente se levantar, continua sua árdua descida, para cair mais uma vez na neve. Dessa vez, os soldados não se precipitam em torno dele, eles sabem que aqui se encerra sua descida. O encadeamento dessas duas cenas que concluem o filme nos incita a uma aproximação das condições de animal de carga e de soldado na linha de frente da guerra. Afinal, os dois são somente, para o Estado, corpos integrados à lógica guerreira, corpos inseridos na mecânica da morte. E como para apontar para o eterno recomeço dessa lógica mortífera, a banda-sonora do filme encerra com os vocalizos do coro misto, retomando o canto de abertura do filme, como um espécie de palíndromo.

¹⁰³ Tradução nossa: “Elle est indispensable si on ne veut pas tomber dans la représentation. Voir les êtres et les choses dans leurs parties séparables. Isoler ces parties. Les rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance.”

2.3.2. Olhar para a violência

O efeito de *ralenti* impresso às imagens pela câmera analítica participa de forma evidente da dilatação temporal criada pelos filmes. Mas é interessante destacar também que os próprios reenquadramentos operados pelos artistas têm igualmente como efeito uma extensão da duração da cena filmada, e isso para além do efeito da repetição do plano. A este respeito, o cineasta e teórico francês Jean Mitry traz em *Esthétique et psychologie du cinéma* (1965) um aspecto fundamental quando se debruça sobre as relações entre ritmo e montagem. Mitry especifica que o ritmo cinematográfico não decorre simplesmente de uma dimensão métrica dos planos, mas antes “de relações de intensidade em relações de duração”¹⁰⁴ (MITRY, 2001, p.182). Assim, como a intensidade de um plano não depende somente de sua duração real mas também da sua quantidade de movimento – entendida aqui como a quantidade de movimento físico, dramático ou psicológico –, dois planos possuindo uma duração real igual poderão proporcionar ao espectador impressões de duração totalmente diferentes uma da outra, dependendo da composição e do enquadramento próprios a cada plano.

Desse modo, embora seja difícil estabelecer uma regra entre diversas impressões de duração, Mitry indica que “quanto mais o conteúdo é dinâmico e o enquadramento largo, mais o plano parecerá curto; quanto mais o conteúdo é estático e o enquadramento estreito, mais ele parecerá longo”¹⁰⁵ (MITRY, 2001, p.182). Assim, os novos segmentos criados com a câmera analítica, a partir da fragmentação do fotograma com enquadramentos mais aproximados, que possibilitam ao espectador focar sua atenção em alguma parte do enquadramento original, lhe proporcionam a sensação de uma extensão da duração do plano original. Desse modo, para além do efeito *ralenti* que prolonga a duração real dos planos apresentados, o trabalho de fragmentação espacial realizado pelos cineastas tem como resultado uma extensão da impressão de duração dos planos. Assim, em última instância, a fragmentação espacial é um vetor da extensão temporal.

Nos trechos de *Su tutte le vette è pace* (1998) analisados acima, o ritmo criado com a câmera analítica traz consigo alguma dimensão hipnótica. A respeito do efeito produzido pelos filmes dos artistas, Scott MacDonald chegou a falar de uma “qualidade emocional esquizóide” (1998, p.276). Mas uma das mais belas descrições da experiência de se assistir a

¹⁰⁴ Tradução nossa: “[...] de relations d’intensité dans des relations de durée.”

¹⁰⁵ Tradução nossa: “[...] plus le contenu est dynamique et le cadre est large, plus il semble court ; plus le contenu est statique et le cadre est étroit, plus il semble long. “

um filme de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi foi dada por Raymond Bellour, no ensaio já citado “L’arrière monde”, que começa de forma sugestiva:

Primeiro dá-se o *choque*, imediato e de certa forma intransponível, que ressurgue a cada projeção, ao qual julgamos habituarmos-nos enquanto ela dura, mas que surpreende assim que ela cessa e retoma assim que ela recomeça. É *um choque muito físico*, difícil de descrever. A melhor imagem é talvez a de uma respiração que seria ao mesmo tempo muito lenta e muito rápida, e por isso sob o efeito de uma síncope permanente. De fato, ocorre aqui entre as imagens de um mesmo plano aquilo que alhures ocorre entre os planos: *o interior do plano encontra-se exposto*, como um corpo esquartejado; de modo que a transição de plano a plano é aqui como que suspensa pelo efeito de variação contínua que liga os planos entre si, de uma forma muito diferente da projeção habitual¹⁰⁶. (BELLOUR, 1999, p.249, grifo nosso)

O vocabulário empregado por Bellour ao se referir a um choque físico na sua descrição do efeito produzido pela exposição do interior do plano nos evoca as reflexões de Walter Benjamin no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935-1939¹⁰⁷), onde ele buscou traçar as tendências evolutivas da arte nas condições de produção da sua época. Nesse ensaio, Benjamin delineou as características daquilo que ele identificou como um efeito de choque, provocado no espectador pelo cinema¹⁰⁸. Para o pensador alemão, a recepção cinematográfica se estabelece principalmente através da distração (1987a, p.194) que “é fundamentalmente de ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e de planos¹⁰⁹, que golpeiam intermitentemente o espectador” (1987a, p.192).

¹⁰⁶ Tradução nossa: “Il y a d’abord le choc, immédiat et d’une certaine façon indépassable, qui revient après chaque projection, auquel on croit s’habituer tant qu’elle dure mais qui surprend dès qu’elle cesse, ressaisit dès qu’elle reprend. C’est un choc très physique, difficile à décrire. La meilleure image est peut-être celle d’une respiration qui serait à la fois trop lente et trop rapide, et par là sous l’effet d’une syncope permanente. Il se passe en effet entre les images d’un même plan ce qui ailleurs se passe entre les plans : l’intérieur du plan se trouve exposé, tel un corps qu’on dépèce ; de sorte que la transition de plan à plan, ici, est comme suspendue par l’effet de variation continue qui lie entre eux les plans d’une façon très différente du défilement ordinaire”

¹⁰⁷ Existem quatro versões do ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*: A primeira foi escrita em 1935, e alterada depois em 1936. Nesse mesmo ano de 1936, o próprio Walter Benjamin escreve uma versão do ensaio em francês. Por fim, em 1939, um ano antes do seu suicídio, Benjamin escreve a última versão do texto.

¹⁰⁸ É no movimento de vanguarda artística dada que Benjamin vai desvendar as premissas desse efeito de choque, notadamente através das colagens em que se encontram, além de recortes de jornais, os mais diversos objetos do cotidiano, como bilhetes de transporte e abotoaduras. Benjamin salienta como a obra de arte dada, poema ou colagem, atinge o seu receptor tal como um projétil, um “tiro” (1987a, p.191), adquirindo assim uma “qualidade tátil” (1987a, p.191). Segundo o pensador alemão, sempre foi outorgada à arte a tarefa primordial de “gerar uma demanda cujo atendimento integral só poderia produzir-se mais tarde” (1987a, p. 190). Assim o dadaísmo, ao exortar essa qualidade tátil teria fomentado subsequentemente nas massas uma certa “demanda pelo cinema, cujo valor de *distração* é fundamentalmente de ordem tátil” (BENJAMIN, 1987a, p.192, grifo do autor).

¹⁰⁹ Na tradução de Sergio Paulo Rouanet consta: “baseia-se na mudança de lugares e de *ângulos*, que golpeiam intermitentemente o espectador”. Alteramos a tradução preferindo usar a palavra “planos” em vez de “ângulos”, seguindo assim o termo empregado por Benjamin na versão escrita em francês (*plans*) assim como o termo usado em alemão (*Einstellungen*).

Se Benjamin localiza o efeito de choque cinematográfico e suas características táteis na passagem de um plano para outro, as operações realizadas com a câmera analítica vão deslocar o choque para dentro do próprio plano. Isso se deve ao intenso trabalho de amplificação do fotograma, tanto temporal quanto espacial, por meio da fragmentação. Esse trabalho é realizado, por um lado, com a mudança da velocidade das imagens, graças ao efeito de *ralenti*, que impõe uma certa irregularidade na forma como os fotogramas se mantêm momentaneamente visíveis, antes de serem substituídos pelo fotograma seguinte, anulando no breve instante do congelamento da imagem a própria ilusão cinematográfica do movimento. Cada fotograma se mostra como um plano à parte. Por outro lado, esse trabalho de fragmentação se deve à decomposição analítica das imagens e sua reelaboração pela montagem, com as operações de reenquadramentos e repetições. Realizadas simultaneamente, essas operações vão assim expor o interior do plano, e mesmo do fotograma.

Walter Benjamin atribui à qualidade tátil da montagem cinematográfica um papel fundamental, sendo “a mais indispensável para a arte nas grandes épocas de reconstrução histórica” (1987a, p.191), uma vez que é ela “que rege a reestruturação do sistema perceptivo (1987a, p.194). Benjamin enxergava o efeito de choque como o elemento que outorgava ao cinema a tarefa de criar as condições de “um equilíbrio entre o homem e o aparelho” (BENJAMIN, 1987a, p.189) por meio de uma transformação da percepção que permitiria ao homem se adequar às exigências modernas¹¹⁰. Mas a transformação da percepção evoluiu num sentido alarmante, como já antecipava Baudelaire ao descrever “olhos que haviam por assim dizer perdido a capacidade de olhar” (BENJAMIN, 1989, p.141). A aceleração das velocidades e dos ritmos exigidos pelos aparelhos técnicos, que invadiram todas as esferas da vida, teve como efeito uma imposição de comportamentos homogêneos esvaziados de eficácia política. Do mesmo modo, os excessos de estímulos sensoriais promovidos pela modernidade levaram à anestesia das nossas capacidades perceptivas, nos tornando incapazes de ver¹¹¹.

¹¹⁰ Na segunda parte do século XIX, a industrialização em grande escala traz consigo uma “experiência inóspita, ofuscante” (BENJAMIN, 1989, p. 105), que vai instituir o choque como norma. Devido ao estabelecimento do choque como norma, a estrutura psíquica do homem moderno se encontra potencialmente em risco diante das “perigosas tensões que a tecnização, com todas suas conseqüências, engendrou nas massas – tensões que em estágios críticos assumem um caráter psicótico” (BENJAMIN, 1987a, p. 190). Caberá então ao cinema exercitar o homem para lhe oferecer a aprendizagem necessária que lhe permitirá compensar sua deficiência e adaptar-se aos novos ritmos da sociedade moderna e industrializada: “chegou o dia em que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme” (BENJAMIN, 1989, p. 125).

¹¹¹ Para aprofundar essas duas questões, ver Crary (2016) e Buck-Morss (2012). Vale ressaltar no entanto que essas temáticas já estão presentes no ensaio de Benjamin *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1939),

Através do forte efeito de fragmentação temporal e espacial e da dilatação do tempo, os filmes dos cineastas italianos se apresentam como uma brecha perceptiva, uma outra experimentação sensorial, na contramão dos ritmos modernos, do grande movimento global de aceleração e de escassez do tempo. Benjamin afirmou, ao comentar o trabalho dos cineastas russos dos anos 1920¹¹² que “não é demais dizer que as grandes realizações dos seus diretores somente seriam possíveis num país em que a fotografia não visa a excitação e a sugestão, mas a experimentação e o aprendizado” (BENJAMIN, 1987b, p.106). O mesmo pode se dizer dos filmes de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. Pois a experiência singular e perturbadora que eles proporcionam se encontra muito mais do lado do aprendizado que da excitação. De fato, ao fragmentar no espaço e no tempo os fotogramas trabalhados, de forma a intensificar os momentos apresentados e deter nossa atenção nos mínimos detalhes da imagem, eles nos mostram um outro modo de olhar para as imagens. Pois se uma primeira proposta parece andar junto com as experimentações das vanguardas dos anos 1920, buscando revelar algo nas imagens que o olho nu não seria capaz de ver¹¹³, a proposta dos filmes dos artistas vai bem mais além, buscando trazer de volta a perceptibilidade. Ao propor a possibilidade de se prolongar sobre um gesto, sobre um olhar, sobre uma pessoa, sobre uma imagem e suas virtualidades, os artistas reconstituem as condições do olhar, mas as de um olhar próximo, cauteloso.

As condições dessa aproximação são criadas pela ampliação espacial e temporal do fotograma, sendo oferecida ao espectador a chance de analisar detalhadamente os gestos executados e as pessoas aí presentes. Assim, não se trata mais de um choque violento, que tem como resultado a anestesia de nossas capacidades sensoriais e a interrupção de nosso

notadamente através de duas citações. Uma primeira em que, citando Marx, ele afirma que ao se relacionar com as máquinas, os operários aprendem a coordenar seu “próprio movimento ao movimento uniforme, constante, de um autônomo” (MARX apud BENJAMIN, 1989, p.125). A outra quando cita Paul Valéry: “O habitante dos grandes centros urbanos incorre novamente no estado de selvageria, isto é, de isolamento. A sensação de dependência em relação aos outros, outrora permanentemente estimulada pela necessidade, embota-se pouco a pouco no curso sem atritos do mecanismo social. Qualquer aperfeiçoamento deste mecanismo elimina certas formas de comportamento, certas emoções.” (VALÉRY apud BENJAMIN, 1989, p.124).

¹¹² Os escritos e filmes do cineasta soviético Dziga Vertov se relacionam de forma fecunda com as reflexões de Benjamin e com os filmes dos cineastas italianos.

¹¹³ As experimentações temporais realizadas pelos artistas italianos já eram, em certa medida, conhecidas no meio artístico dos anos 1920. As pesquisas de Marey em relação à decomposição do movimento eram apreciadas pelos movimentos de vanguarda cinematográfica da época, e filmes científicos como *Rupture d'une bulle de savon* (1924) de Lucien Bull ou *La croissance des végétaux* (1929) do Doutor Jean Comandon obtiveram um claro sucesso, sendo apresentados em diversas cidades europeias (DE HAAS, 2018, p.469). Assim, Benjamin chegou a vislumbrar e evocar a potência dos procedimentos empregados pelos cineastas italianos quando mencionou a penetração da realidade pelos aparelhos de gravação, que apresentam ao espectador um espaço que ele ocupa normalmente de forma inconsciente (BENJAMIN, 1987a, p.189). Esses procedimentos tinham para ele valor de uma certa revelação, sendo os vetores do desvendamento do que ele chamou de inconsciente ótico.

pensamento, mas de um choque leve, como uma carícia, através da qual se manifestam todo o cuidado e a delicadeza com os quais os artistas nos devolvem as imagens de arquivo, até as mais brutais, buscando enfatizar a humanidade de cada soldado que se encontra presente na imagem. Para restituir de tal forma as imagens dos soldados, os artistas precisam estabelecer uma potente relação com as imagens, uma relação que se aproxima de um carinho, da ternura.

Numa entrevista a Antoine de Baecque, os artistas afirmaram: “Nossa idéia é de conhecer cada homem e cada mulher registrados nestes filmes, inclusive os piores, como se eles ou elas fossem um de nossos filhos¹¹⁴” (2015, p.21). E à pergunta de saber se “Mostrar o pior destes homens não é um sofrimento intenso?¹¹⁵” (2015, p.21), responderam: “É também um dever¹¹⁶” (2015, p.21). Roland Barthes já afirmava que o amor é a única forma de chegar à essência do ser representado pela imagem. Apontando para o peso e a imobilidade da imagem que a incapacitam de apresentar a essência da pessoa representada, ele ressaltou no entanto que háveria uma pessoa capaz de enxergar a essência de alguém na sua fotografia: a mãe da pessoa representada: “Pois não é a indiferença que retira o peso da imagem [...] é o amor, o amor extremo (BARTHES, 1984b, p.24-25).

Assim, sem anular o terrível contexto à qual essas imagens pertencem, ao manifestar uma tal empatia ao encontro das pessoas filmadas, os artistas conseguem adentrar o fotograma¹¹⁷, e a sua montagem, manifestando-se como uma carícia, libera este último do peso que impede tocar a humanidade dos soldados representados. É interessante observar que a etimologia da palavra carícia deriva do termo latim *carus*, que significa “apreciado, querido, de alto preço”. *Carus*, por sua vez, deriva do termo sânscrito *ka* que se refere à ideia procura. Como apontou a pesquisadora Miriam de Rosa, “o termo carícia parece encapsular o sentido cinefílico do amor e o desejo de buscar algo precioso e querido que estava supostamente perdido¹¹⁸” (DE ROSA, 2017, p.35).

Fica claro então que o trabalho dos cineastas não se dirige ao passado. Eles mesmos já afirmaram: “Para nós, o passado não existe, nem a nostalgia. Somente o presente existe¹¹⁹” (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, 2015, p.48), ou ainda: “As imagens esquecidas devem ser

¹¹⁴ Tradução nossa: “Notre idée est de connaître chaque homme et chaque femme enregistrés sur ces films, y compris les pires, comme s’ils ou elles étaient un de nos enfants.”

¹¹⁵ Tradução nossa: “Montrer le pire de ces hommes n’est-ce pas un déchirement ?”

¹¹⁶ Tradução nossa: “C’est aussi un devoir ”

¹¹⁷ “Entering the frame” é o nome dado por Robert Lumley a sua monografia sobre o trabalho dos artistas.

¹¹⁸ Tradução nossa: “the term caress seems to encapsulate the cinephiliac sense of love and the desire to search for something precious and cherished that was supposedly lost”

¹¹⁹ Tradução nossa: “Pour nous le passé n’existe pas, pas plus que la nostalgie. Seul le présent existe.”

trazidas de volta à visão de hoje. Obrigamos a pensar e a reunir ontem e hoje, para fazer associações. Revelando a violência em seus vários aspectos¹²⁰” (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, 2015, p.40). Essa experiência oferecida ao espectador pelos seus filmes almeja transmitir a dificuldade do ato de ver e de compreender as imagens, assim como os homens, e busca constituir uma nova forma de olhar, uma forma de se relacionar com as imagens que possa permitir decifrá-las. E é por meio do cuidado com o qual os artistas devolvem essas imagens, proporcionando a experiência de uma carícia, que os olhos anestesiados do espectadores são tocados, tornam-se capazes de ver e de perceber ao mesmo tempo a carga de violência contida nas imagens do passado e a humanidade das pessoas que se encontram presas no turbilhão da violência. A relação entre *ralenti* e violência é afirmada pelos próprios cineastas ao comentar seus filmes: “é um elogio à lentidão. Pois somente ela, paradoxalmente, dá uma impressão forte de lirismo e de violência¹²¹” (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, 2015, p.19). Não se trata de evidenciar como o passado foi, mas de nos devolver a capacidade de olhar para o presente: “acreditamos que todos os males do século estão contidos em cada lata de filme, como víboras prestes a morder outra vez¹²²” (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, 2015, p.16).

Voltando ao ensaio *A obra de arte...* de Benjamin, é importante salientar que a alienação sensorial, contra a qual os filmes de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi se opõem é apontada por Benjamin como a origem de uma estetização da política, que culmina, em última instância, na guerra. Benjamin chega a citar o manifesto de Marinetti sobre a guerra colonial na Etiópia que evoca, claramente, uma alienação sensorial:

A guerra é bela, porque graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas e aos tanques, funda a supremacia do homem sobre a máquina subjugada. [...] A guerra é bela, porque enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras. A guerra é bela, porque conjuga numa sinfonia os tiros de fuzil, os canhoneios, as pausas entre duas batalhas, os perfumes e os odores de decomposição. (MARINETTI apud BENJAMIN, 1987a, p.195)

Essa alienação sensorial é o que vai permitir a afirmação das forças fascistas, uma vez que a guerra, resultado da introdução da estética na vida política, é o único evento que permite “dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações de produção

¹²⁰ Tradução nossa: “Les images oubliées doivent être rapportées à la vision d’aujourd’hui. Nous obligeons à penser et à réunir hier et aujourd’hui, à réaliser des associations. Dévoiler la violence dans ses aspects variés.”

¹²¹ Tradução nossa: “C’est un éloge de la lenteur. Car elle seule, paradoxalement, donne une impression forte de lyrisme et de violence.”

¹²² Tradução nossa: “Nous pensons que tous les maux du siècle sont contenus dans chaque boîte de pellicule, comme des vipères prêtes à mordre de nouveau”

existente” (BENJAMIN, 1987a, p.195). A situação alarmante das nossas capacidades perceptivas atuais encontra um triste eco nas últimas linhas do ensaio:

Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua autoalienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. (BENJAMIN, 1987a, p.196)

O terrível epílogo do ensaio de Benjamin se mostrou infelizmente visionário¹²³. Confrontados a dúvidas diante da necessidade de mostrar imagens extremas e insustentáveis, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi foram incentivados pelos escritos de Leonardo da Vinci: “Cabe aos artistas mostrar todo o horror da guerra, o sangue, a poeira, os ossos e os dentes caídos...” (DA VINCI apud GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, 2015, p.47). E para que o horror da guerra se tornasse visível, os artistas exploram a dimensão tátil do cinema, “a mais indispensável para a arte nas grandes épocas de reconstrução histórica” (BENJAMIN, 1987a, p.191).

¹²³ Embora o termo não tenha para Benjamin o mesmo peso, é interessante destacar também nesse epílogo o emprego do termo espetáculo assim como o evidenciamento por Benjamin de uma transformação deste último devido às transformações ocorridas na sociedade. Assim, Benjamin já aponta para as reflexões desenvolvidas por Guy Debord em *La société du spectacle* (1967), quase 30 anos depois.

3 O HÁPTICO: CORPO-A-CORPO NA SUPERFÍCIE

*On dirait alors que le peintre peint avec ses yeux
mais seulement en tant qu'il touche avec les yeux.*

Gilles Deleuze

Ver-se-á claramente a carne nitrosa.

William S. Burroughs

Este capítulo pretende dar prosseguimento às reflexões desenvolvidas no capítulo anterior em relação à via sensorial presente na obra dos artistas. Buscaremos agora aprofundar nossas reflexões sobre as qualidades táteis das imagens a partir de uma reflexão sobre sua plasticidade, lugar de emergência de uma via háptica, isto é, uma forma de relação entre imagem e olho que passa pela visão háptica, capacidade suplementar atribuída ao olho de funcionar como órgão do tato. Esta função deve ser entendida como uma outra função do olho, diferente da visão ótica. Ao investir na capacidade das imagens em suscitar essa visão háptica, o trabalho de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi possibilita assim um outro tipo de visão para o espectador, ao mesmo tempo em que contesta a ordem hegemônica das visibilidades.

O termo háptico foi cunhado pelo historiador da arte austríaco Alois Riegl (1858-1905) no livro *Die Spätrömische Kunstindustrie* (1901). Riegl é um dos estudiosos que se debruçou sobre as diferentes formas de percepções, atento às suas respectivas evoluções¹²⁴. É interessante destacar que Riegl foi um autor de grande interesse para Walter Benjamin. Mais especificamente, agradou ao filósofo alemão o argumento de Riegl segundo o qual as mudanças nos estilos artísticos ao longo da história se apresentam como o registro de mudanças na percepção humana. O ensaio de *A obra de arte...* (1935-1939), vai nascer justamente da constatação de que ocorre, na era da reprodução técnica, uma tal mudança na percepção humana, e isso particularmente através da principal mídia na qual se dá a percepção na época: o filme.

Já destacamos como Walter Benjamin neste ensaio, embora reconhecesse a importância dos processos de distanciamento e identificação no cinema – associados à visão ótica –, cruciais na relação que se estabelece no cinema entre filme e espectador, enfatizou que parte da potência do cinema se desdobra também por meio de suas capacidades “táteis”.

¹²⁴ Assim como Adolf von Hildebrand in *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst* (1893).

Embora Benjamin não empregue o termo háptico nos seus ensaios, é evidente que suas reflexões sobre a tatilidade das imagens se inscrevem em continuidade com as de Riegl¹²⁵.

Abordaremos então às reflexões do próprio Riegl com o intuito de nos aprofundar dessa dimensão sensorial das imagens de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. Para revelar a dimensão háptica dos seus filmes, tomaremos como ponto de partida da nossa análise o fotograma, considerado enquanto superfície de inscrição. O fotograma é a instância material fundamental a partir da qual se desdobra o gesto cinematográfico da dupla de cineastas italianos. A nossa análise se debruçará principalmente sobre dois aspectos substanciais dos filmes dos artistas: a exposição da deterioração material dos fotogramas e o uso dos negativos de imagens.

3.1. O CORPO FERIDO OU O NITRATO EM DECOMPOSIÇÃO

Uma certa vertente do cinema experimental tem buscado evidenciar a película e o próprio procedimento cinematográfico através de um trabalho sobre o fotograma. A película cinematográfica pode ser basicamente dividida em dois elementos: o suporte da película (a parte mecânica) e a emulsão (a parte que reage quimicamente com a luz e que é responsável pela impressão da imagem). Em paralelo à imagem figurativa e ao conteúdo das imagens trabalhadas, cineastas como Stan Brakhage ou ainda Bill Morrison colocam nitidamente em relevo outro elemento do filme, a saber, o próprio meio que sustenta a imagem, o suporte da película. Assim, “a película não é mais o suporte da imagem *que o esconde* mas advém como o lugar visível que pode tornar-se o próprio objeto da pesquisa¹²⁶” (DE HAAS, 2001, p.386, grifo do autor). Procedendo desse modo, eles abrem para o espectador a possibilidade de uma relação com a própria superfície do material. Para Stan Brakhage, por exemplo, não se trata mais de fazer uso das possibilidades ligadas ao enquadramento, à fotografia ou outros parâmetros geralmente utilizados no cinema para criar um efeito, mas de trabalhar sobre o próprio suporte do filme através de arranhões, riscos, perfurações, ou até queimaduras. O filme deixa assim de ser uma

¹²⁵ Sobre esse aspecto lexical entre háptico e tátil, Deleuze apontou em *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981) que o termo alemão *haptisch* não estava presente nas primeiras reflexões de Riegl, a ponto de nem aparecer na primeira versão de *Die Spätromische Kunstindustrie* (1901), em que Riegl emprega somente o termo alemão *taktisch*. O termo *haptisch* só foi criado posteriormente por Riegl, em resposta a algumas críticas emitidas em relação a seu livro (DELEUZE, 2002, p.146). Seria interessante poder identificar a versão da obra de Riegl à qual Benjamin teve acesso quando escreveu o ensaio de *A obra de arte...*, para saber assim se ele teve conhecimento do termo háptico.

¹²⁶ Tradução nossa: “la pellicule n’est plus le support de l’image *qui le masque* mais advient comme lieu visible qui peut devenir l’objet même de la recherche”

superfície sensível a ser impressionada para se tornar uma superfície de inscrição. Torna-se evidente então que é preciso pensar a película cinematográfica sob dois aspectos: o icônico e o plástico.

Além das alterações voluntárias evocadas nos filmes de Brakhage por meio de ações mecânicas, a própria deterioração da película, que esta seja “involuntária” – devido ao processo natural de decomposição da película – ou não – provocada pela reação da película a outros produtos¹²⁷ – é um outro processo que pode vir a alterar o material cinematográfico. Tanto o suporte quanto a emulsão podem sofrer danos devido ao uso que se fez do material ou à própria decomposição da película. Embora boas condições de conservação possam prolongar seu tempo de vida, é importante salientar que a decomposição do celuloide¹²⁸ se inicia logo na finalização do processo de fabricação da película, mesmo que ainda não de forma visível. A decomposição do celuloide vai produzir ácido nítrico, que atua como catalisador da própria decomposição e ao se acumular, forma borrões chamado de “mel nítrico”, que vão desfigurar o material (DEL AMO GARCIA, 2006, p.12).

Nos filmes de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, é difícil encontrar imagens isentas de marcas de deterioração. Mas de forma nítida, em filmes como *Dal Polo all'Equatore* (1986) ou *Su tutte le vette è pace* (1998), a própria decomposição da película se torna o equivalente de um recurso expressivo. No último bloco de *Dal Polo all'Equatore* (1986), dedicado à Primeira Guerra Mundial, assistimos ao negativo de um plano geral nos apresentando uma coluna de soldados subindo na neve de um desfiladeiro entre montanhas. A imagem possui marcas de deterioração avançada, que começam por rasgar a imagem em pontos localizados. Aos poucos, essas marcas se expandem e evoluem em intensidade, cobrindo uma parte cada vez maior da imagem. O rasgo se torna mancha, erupção química. As zonas ao redor das marcas também se encontram deformadas, e a coluna de soldados parece agora completamente engolida pela deterioração do suporte, evidenciando assim num mesmo movimento a morte dos soldados da Primeira Guerra Mundial e o inexorável apagamento da memória.

¹²⁷ Destacamos o coletivo de cineastas Schmelzdahin (1979-1989), cujo nome significa “derretido” em alemão, que realizou filmes que são o resultado de experimentações com deteriorações voluntárias de películas por meio de decomposição bacteriana, produtos químicos corrosivos ou ainda do uso de calor extremo.

¹²⁸ Historicamente, os plásticos inicialmente usados na indústria cinematográfica para as películas eram constituídos por plásticos artificiais derivados da celulose: primeiramente, o celuloide ou nitrato de celulose, substituído na metade do século pelos acetatos de celulose, triacetatos ou diacetatos. Em seguida, os acetatos de celulose foram substituídos por plásticos sintéticos como o poliéster, que se tornou o material mais usado nas últimas décadas.

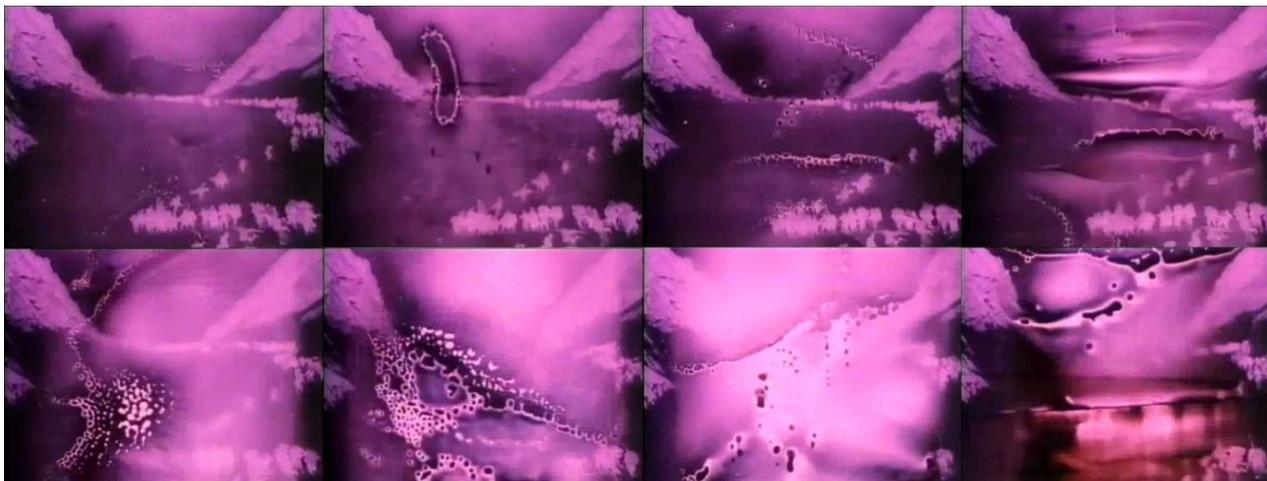


FIGURE 3.1 - FOTOGRAMAS DO FILME *DAL POLO ALL'EQUATORE* (1986)

É interessante destacar que as degradações da película são presentes e visíveis já no primeiro fotograma deste plano, sendo, aliás, o primeiro elemento da imagem percebido pelo espectador, antes mesmo dele reconhecer o conteúdo figurativo da imagem. O filme *Su tutte le vette è pace* (1998) também apresenta imagens que possuem um grau elevado de deterioração, mas é possível observar que a montagem dessas imagens é efetuada de tal forma que, para além do prolongamento da sensação física despertada por elas, o aspecto dramático da deterioração da película se encontra acentuado, por meio de uma reelaboração mais complexa – o que vai de mão dada com a nossa aposta sobre a evolução do trabalho de montagem dos artistas. Para evidenciar esse aspecto, vamos analisar duas cenas do filme *Su tutte le vette è pace* (1998), presentes na terceira parte do filme, montada com as imagens da coleção Comerio.

A primeira cena é feita de três planos, ao longo dos quais o som lancinante do alarme se faz vigorosamente sentir. O primeiro deles é um plano próximo que nos mostra a cintura e o tronco de um soldado, quase de frente. Conseguimos distinguir sua bolsa, e em seguida, com o leve movimento de panorâmico lateral, seu fuzil com baioneta, assim como o tronco de um segundo homem, a sua direita. Os soldados estão lado a lado, e já estamos reconhecendo o corpo de um terceiro homem quando percebemos leves alterações na imagem devido a marcas de decomposição. Situação até então quase ordinária, considerando a deterioração global do material apresentado no filme.

Mas as leves alterações se intensificam, a perturbação se transforma numa tempestade, tornada mais impetuosa ainda pelo efeito de *ralenti*. É que as simples manchas eram somente as margens da deterioração da imagem, e o panorâmico horizontal está nos levando pro âmagô do acidente. São borrões enormes, que preenchem a totalidade do quadro. O movimento de câmara se estabiliza em cima da degradação, e durante um breve e violento

instante, o fotograma se torna um pedaço de mar agitado cheio de espuma, a emulsão parece ter se tornado uma pasta preta melosa na qual breves rastros brancos são deixados por movimentos bruscos (uma metáfora dos soldados se debatendo contra a morte?). De repente, da mesma forma que elas surgiram, as marcas se esvanecem, deixando a ver de volta os corpos dos soldados. O panorâmico horizontal sobre a fila de soldados pode então continuar, agora sobre uma imagem congelada.

O segundo plano é também um plano próximo, mas dessa vez são rostos de soldados que nos são mostrados. Os soldados, com óculos escuros na base dos seus chapéus, estão situados lado a lado. Eles nos olham. Aqui também a câmera se movimenta levemente por meio de um panorâmico horizontal, quando novas marcas de deterioração começam a se manifestar. De novo, elas se intensificam aos poucos, a ponto de uma parte da imagem se encontrar completamente coberta por elas, impossibilitando qualquer figuração, enquanto a outra parte está totalmente deformada pelo derretimento da emulsão. Um corte surge antes da deflagração ocupar completamente o enquadramento. São os mesmos rostos, e também o mesmo fuzil com baioneta, e portanto os mesmos corpos (humanos e pelicular), mas agora com um enquadramento que nos permite observar os soldados por inteiro, formando uma longa fila. Agora faz-se claro que os planos anteriores eram dois reenquadramentos distintos desse atual plano. Diante da imagem completa, estamos ansiosos em ver o espetáculo da deflagração de forma completa, atento aos seus prenúncios, à espreita da primeira aparição de uma marca que fosse o disparador. Então surgem as marcas que vão constituir lentamente uma cavidade que vai devorar a imagem e os soldados. Festival de texturas. Uma vez a tempestade passada, o plano se encerra com o mesmo panorâmico horizontal e, enquanto continua o som lancinante e angustiante que parece nos alertar de um iminente perigo, começa um canto masculino de um texto de Robert Musil cuja primeira palavra evoca também a deflagração (“das Schrapnellstück¹²⁹”), assim como o barulho do assobio das bombas lançadas pelo inimigo¹³⁰. É a primeira vez do filme que um canto é acompanhado desse som.

¹²⁹ “Schrapnellstück” é um termo alemão que designa uma bomba repleta de pedaços de metais.

¹³⁰ Ver Apêndice A, texto 3.4.



FIGURE 3.2 - FOTOGRAMAS DO FILME *SU TUTTE LE VETTE È PACE* (1998)

A segunda cena que destacamos se encontra quase no fim do filme, antecedendo a última sequência. Ela é composta de quatro planos de tom verde-azul. No início do primeiro plano, é difícil distinguir do que se trata, mas aos poucos, com o lento movimento das figuras na imagem, compreendemos que é um plano americano de uma fila de soldados, de costas, caminhando na neve em fila e carregando seus esquis nas costas. A cena é silenciosa, e o passo lento dos soldados indica que estão caminhando com dificuldade. O leve contraste da imagem – talvez devido ao desbotamento da película – evoca uma ventania de neve, como se os flocos de neves presentes no chão fossem levantados e empurrados pela ação do vento, diminuindo assim consideravelmente a visibilidade. Os três outros planos são similares a este primeiro, apresentando o mesmo movimento de soldados, excepto que os enquadramentos são levemente diferente.

Se o segundo e o terceiro plano apresentam enquadramentos mais amplo, o que permite distinguir de forma mais clara os diversos soldados e seus movimentos, o quarto plano por sua vez volta a nos apresentar um enquadramento mais fechado nos soldados de costas, parados, e faz-se de novo necessário ver algum movimento dos soldados para distinguir um corpo do outro. Um movimento de um soldado no fundo da imagem nos indica

que a fila volta a avançar. Nesse momento, o som melancólico do clarinete rompe o silêncio. Enquanto a fila de soldados procede, manchas amarelas pontuais se fazem presentes na imagem, como se fossem respingos. Elas aumentam rapidamente de tamanho, ocupando boa parte do plano, enquanto a velocidade das imagens é fortemente ralentada, de tal forma que vemos agora a sequência fotograma por fotograma, o que nos permite perceber cada uma dessas marcas de deterioração na sua singularidade.

Além das marcas amarelas, surgem agora também marcas azul noturno. A partir desse momento, torna-se impossível discernir alguma figura na imagem, convertida num espaço abstrato. As duas cores parecem inicialmente estarem unindo suas forças, espalhando-se pela superfície da imagem através de desenhos abstratos complexos, resultados da decomposição química e do derretimento da emulsão da imagem. Mas a união é conflituosa e assistimos agora a uma espécie de luta entre as duas cores, cada uma buscando aniquilar a outra e ocupar a imagem por inteiro. É uma luta sem piedade, o plano já se tornou um turbilhão de magma frio. O azul noturno é o primeiro a se impor na totalidade da imagem, mas o amarelo não abandona tão facilmente e volta brevemente, localmente. Ele finalmente esvanece completamente, as suas voltas eram meras convulsões. Os soldados da imagem também não voltarão, levados pela tempestade. Para ver novos corpos humanos, um corte será preciso nessa escuridão azul noturna. Aparece então um novo plano verde, no qual mal discernimos soldados, meras sombras, caminhando em fila através de um denso nevoeiro. Nos planos seguintes um soldado será arrastado pelo chão, certamente ferido pela nevasca.



FIGURE 3.3 - FOTOGRAMAS DO FILME *SU TUTTE LE VETTE È PACE* (1998)

A potente sensação que nos invade, ao assistir essas cenas, de poder tocar as imagens deterioradas é uma manifestação da visão háptica. Para entender melhor essa noção e como ela se aplica nos filmes de Yervant Giankian e Angela Ricci Lucchi, vale se debruçar aqui sobre o termo e sua origem. A visão háptica deriva do verbo grego *aptô* (tocar) e designa uma aptidão do olhar, um tipo de visão distinta da visão ótica. O uso do termo “háptico”, e não do termo “tátil”, justifica-se pela oposição que o emprego deste último poderia estabelecer entre os sentidos do tato e da visão, quando se trata na verdade de uma outra função do olho, não ótica. A pesquisadora Laura Marks define nos seguintes termos a percepção háptica:

A percepção háptica é normalmente definida como a combinação de funções táteis, cinestésicas e proprioceptivas, a forma como experimentamos o toque tanto na superfície do corpo como no seu interior. Na visão háptica, os próprios olhos funcionam como órgãos do tato¹³¹. (MARKS, 2002, p.3)

Na maioria dos processos visuais, os dois tipos de visão, háptica e ótica, encontram-se envolvidos na percepção do indivíduo. Portanto, a diferença entre as duas funções se exprime mais em termos de grau de intensidade de que por uma separação estreita, cada uma sendo necessária em determinados momentos, quando não as duas. No entanto, apesar dos dois tipos de visão coexistirem, a visão ótica obteve uma expressiva valorização no decorrer da história da arte ocidental e tornou-se assim predominante nos trabalhos artísticos contemporâneos.

No livro *Die Spätromische Kunstindustrie* (1901), a história da arte tal como contada por Alois Riegl enfatiza, na transição da arte egípcia antiga para a arte romana tardia, um lento declínio de características associadas à “tatilidade física” – associada à visão háptica – em contraponto com uma prevalência gradualmente crescente do espaço figurativo – associado, por sua vez, à visão ótica (MARKS, 2002, p.4). Para o autor, essas mudanças que se manifestam nos estilos artísticos ao longo da história são associadas a mudanças no *Kunstwollen* (“desejo de arte”) que, por sua vez, corresponde a mudanças culturais na percepção do espaço (LANT, 1995, p.48).

Se Riegl identifica na arte egípcia antiga uma forte potência háptica, isso se deve principalmente aos baixos-relevos. Segundo o autor, a superfície plana, elemento de base destes últimos, permite ao olho operar como o toque, e confere-lhe assim uma função háptica. Com efeito, os baixos-relevos do Egito antigo foram feitos para serem vistos frontalmente e de perto, e a sua superfície plana abrange forma e fundo num mesmo e único plano, próximos

¹³¹ Tradução nossa: “Haptic perception is usually defined as the combination of tactile, kinesthetic, and proprioceptive functions, the way we experience touch both on the surface of and inside our bodies. In haptic visuality, the eyes themselves function like organs of touch.”

um do outro e próximos do observador (DELEUZE, 2002, p.114). Assim, tanto a superfície quanto a materialidade da imagem se encontram valorizadas e a observação desses baixos-relevos proporciona ao observador a sensação de estar tocando-os.

Em contraponto, Riegl aponta para o início da ascensão da visão ótica na arte romana tardia – na escultura, na pintura e sobretudo nas obras de metal. Essa ascensão é causada pela separação que ocorre então entre figura e fundo, e pela abstração decorrente do fundo, que tornou possível a figuração ilusionista (MARKS, 2002, p.6). Essa transformação da representação do espaço através da visão ótica caracteriza para Riegl um deslocamento mais amplo, rumo a um ideal de abstração, que resultará mais tarde na perspectiva renascentista. Essas mutações vão permitir ao indivíduo observador um distanciamento maior entre ele e a imagem, possibilitando-lhe assim se projetar nesta última. Nas palavras de Marks:

A ascensão do espaço abstrato em obras de arte romanas tardias tornou possível a um observador identificar figuras não como elementos concretos sobre uma superfície, mas como figuras no espaço. A abstração facilitou assim a criação de um plano de imagem ilusionista que seria necessário para a identificação *de* e a identificação *com* figuras, no sentido em que usamos agora a "identificação"¹³². (MARKS, 2002, p.5)

Assim, enquanto a função ótica, na esteira da perspectiva renascentista, desenvolve com o espectador uma relação à distância, convidando-o a se projetar dentro de um espaço abstrato, a função háptica por sua vez, ao engajar uma forma de olhar que deslize na superfície da imagem, em vez de mergulhar dentro dela, apresenta assim uma forma de relacionamento possível entre o filme e o espectador que não passa pela figuração, pela identificação com uma figura humana.

Vale lembrar uma outra profissão ocupada pelo historiador da arte, antes de ser professor da Universidade de Viena. Em 1886, Riegl aceita um cargo curatorial em Viena no então *k.k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie* (hoje MAK - *Museum für angewandte Kunst*, Museu de Artes Aplicadas). Ao longo dos dez anos dentro da instituição, ele chega a ocupar a função de diretor do departamento têxtil. A pesquisadora Laura Marks já assinala como essa experiência pode ter aguçado suas ideais sobre a história da arte:

Pode-se imaginar como as horas passadas a centímetros de distância da trama de um tapete podem ter estimulado as ideias do historiador de arte sobre um *close-up* e uma

¹³² Tradução nossa: “The rise of abstract space in late Roman works of art made it possible for a beholder to identify figures not as concrete elements on a surface but as figures in space. Abstraction thus facilitated the creation of an illusionistic picture plane that would be necessary for the identification of, and identification with, figures in the sense that we use ‘identification’ now.”

forma tátil de olhar. Suas descrições evocam o jogo dos olhos entre texturas não ou mal figurativas¹³³. (MARKS, 2002, p.4)

Uma das principais características dos filmes de arquivos de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi se situa justamente na atenção dada à dimensão material das imagens, ao estado físico em que elas são encontradas. Frequentemente, as imagens encontradas com as quais a dupla trabalha, que são películas com suporte de nitrato¹³⁴, possuem um grau de deterioração elevado, muitas vezes num nível que impede até a própria projeção. Assim, a imagem convocada por Laura Marks nos evoca as longas horas em que Yervant Gianikian observou minuciosamente o material a olho nu ou com lupa, fotograma por fotograma, a poucos centímetros de distância da película, num método descrito como obsessivo pelos próprios artistas

[...] a obra *Dal Polo all'Equatore* [...] levou cinco anos, de 1982 até o ano completo de 1986. Desde a descoberta dos arquivos até transportá-los para o nosso estúdio, a leitura do material com uma lupa para examinar os fotogramas. Pois nada podia ser visto na mesa de montagem por causa do abaulamento da película. Ela foi vista praticamente parada, à mão, fotograma por fotograma. Fizemos a lista, em dezenas de cadernos, do conteúdo das sequências, descendo aos detalhes escondidos nas imagens¹³⁵ (GIANIKIAN, RICCI LUCCHI, 2015, p.88)

De acordo com o estado de degradação dos filmes, há um trabalho de restauração mínimo realizado, mas somente em relação ao suporte físico da imagem, e não à imagem em si¹³⁶. De modo que, em termos estéticos, as imagens são devolvidas ao espectador tal como foram encontradas, isto é, com o mesmo grau de deterioração e de deformação de sua plasticidade. Esse princípio de preservação dos rastros da deterioração do suporte na plasticidade das imagens leva, às vezes, a uma abstração da forma, a um impedimento de uma possível figuração.

¹³³ Tradução nossa: “One can imagine how the hours spent inches away from the weave of a carpet might have stimulated the art historian’s ideas about a close-up and tactile way of looking. His descriptions evoke the play of the eyes among non- or barely figurative textures.”

¹³⁴ Especificamente no caso do acervo Comerio e dos filmes trabalhados nessa pesquisa. Porém, outros filmes da filmografia dos artistas apresentam imagens oriundas de películas com outros suportes, e até de imagens em suporte vídeo, como em *frammenti elettrici - No. 7 - 1978 Afghanistan before the war*.

¹³⁵ Tradução nossa: “l’entreprise *Du Pôle à l’Équateur* [...] prit cinq ans, de 1982 à toute l’année de 1986. Depuis la découverte des archives jusqu’à leur transport dans notre studio, la lecture du matériel avec une loupe pour examiner les photogrammes. Car rien ne pouvait être vu à la table de montage à cause du rétrécissement de la pellicule, qu’on a regardé pratiquement à l’arrêt, à la main, photogramme par photogramme. Nous avons fait la liste, sur des dizaines de cahiers, du contenu des séquences, en allant jusqu’aux détails cachés dans les images, que nous aurions sans cela laissé passer en projection. [...] Nous regardons quelques photogrammes d’un fragment de filme. Nous les regardons “fixes”, à la main, à contre-jour sur le verre dépoli, à la lumière de la table”

¹³⁶ Os cineastas se colocam assim a contra-mão do movimentos de resgate dos filmes do passado (que se manifesta através de eventos como o festival *Il Cinema Ritrovato* em Bolonha ou *CinéMémoire* em Paris) que buscam uma revalorização dos filmes também através de um trabalho de restauração completa da imagem, buscando recriar uma imagem que se aproxime da imagem original em termo de cores e luminosidades.

Esse método de trabalho é colocado em evidência no curta-metragem *Trasparenza* (1998, 6')¹³⁷. Na primeira parte do filme e logo na primeira imagem, pedaços altamente deteriorados de uma velha película Kodak em tons de sépia aparecem sobre uma mesa luminosa. Filmados com uma câmera de vídeo, eles são apresentados em plano frontal, um por um, com um enquadramento que excede ligeiramente o tamanho da largura da película, deixando assim aparecer os rasgos e buracos presentes no suporte, bem como a deterioração da emulsão. É a câmera que se move devagar ao longo do pedaço de película ou é este último que desliza diante da lente da câmera? É impossível dizer, mas o movimento cauteloso nos oferece a oportunidade de observar longamente esses resquícios de filmes, segurados com muita precaução por uma pinça cirúrgica.

Ainda é muito difícil destacar algo na imagem, quando uma voz se destaca no silêncio até então predominante: “uma silhueta, sob a neve”. O nosso olho não percebe de imediato a silhuete evocada. A neve seria outra metáfora para falar da decomposição do filme? Mas, de repente, em meio ao caos da decomposição, um grupo de soldados na montanha surge na fragilidade do fotograma, como se estivessem se defrontando com um espaço viscoso, lutando por sua sobrevivência. A voz que ouvimos é a de Yervant Gianikian, cujo olho já está, há muito tempo, acostumado a esses mergulhos no interior de fotogramas em decomposição. Torna-se claro então que a câmera de vídeo acompanha o olho de Yervant Gianikian no seu minucioso trabalho de observação manual dos pedaços de película em nitrato.

¹³⁷ O filme foi realizado a pedido do jornalista e crítico cinematográfico italiano Enrico Ghezzi, para um programa do canal de televisão italiana Rai 3. O programa *Fuori orario* (Fora do horário), do qual Ghezzi é fundador e curador, criado em 1988 e ainda programado hoje, tem como propósito valorizar o cinema contemporâneo e os filmes à margem do circuito comercial, como os curta-metragens, transmitindo sua programação nas noites de sexta-feira, sábado e domingo, de 23h30 até às 6h da manhã. Roberto Turigliatto, que também participava do programa e que na época era curador do *Torino Film Festival*, pediu autorização para que a segunda parte do filme *Trasparenza* (1998) servisse de vinheta para o Festival. A vinheta foi usada durante quatro anos.



FIGURE 3.4 - FOTOGRAMAS DO FILME *TRASPARENZA* (1998)

Esses pedaços de películas são oriundos do acervo de Luca Comério, os mesmos pedaços que, refilmados e reelaborados com a câmera analítica, serviram de material para o bloco sobre a guerra em *Dal Polo all'Equatore* (1986). Mas por enquanto, ainda nos encontramos na fase de observação, no corpo-a-corpo com o material. Aquilo que sobra do material original apresenta borrões provocados pela liquefação da película, o “mel nítrico”. As séries de fotogramas são trabalhadas com o mesmo zelo reservado a peças arqueológicas frágeis, na busca de detalhes que teriam sobrevivido à ação do tempo. Mais à frente, no filme, ao lado de uma outra silhueta que se destaca em meio às desfigurações da película, surge uma linha vermelha. De novo, ouvimos a voz de Yervant Gianikian: “Essa linha vermelha me toca... como se fosse sangue”. Os corpos dos soldados e da película se unem numa tendência ao desaparecimento, abraçando assim um destino comum. Recorrendo a essa mesma analogia, numa entrevista, Yervant Gianikian chegou a comparar o cheiro do estoque de filmes em nitrato em decomposição ao odor fétido de um cadáver em estado de putrefação¹³⁸.

¹³⁸ Entrevista realizada com Robert Lumley em 9 de dezembro 2009 (LUMLEY, 2011, p.83)



FIGURE 3.5 - FOTOGAMA DO FILME *TRASPARENZA* (1998)

Na segunda e última parte do filme, um velho rolo de película 35 mm é lentamente desenrolado na frente da câmara. O estado de deterioração já é bastante avançado, a ponto de tornar necessária – devido ao derretimento do plástico e da emulsão que formaram uma espécie de cola – a aplicação de uma certa força para desenrolar a fita, ação esta acompanhada do som tão característico do descolamento de películas deterioradas e deretidas. Os fotogramas são visivelmente tingidos de azul, mas o aspecto viscoso da película não dá muita esperança a respeito da possível sobrevivência de figuras nessas imagens. A pesquisadora Luisella Farinotti descreveu lindamente a sensação que essas imagens despertam no espectador:

São imagens intensamente físicas, nas quais o cinema se revela em sua qualidade de matéria, mesmo antes de sua qualidade visual. Uma sensação tátil prevalece – acentuada pelo som que acompanha o desenrolar lento da fita de celuloide: um crepitar suave e pegajoso que dá a sensação viscosa da massa colada aos dedos – enquanto nosso olhar é capturado pela fita azul de filme que corta diagonalmente através do quadro, seguindo a linha de fuga do movimento dos fotogramas¹³⁹. (FARINOTTI, 2009, p.50).

¹³⁹ Tradução nossa: “Sono immagini intensamente fisiche, in cui il cinema si rivela nella sua qualità di materia, prima ancora che nella sua qualità visiva. Prevale una sensazione tattile – acuita dal suono che accompagna il lento srotolarsi della striscia di celluloido : un crepitio dolce e appiccicoso che restituisce la sensazione vischiosa di un impasto che si attacca alle dita – mentre il nostro sguardo è catturato dalla striscia bluastra della pellicola che taglia in diagonale l’inquadratura, e insegue la linea di fuga del movimento dei fotogrammi.”



FIGURE 3.6 - FOTOGRAMA DO FILME *TRASPARENZA* (1998)

Além das analogias entre corpo do fotograma e corpos dos soldados, as marcas de decomposição nas imagens perturbam o espaço ilusionista da percepção ótica, através do qual a realidade filmada é representada. Elas convocam uma visada háptica do espectador, trazendo seu olhar para a superfície da imagem, em vez de mergulhá-lo dentro dela. Trata-se de um tipo de olhar mais plástico, que tende a se mover na superfície da imagem, ao invés de focar numa determinada figura. Trata-se mais de perceber texturas do que de discernir figuras distintas.

Para Laura Marks, o desaparecimento da imagem figurativa e a percepção suscitada por texturas ainda pode ser o *locus* de um certo processo de identificação para o espectador, embora não seja um processo de identificação com uma figura humana. Para a autora, na esteira de Vivian Sobchack e de uma fenomenologia do cinema, o processo de identificação no cinema se dá numa relação corporal com a tela (MARKS, 2002, p.92), e a visão háptica tem portanto um papel de destaque a desempenhar nesse processo, uma vez que, ao contrário da distância necessária à visão ótica, ela chama o espectador para perto.

A teórica estadunidense se apoia nos escritos de Christian Metz, segundo quem há para o espectador de cinema dois processos de identificação cinematográfica¹⁴⁰ possíveis na relação que se estabelece com o filme. Uma identificação primária, que corresponde à identificação com o próprio olhar da câmera, e uma identificação secundária que se manifesta na relação com os personagens do filme. Marks por sua vez, ao analisar filmes contendo imagens deterioradas, sugere que essa segunda identificação pode ocorrer com objetos inanimados, enquanto que a identificação primária, aquela referente ao olhar da câmera, pode agora, por meio da visão

¹⁴⁰ Metz insiste sobre o uso do termo “identificação cinematográfica” para que não haja confusão entre os níveis de identificação no cinema e na psicanalítica. Com efeito, a identificação cinematográfica primária já corresponderia a uma identificação psicanalítica secundária.

háptica, decorrer da relação com a própria deterioração da imagem, levando o espectador a se identificar com a perda (MARKS, 2002, p.96).

[...] uma imagem granulada, indistinta ou dispersa sobre a superfície da tela convida a um olhar háptico, ou um olhar que usa o olho como um órgão de toque. [...] Um olhar tátil não recorre a uma separação entre o olhar e o objeto, como um olhar mais ótico ou cognitivo o faria. Como não recorre ao reconhecimento de figuras, o olhar háptico permite a identificação com (entre outras coisas) a perda, na decadência e parcialidade da imagem¹⁴¹. (MARKS, 2002, p.105).

Para além de um processo de identificação, queremos pôr em relevo como, nesse cinema, a visão háptica se desdobra como uma força cujo efeito se manifesta na percepção do tempo. As imagens alteradas, o mofo branco que se desenvolveu na emulsão das imagens, as deformações do material devido à decomposição de seus componentes, são outros tantos elementos que fazem surgir o próprio tempo e o colocam em movimento. Se, como nos lembra Roland Barthes, “o fundamento geométrico da representação” é que “as coisas sejam sempre vistas de *algum lugar*¹⁴²” (BARTHES, 1978, p.180), as marcas de decomposição da película, ao perturbar o espaço da representação, parecem nos indagar de fato sobre o lugar de onde vemos essas imagens, só que esse lugar não é espacial, mas temporal, um lugar histórico.

Sem mencionar o conceito de visão háptica, o autor André Habib, ao comentar a experiência de assistir a fragmentos de filmes do início do século XX recentemente descobertos e apresentados em 2007 no *Giornate del cinema muto* de Pordenone, Itália, evoca “o estranho sentimento de tocar o tempo com o olhar¹⁴³” (HABIB, 2011, p.32). Segundo o autor, essa “estética das ruínas” desperta no espectador a percepção de uma certa configuração de camadas temporais onde, além do tempo figurado, se manifesta também um tempo projetado. Diante do espetáculo da decomposição dos fotogramas, o espectador se encontraria no cerne de um tempo que “o transborda *dos dois lados*¹⁴⁴” (HABIB, 2011, p.13). Com efeito, a reflexão sobre o tempo fomentada por essa experiência fílmica se desdobraria tanto de maneira retrospectiva, diante “*daquilo que não é mais*”, da presença de uma ausência, quanto de maneira prospectiva, uma vez que essas “ruínas” nos levam a refletir sobre o devir temporal das coisas e de nós mesmos,

¹⁴¹ Tradução nossa: “an image that is grainy, indistinct, or dispersed over the surface of the screen invites a haptic look, or a look that uses the eye like an organ of touch. [...] A tactile look does not rely on a separation between looker and object as a more optical or cognitive look does. Because it does not rely on the recognition of figures, haptic looking permits identification with (among other things) loss, in the decay and partialness of the image.”

¹⁴² Tradução nossa: “[...] les choses sont toujours vues de quelque part, c’est le fondement géométrique de la représentation [...]”

¹⁴³ Tradução nossa: “l’étrange sentiment de toucher du regard le temps.”

¹⁴⁴ Tradução nossa: “qui le déborde des deux côtés.”

imaginando então “*aquilo que não será mais*” – sugerindo aqui então uma possível conexão com a identificação com a perda evocada por Marks. Nesse sentido, ele afirma:

[...] o contemplador das ruínas está situado entre um tempo passado e um tempo por vir... entre duas ruínas, por assim dizer, testemunha privilegiada de um mundo onde tudo pereceu, e onde tudo perecerá: a ruína é a imagem da passagem (espacial e temporal), de um devir material, trágico e inelutável¹⁴⁵. (HABIB, 2011, p.14)

Habib destaca o papel de Denis Diderot na emergência dessa “poética das ruínas”, da qual o iluminista literalmente escreverá “a primeira linha” após o Salon de 1767¹⁴⁶. Com efeito, nessa ocasião, o pintor Hubert Robert, que expõe pela primeira vez, apresenta ao público pinturas e desenhos de arquiteturas em ruínas. Suas obras são elogiadas pela crítica, encabeçada por Diderot, e o escritor francês, ao analisar o efeito singular provocado pelas obras de Hubert, conclui da seguinte forma: “eis aqui a primeira linha da poética das ruínas¹⁴⁷” (DIDEROT apud HABIB, 2011, p.13). Nessa “poética das ruínas”, Diderot também enfatiza uma experiência temporal onde o espectador se encontra mergulhado no entrecruzamento de dois tempos. Diante das ruínas figuradas, surge a evidência do aspecto transitório das coisas, do seu necessário destino no seio de um mundo que por sua vez permanece eternamente e de um tempo que dura. Segundo o filósofo francês, a ruína “[...] desperta em nós a adesão à ordem do mundo¹⁴⁸” (DIDEROT apud HABIB, 2011, p.14).

Se, retomando as palavras de Jean-Louis Schefer, “o cinema é a única experiência na qual o tempo se dá como percepção¹⁴⁹” (SCHEFER, 1980), é possível então destacar que os filmes de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi oferecem uma forma singular de pensar o trabalho e o peso do tempo, através de uma forma fílmica que desperta uma percepção do tempo múltipla e estratificada. Diante dessas imagens de um passado em decomposição, abre-se para o espectador uma experiência temporal desorientadora devido à sobreposição de tempos históricos que se condensam: o tempo em que as imagens foram registradas, em que a película foi impressa, na época da Primeira Guerra Mundial; o tempo em que as imagens são visualizadas, o presente do espectador; e o intervalo que separa esses dois tempos, evidenciado pelas marcas de deterioração da película. Há assim nesses filmes uma experiência temporal que é proporcionada pela

¹⁴⁵ Tradução nossa: “le contemplateur des ruines se situe entre un temps passé et un temps à venir...entre deux ruines pour ainsi dire, témoin privilégié d’un monde où tout a péri, et où tout périra : la ruine est l’image du passage (spatial et temporel), d’un devenir matériel, tragique et inéluctable.”

¹⁴⁶ Os *Salons* são os relatórios, escritos por Denis Diderot, das Exposições organizadas a cada dois anos pela *Académie royale de peinture et de sculpture* no *Salon Carré* do Louvre entre 1759 e 1783.

¹⁴⁷ Tradução nossa: “[...] et voilà la première ligne de la poétique des ruines.”

¹⁴⁸ Tradução nossa: “[...] suscite en nous l’adhésion à l’ordre du monde.”

¹⁴⁹ Tradução nossa: “Le cinéma est la seule expérience dans laquelle le temps m’est donné comme une perception.”

percepção háptica, onde os olhos funcionam como órgãos de toque, dando ao espectador a sensação de poder tocar o tempo.

3.2. O NEGATIVO, A SOMBRA, A FIGURA

Outro procedimento plástico que tem fascinado os cineastas de vanguarda é o uso na montagem de negativos de imagem¹⁵⁰. A aparição de um negativo de imagem provoca no espectador um efeito duplo, descrito por de Haas: “a ênfase no negativo produz esta situação que pode parecer paradoxal, valoriza a natureza indicial da fotografia (sua conexão física com a realidade) e ao mesmo tempo anula o efeito de real obtida pela imagem positiva¹⁵¹” (DE HAAS, 2011, p.436). Nos filmes de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, é com *Dal Polo all'Equatore* (1986) que os negativos são empregados pela primeira vez, procedimento usado também, ainda que de forma bem mais pontual, nos filmes *Archivi italiani N. 1 - Il fiore della razza* (1991, 25'), *Lo specchio di Diana* (1996, 31') e *Pays barbare* (2013, 63').

Vale salientar primeiramente, numa perspectiva material, que o uso dos negativos nos filmes se manifesta, assim como a deterioração da película, como mais uma maneira de salientar o próprio procedimento cinematográfico: os negativos de imagens remetem à origem material das imagens e são integrados no repertório visual dos cineastas, não como uma ruptura com o regime imagético comum de uma representação visual que se quer fiel à realidade¹⁵², mas antes como parte fundamental do processo cinematográfico. Nesse aspecto, o emprego dos negativos de imagens se aproxima do trabalho do cinema estrutural e mais especificamente do trabalho de cineastas como os austríacos Peter Kubelka (*Adebar*, 1957 e *Schwechater*, 1958) e Kurt Kren¹⁵³ (*4/61 Mauern-Positiv-Negativ und Weg*, 1961 e *20/78 Schatzi*, 1978) ou ainda o britânico

¹⁵⁰ E isso já na década de 1920. Se com o filme *Négatif* (1930) Eugène Deslaw foi o primeiro cineasta a ter realizado um filme inteiramente com negativos, Loïe Fuller e Gabrielle Sorère já teriam usado negativos de imagens no seu filme *Le Lys de la vie* (1921) (DE HAAS, 2011, p.439). Vale assinalar também o filme *Jeux arborescents* (1931) de Emile Malespine que entrelaça positivos e negativos de imagens de forma impactante.

¹⁵¹ Tradução nossa: “La mise en avant du négatif produit cette situation qui peut paraître paradoxale de rendre compte de la nature indicielle de la photographie (sa connexion physique à la réalité) tout en annulant l'effet de réel obtenu par l'image positive.”

¹⁵² Nesse sentido, é exemplar o filme de Jean-Luc Godard, *Une femme mariée* (1964), em que o momento de uma sessão de fotografias num complexo esportivo é montado com os negativos de imagens, criando assim uma ruptura na narrativa e chamando a atenção para o suporte técnico. Sem mencionar esse aspecto, Jean-Louis Comolli, na revista *Cahiers du cinéma* dirá do filme: “[...] um filme que nos joga cada vez na cara uma coisa diferente daquela que esperávamos”, *Cahiers du Cinéma*, n°159, outubro 1964, p.29.

¹⁵³ Já evidenciamos no capítulo anterior a relação entre Kurt Kren e a dupla de cineastas italiano.

Malcolm Le Grice (*Berlin Horse*, 1970) – embora o uso dos negativos seja frequentemente associado, sobretudo em Kren, à superposição de positivos de imagens.

A dimensão materialista dos negativos de imagens está igualmente relacionada ao valor histórico que eles possuem para Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. Com efeito, por serem as películas que estiveram fisicamente presentes nas câmeras no momento da filmagem, as películas que foram impressionadas pela luz do mundo, e não uma cópia criada posteriormente, encontrar os negativos de imagem foi para os artistas uma descoberta significativa. Eles chegaram até a lhes outorgar o estatuto de testemunhas: “Houve também o fato de encontrar os negativos, por exemplo, os negativos que estiveram presentes no campo de batalha, que estiveram lá, e que são as únicas testemunhas da guerra¹⁵⁴” (GIANIKIAN apud TOFFETTI, 1992, p.19).

Embora seja evidente, vale ressaltar que se esse procedimento estético tem um alcance significativo nos filmes dos artistas – tanto em termos histórico quanto em termos plásticos, como detalharemos a seguir –, o uso dos negativos de imagens não resulta aqui de uma mera escolha – como no caso, por exemplo, além dos filmes estruturalistas citados, do filme *Le sang d'un poète* (1930), de Jean Cocteau, onde a palidez de um anjo preto é expressa pelo uso de negativos de imagens –, uma vez que no caso do trabalho da dupla italiana, os negativos, assim como os positivos, precisam primeiramente ter sido encontrados.



FIGURE 3.7 - FOTOGRAMAS DO FILME *LE SANG D'UN POÈTE* (JEAN COCTEAU, 1930)

Ora, quando se trata, como no caso dos artistas, de imagens de atualidades ou de filmes amadores do início do século XX, isto é, um tipo de material cujo valor não foi devidamente reconhecido durante muito tempo e foi portanto, na maioria das vezes, descartado ou abandonado e fadado ao desaparecimento, encontrar os negativos dessas imagens se torna uma possibilidade ainda mais rara. Por outro lado, os negativos ainda existentes, por serem as matrizes originais dos

¹⁵⁴ Tradução nossa: “C’era poi anche il fatto di ritrovare i negativi, ad esempio i negativi che erano presenti sul campo di battaglia, che erano stati li, e che sono gli unici testimoni della guerra.”

filmes, são hoje guardados com muita cautela, e é possível imaginar que esse tipo de material não seja facilmente colocado à disposição dos artistas pelas instituições com as quais eles trabalham. Assim, não por acaso, é nos filmes citados acima, *Dal Polo all'Equatore* (1986) e *Archivi italiani N. 1* (1991), que o recurso às imagens negativas se faz inicialmente presente, por se tratar de filmes realizados a partir da coleção Comerio, que é, por um lado, o maior acervo ao qual os artistas tiveram acesso, inteira e precariamente conservado durante mais de meio século, e por outro lado, um material com o qual eles tiveram uma total liberdade para trabalhar, uma vez que este passou a lhes pertencer¹⁵⁵.

No filme *Dal Polo all'Equatore* (1986), o primeiro plano em negativo aparece no fim do bloco que apresenta imagens do Ártico: um plano geral de soldados na montanha, em que uns cinquenta homens atravessam um vale coberto de neve. Como destacamos no primeiro capítulo, o forte contraste entre essas figuras brancas avançando sobre um fundo escuro, como sombras assombrosas, parece figurar o desejo do mundo ocidental imperialista e colonizador de invadir o resto do mundo. O choque produzido pela aparição de um negativo de imagem e a dimensão simbólica que ele carrega não são privilégio do seu uso neste filme. É, antes, uma dimensão inerente aos negativos de imagens, destacada por Nicole Brenez em *De la figure en général et du corps en particulier* (1998), num capítulo intitulado “L’ange noir – plastiques au négatif dans le cinéma expérimental”¹⁵⁶:

Quando aparece um plano negativo, ocorre um choque visual. A inversão dos valores óticos nos faz cair num universo onde o simples decalque técnico não se sobrepõe exatamente ao positivo, mas deixa aparecer outra versão do mundo, uma versão aurática, muitas vezes fúnebre e sempre mágica¹⁵⁷. (BRENEZ, 1998, p.77)

¹⁵⁵ Já evidenciamos no capítulo anterior como essa liberdade reverberou também no trabalho formal dos artistas.

¹⁵⁶ Nesse ensaio, Brenez busca sistematizar alguns empregos dos negativos de imagens no cinema através de sete categorias: o erro de laboratório, o avesso, o reverso, o contrário, a *Glória*, a deploração e o impossível.

¹⁵⁷ Tradução nossa: “Lorsqu’apparaît un plan en négatif, un choc visuel se produit. L’inversion des valeurs optiques nous fait basculer dans un univers où le simple d’calque technique ne se superpose pas exactement au positif mais laisse apparaître une autre version du monde, une version auratique, souvent funèbre et toujours magique.”



FIGURE 3.8 - FOTOGRAMA DO FILME *DAL POLO ALL'EQUATORE* (1986)

Depois desse primeiro plano em negativo, o uso de negativos de imagens volta somente no último bloco do filme, o mais longo, dedicado inteiramente à Primeira Guerra Mundial. Montados em alternância com positivos de imagens, este bloco reafirma assim a dimensão simbólica dos negativos, deixando vislumbrar essa “outra versão do mundo”, aqui bastante fúnebre. Com efeito, o tema da guerra e da morte se encontram salientados pelos soldados, transformados em espectros pelos negativos. Esse uso dos negativos se encaixaria naquilo que Brenez, na sua busca de sistematização chama de “avesso”, um uso em que “o negativo se confunde quase naturalmente com o não-ser¹⁵⁸” (1998, p.78), um emprego realizado por alguns cineastas “para introduzir ao mundo da morte ou do desaparecimento¹⁵⁹” (1998, p.78). É interessante destacar que nessa alternância de negativos e positivos, algumas imagens são apresentadas sob as duas formas, em momentos distintos e não consecutivos.



FIGURE 3.9 - FOTOGRAMAS DO FILME *DAL POLO ALL'EQUATORE* (1986)

¹⁵⁸ Tradução nossa: “Le négatif se confond presque naturellement avec le non-être”

¹⁵⁹ Tradução nossa: “pour introduire au monde de la mort ou de la disparition”

O que nos interessa enfatizar aqui no uso dos negativos de imagens é um aspecto plástico, isto é o forte contraste produzido por estes últimos. Embora os negativos de imagens apresentem somente, em relação aos positivos de imagens, uma inversão no sistema bipolar (preto/branco) e não sejam *a priori* mais acentuados em termo de contraste, é possível destacar em alguns dos negativos, devido à inversão dos valores visuais, o surgimento de um fundo mais escuro, em relação às figuras, que tende a se unificar, a se homogeneizar, acentuando assim o contraste e destacando as silhuetas recortadas.

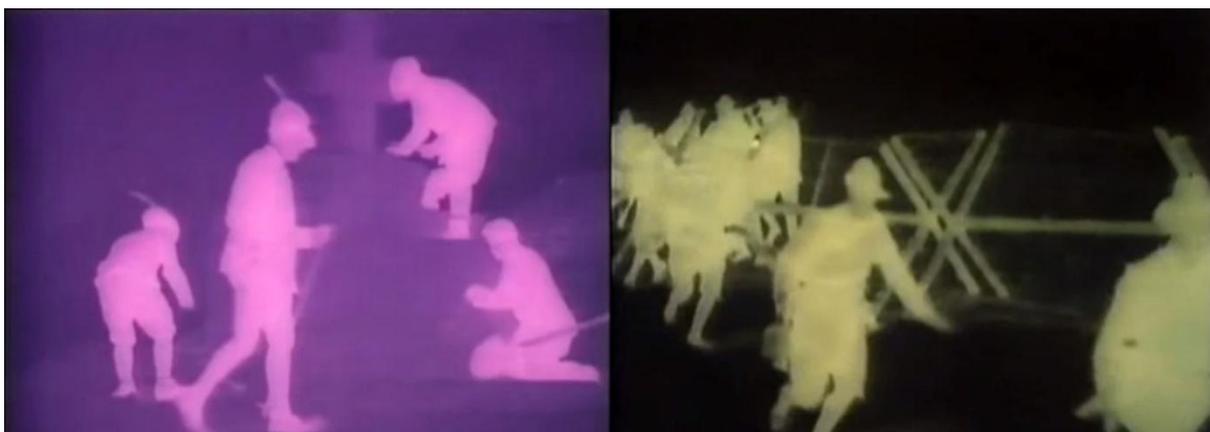


FIGURE 3.10 - FOTOGRAMAS DO FILME *DAL POLO ALL'EQUATORE* (1986)

Apesar do contraste criado entre fundo e forma não ser sempre total, devido a aparição de outras formas além das figuras humanas, observa-se uma tendência à homogeneização do fundo que deprecia conseqüentemente a profundidade da imagem e produz assim uma superfície que abrange forma e fundo num mesmo e único plano. A participação desse aspecto na constituição da visão háptica foi também salientada pelo filósofo Gilles Deleuze, um dos pensadores que resgataram o termo háptico na segunda parte do século XX. Foi sobretudo em *Francis Bacon. Logique de la sensation* (2002 [1981]) que Deleuze vai retomar e desenvolver as teses de Alois Riegl. Nesse livro, ele reafirma a potência háptica da arte egípcia, notadamente pela sua frontalidade, tanto nos baixos-relevos onde fundo e forma se encontram no mesmo plano, quanto nas esculturas, então pensadas para serem contempladas de frente. Deleuze enfatiza nessa arte o aspecto do contorno, limite comum do fundo e da forma, que isola a forma como essência: “a essência adquire uma presença formal e linear que domina o fluxo da existência e da representação¹⁶⁰” (DELEUZE, 2002, p.115). Assim, a arte egípcia, concebida para ser vista de perto, é tateada pelo olhar. E, segundo as palavras do filósofo Henri Maldiney, citado por Deleuze, “na zona especial dos próximos, o olhar, procedendo

¹⁶⁰ Tradução nossa: “l’essence acquiert une présence formelle et linéaire qui domine le flux de l’existence et de la représentation.”

como tato, experimenta *no mesmo lugar* a presença da forma e do fundo¹⁶¹” (MALDINEY apud DELEUZE, 2002, p. 116, grifo do autor).

Deleuze segue Riegl quando afirma que a concepção da representação clássica significa “a conquista de um espaço ótico, com uma visão distante que nunca é frontal¹⁶²” (2002, p. 118), confirmando assim a ruptura com a visão háptica e próxima. Deleuze aponta para uma tendência à separação da figura do fundo já na arte grega que, com os escorços¹⁶³, já tinha inventado uma certa perspectiva, distinguindo assim os planos, o fundo e a forma. Ele afirma: “a sombra e a luz preenchem e ritmam o espaço, o contorno deixa de ser um limite comum no mesmo plano para se tornar *autolimitação* da forma, ou primazia do ante-plano¹⁶⁴” (DELEUZE, 2002, p.118). No entanto, o filósofo francês não deixa de sublinhar os valores táteis presentes nesta arte, embora estes estejam subordinados à visão ótica. Esses valores táteis se manifestam notadamente através do contorno, uma vez que o espaço criado a partir da separação de forma e fundo não é o espaço que atravessa o espectador (DELEUZE, 2002, p. 119).

Assim, os negativos, ao oferecer à vista imagens em que o fundo tende a se homogeneizar e que acentuam assim o contorno das figuras, tornam-se vetor para o olho de uma sensação tátil e mesmo, quando figura e fundo pertencem ao mesmo plano, vetor da visão háptica. A plasticidade dos negativos vai então permitir ao olho deslizar na superfície da imagem, em vez de mergulhar na sua profundidade. O contorno das figuras que se encontram destacadas pelas imagens, limite comum do fundo e da forma, obtém agora um papel preponderante na percepção dessas imagens, que são como tateadas pelo olhar do espectador. Como Deleuze aponta, esse destaque adquirido pelo contorno das figuras provoca também um isolamento da forma enquanto essência, extraindo assim as figuras do regime clássico da representação¹⁶⁵.

¹⁶¹ Tradução nossa: “dans la zone spatiale des proches, le regard procédant comme le toucher éprouve *au même lieu* la présence de la forme et du fond”

¹⁶² Tradução nossa: “[...] la conquête d’un espace optique, à vision éloignée qui n’est jamais frontale”

¹⁶³ Nas artes gráficas, o escorço – que deve ser diferenciado da perspectiva linear – é a aplicação da perspectiva a uma figura humana ou a um objeto do qual o observador conhece as dimensões. Os gregos e os romanos alcançaram um certo domínio do escorço, notadamente para representar o corpo humano, sem, no entanto, atingir uma concepção unificadora com um ponto de fuga único.

¹⁶⁴ Tradução nossa: “[...] l’ombre et la lumière remplissent et rythment l’espace, le contour cesse d’être limite commune sur le même plan pour devenir *autolimitation* de la forme, ou primauté de l’avant-plan.”

¹⁶⁵ Para Deleuze, a figuração (ilustrativa ou narrativa) surge na arte enquanto resultado de uma certa organização ótica da representação clássica. Através desse apontamento, Deleuze deixa bem claro que a arte não é, primeiramente, figurativa, mas que a figuração chega como o resultado de um determinado agenciamento (DELEUZE, 2002, p.118).



FIGURE 3.11 - FOTOGRAMA DO FILME *DAL POLO ALL'EQUATORE* (1986)

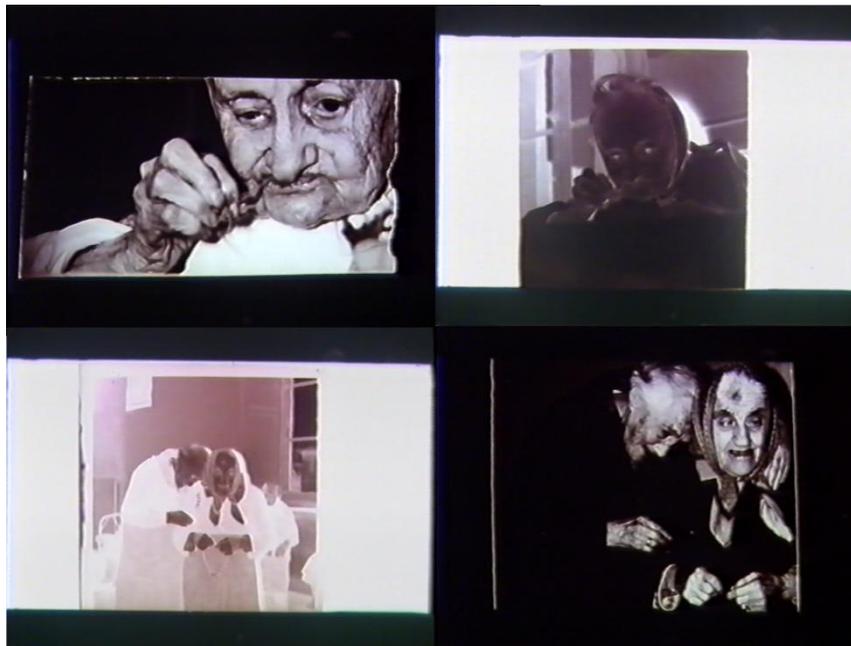
Há, ainda, um outro filme da filmografia de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi em que o uso dos negativos ajuda a entender melhor o projeto estético dos artistas. É um filme bastante singular, realizado sob encomenda, a pedido do fotógrafo William Klein, um curta-metragem intitulado *Contacts. Mario Giacomelli* (1993, 14'). Klein chamou os artistas para montar o episódio da série *Contacts* (idealizada por ele mesmo) dedicado ao fotógrafo italiano Mario Giacomelli (1925-2000). A série *Contacts* busca apresentar o trabalho de fotógrafos contemporâneos por meio de curtas-metragens de uma duração de cerca de 15 minutos, todos eles compostos por uma estrutura similar: na banda-imagem, imagens produzidas pelo fotógrafo ao qual o episódio é dedicado; na banda-sonora, comentários do próprio fotógrafo apresentando as suas imagens e desvendando assim seu método de trabalho. Desse procedimento, a série tira seu próprio nome, uma vez que a ideia inicial era que os fotógrafos apresentassem uma folha de contato¹⁶⁶. Assim, na introdução do primeiro episódio da série, dedicado ao próprio William Klein, este declara: “Vê-se raramente as folhas de contato de um fotógrafo. Elas são lidas da esquerda pra direita, como um texto: é o diário de um fotógrafo”. Ao longo da sua fala, seis tiras de seis fotografias são apresentadas como um todo. Ao longo do episódio, William Klein “lê” então as imagens, da esquerda para direita, debruçando-se sobre cada série, de forma mais ou menos demorada, e mais especificamente sobre algumas fotografias, destacadas por reenquadramento.

¹⁶⁶ Folha de contato (em francês, *planche-contact*) é o resultado de uma impressão direta, sem o ampliador, de um rolo ou sequência de negativos, feita pelos fotógrafos que trabalham com imagens analógicas, com o objetivo de escolher as fotos a serem posteriormente ampliadas: após a revelação do filme, os negativos, secos e cortados, são impressos em papel fotográfico, obtendo-se a versão positiva, por contato.

No entanto, o episódio realizado por Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi é bastante singular dentro do conjunto da série *Contacts*, e quebra, de algum modo, o procedimento estabelecido por Klein. Pois o filme começa com a seguinte pergunta realizada pelo próprio Mario Giacomelli: “Porque não faço folha de contato?¹⁶⁷”. Ele nos informa em seguida que a ausência de folha de contato no seu trabalho se deve ao formato muito reduzido deste, que não lhe permite ver distintamente os detalhes das imagens, essenciais no seu trabalho, como por exemplo a expressão dos rostos. Esse aspecto vai induzir uma mudança na estrutura do episódio uma vez que, embora a banda-sonora se mantenha no mesmo formato, com os comentários do Mario Giacomelli, o trabalho na banda-imagem vai oferecer por sua vez mais liberdade aos montadores, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, que vão realizar suas próprias seleções na obra do fotógrafo. Nesse mesmo sentido e talvez por esse mesmo motivo, os comentários realizados por Giacomelli não são tão específicos sobre determinadas fotografias (salvo raras exceções, entre as 76 fotografias apresentadas), mas tendem a abordar as fases do trabalho do artista de forma mais ampla.

O filme é dividido em cinco seções, cada uma abordando um trabalho distinto do fotógrafo: um hospício de idosos, a cidade de Scanno na Itália, um grupo de seminaristas, a cidade de Lourdes na França e por fim os camponeses e a terra. Enquanto a passagem entre as fotografias de uma mesma seção se faz por corte seco, as diferentes seções são por sua vez identificáveis pelo uso de fade, e até de uma fusão na passagem da seção dos seminaristas para àquela da cidade de Lourdes. Desde o início do filme, algumas das fotografias apresentadas são precedidas ou seguidas, segundo o caso, pelo seu par negativo. A confrontação entre negativos e positivos nos permite deste modo observar a diferença entre eles e nos revela assim as operações de reenquadramento realizadas pelo fotógrafo (operações que, como vimos, possuem um papel importante na obra da própria dupla de cineastas). No entanto, ao longo do filme, os negativos alcançam uma autonomia sempre maior, podendo assim aparecer sem seu par positivo e ainda compor uma longa série de negativos.

¹⁶⁷ As citações de Mario Giacomelli são extraídas dos comentários do artista durante o filme.



**FIGURE 3.12 - FOTOGRAMAS DO FILME *CONTACTS*. MARIO GIACOMELLI (1993) –
FOTOGRAFIAS DA SÉRIE NO HOSPÍCIO DE IDOSOS**

O pesquisador João Nisa tem toda razão em mostrar que o uso dos negativos no episódio faz o filme pertencer de pleno direito à obra dos cineastas. Na esteira de Brenez, ele argumenta que “essa inversão dos valores visuais, na qual o seu duplo parece nunca se sobrepor exatamente às imagens de Giacomelli, [cria] um intenso efeito de perturbação e [enriquece] a sua visão, ao mesmo tempo que faz surgir um mundo à parte, profundamente fantasmagórico” (2001, p.43). No entanto, há um outro aspecto que não foi salientado por Nisa e que, além de fazer também pertencer o filme de pleno direito à obra dos cineastas, vincula a estética das imagens de Giacomelli ao trabalho dos cineastas: é a própria plasticidade das imagens.

Giacomelli destaca ao longo do filme a luz (artificial ou natural) enquanto potente elemento expressivo no seu trabalho, como por exemplo no hospício de idosos, onde o uso do flash é identificado pelo fotógrafo como um recurso “cruel”, uma crueldade acrescentada àquela do hospício. Todavia, não se trata de uma crueldade ao encontro dos residentes do hospício, mas de uma crueldade no sentido de que a intensidade da luz acrescentada é o elemento que permite ao fotógrafo restituir a imagem que ele enxergava nesse local, que lhe permite restituir a ideia de melancolia e de tristeza que aí reinava. Por esse motivo, Giacomelli considera a crueldade do flash “honesto”.

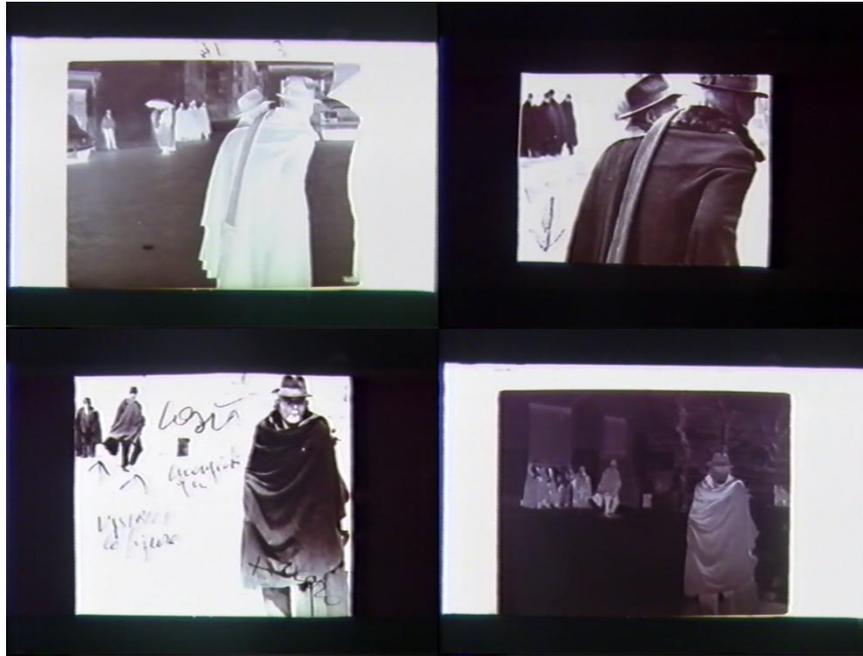
Mas é nas séries de fotografias da cidade de Scanno e, depois, com os seminaristas, que a luz se torna o elemento constitutivo de uma outra plasticidade das imagens. De fato, a iluminação intensa dessas séries, associada aos trajes pretos dos personagens fotografados (tanto a roupa dos seminaristas, quanto a dos habitantes de Scanno, cidade que, segundo Giacomelli, parecia ter

parado no tempo há séculos), cria fotografias de um outro teor, onde as figuras parecem destacar-se num fundo totalmente unificado.



**FIGURE 3.13 - FOTOGRAMAS DO FILME *CONTACTS*. MARIO GIACOMELLI (1993) –
FOTOGRAFIAS DA SÉRIE REALIZADA COM OS SEMINARISTAS**

Ao comentar os “brancos estourados” das fotografias provindas dessas duas séries, Giacomelli diz que aquilo que o interessava nessas fotos não era “a realidade terrena, as coisas que conhecemos, como o solo, o prado ou as paredes”, mas antes, os movimentos. Esse aspecto é, aliás, de algum modo, o que trouxe Giacomelli a Scanno, pequena cidade da cordilheira dos Apeninos, povoada na época por menos de 4.000 habitantes. O artista comenta: “Falavam-me das ruas brancas, das silhuetas de terno preto”, e foi a partir disso que ele decidiu ir a Scanno. Depois da experiência melancólica do hospício, ele estava em busca “de algo mais fantástico, mais imaginário, mais perto do sonho do que da realidade”. De fato, o fotógrafo italiano evoca, para se referir à luminosidade encontrada em Scanno, uma luz mágica.



**FIGURE 3.14 - FOTOGRAMAS DO FILME *CONTACTS*. MARIO GIACOMELLI (1993) –
FOTOGRAFIAS DA SÉRIE NA CIDADE DE SCANNO**

Nessas fotografias de Mario Giacomelli, todos os detalhes diferentes das figuras foram propositalmente apagados nos “brancos estourados”, devido à forte exposição à luz. Dessa forma, as figuras aparecem num fundo totalmente homogêneo, saturado, sem nenhuma referência espacial, de um jeito que nos lembra as imagens do filme *Dal Polo all’Equatore* (1986) comentadas acima, onde figura e fundo tendem a pertencer a um mesmo plano. Como mais uma evidência, encontramos nas anotações presentes nas fotografias, que são, à primeira vista, bastante surpreendentes, mais uma pista que converge em direção às figuras. Nas partes brancas dos positivos, há anotações escritas à mão em italiano por Giacomelli, onde conseguimos decifrar as palavras “visibile” e “le figure”. A escolha dessas fotografias, na montagem do filme, por Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi materializa, por um lado, a ligação estética existente entre o fotógrafo e a dupla de cineastas, e por outro lado, a inscrição em continuidade desse filme na sua ampla filmografia, em torno de problemáticas sensoriais e figurais.

A reflexão sobre este último filme e as fotografias de Mario Giacomelli, especialmente aquelas apresentando “brancos estourados” nos traz de volta ao filme *Su tutte le vette è pace* (1998). Pois embora o filme não apresente nenhuma imagem em negativo, as imagens em que o fundo tende a se homogeneizar ou em que ele se tornou mesmo homogêneo são mais do que comum, compondo boa parte do filme. É verdade que, como no caso de Giacomelli em Scanno, as condições luminosas nas quais as imagens foram realizadas devem ter sido propícias ao surgimento de tais figuras: pessoas de farda escura andando em paisagens com neve, que reflete fortemente à luz do sol. No entanto, aqui também, a escolha dessas imagens

pelos cineastas italianos na montagem é significativa, buscando, nas palavras de Deleuze, isolar a forma como essência, extrair as figuras do regime clássico da representação.



FIGURE 3.15 - FOTOGRAMAS DO FILME *SU TUTTE LE VETTE È PACE* (1998)

Pays barbare (2013) é o último longa-metragem realizado por Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, antes que esta venha a falecer em 2018. O filme apresenta, quando comparado com o restante da filmografia do casal, numerosas diferenças na sua estrutura. Duas principais se destacam: a primeira é a presença na banda-sonora da voz do próprio Yervant Gianikian comentando os contextos históricos evocados pelas imagens ou, ainda, citando o ditador Benito Mussolini; a segunda diferença importante, parcialmente decorrente desta última, é que através dessas citações do ditador italiano, associadas a um número consequente de imagens dele expostas pelo filme, Mussolini se torna um personagem central na constituição do filme, aspecto incomum na filmografia dos artistas até então. Embora o trabalho com a câmera analítica ainda esteja presente em *Pays barbare* (2013), a constituição evidente de um personagem assim como a introdução de comentários em voz-over evidenciam a experimentação por parte dos artistas de outros tipos de relação com as imagens assim como de outras vias de se relacionar com os eventos evocados por estas; consequentemente, essas experimentações terão efeitos sobre a experiência proporcionada ao espectador.

Entrar nessa discussão estapolaria o âmbito da nossa pesquisa. Há no entanto uma sequência do filme que queremos ressaltar pelo seu teor plástico e que se apresenta assim em continuidade com as nossas reflexões. Trata-se da última sequência do filme. Além de encerrar o filme, a sequência possui uma posição de destaque na estrutura da obra: com efeito, ela sucede uma longa sequência (cerca de dez minutos) de apresentação de fotografias, filmadas uma por uma, paradas, na mão dos artistas, o que coloca então a sequência que nos interessa como uma volta ao movimento. Ademais, não se trata de qualquer movimento, uma vez que as imagens apresentam uma dança executada por mulheres africanas semi-nuas. Enfatizando ainda mais a sequência, a música que acompanhava a sequência anterior é interrompida e o som se faz doravante ausente. É portanto uma dança silenciosa, inteiramente focada nos corpos.

São os negativos de imagens da dança que são montados nessa sequência. De início, eles já apresentam um forte contraste entre os corpos e o fundo da imagem. Mas ao longo da sequência, na medida em que a câmera vai se afastando dos corpos, o contraste se acentua, fazendo-se sempre mais nítido, ao ponto dos corpos se tornarem sombras brancas, onde não se destaca mais nenhum detalhe mas somente o contorno deles. Aos poucos, as figuras começam a se misturar com os elementos presentes na imagem, tornando-se parcialmente discerníveis. Por fim, e levando assim a lógica ao seu ponto mais radical, devido ao enquadramento da roda de dança em plano de conjunto, as figuras vão misturando-se umas às outras, criando um corpo disforme e tornando a imagem quase abstrata.



FIGURE 3.16 - FOTOGRAMAS DO FILME *PAYS BARBARE* (2013)

Identificar esse conjunto de imagens ao longo da trajetória dos artistas nos permite evidenciar na prática de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi um profundo interesse pela plasticidade da imagem, um olhar atento à sua composição e à constituição de figuras, independentemente do seu papel representativo. Aquilo que é representado por essas imagens vem em segundo lugar. A narrativa não ocupa um lugar primordial e prevalece assim o movimento dos corpos, o surgimento das figuras. Isso não significa que essas figuras presentes na imagem não possuam nenhuma relação entre si, mas que as relações existentes não são de ordem narrativa ou ilustrativa. Essas reflexões remetem ao ensaio de Gilles Deleuze sobre o pintor Francis Bacon, onde o filósofo, ao analisar as figuras presentes nas pinturas de Bacon, nomeia esse tipo de relações, que não são sequer lógicas, de “*matter of fact*”:

[...] então, mesmo que as formas sejam figurativas e que os personagens tenham ainda relações narrativas, todas essas ligações desaparecem em proveito de um “*matter of fact*”, de uma ligadura propriamente pictural (ou escultural) que não conta mais nenhuma história e não representa mais nada a não ser seu próprio movimento, e condensa aos elementos de aparência arbitrária em um só jato contínuo¹⁶⁸. (DELEUZE, 2002, p.150)

Esses apontamentos enfatizam a necessidade de uma pesquisa que se debruce sobre a singularidade da relação com a história proposta pelos filmes de arquivos de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi ao se apoiar, nas suas estratégias estéticas, nesse tipo de relações entre figuras.

A análise dos filmes desenvolvida nesse capítulo nos permitiu vislumbrar dois procedimentos através dos quais as imagens dos filmes de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi tensionam o olhar do espectador através de uma experiência háptica. Por um lado, vimos que o evidenciamento da degradação material da película enquanto recurso expressivo apresenta o fotograma ao olho como um jogo de diversas texturas sobre as quais o olhar pode deslizar; por outro lado, a partir da observação do emprego dos negativos de imagens que proporcionam um contraste nítido entre fundo e figuras, vimos a preocupação dos artistas em evidenciar figuras, tanto nos negativos quanto nos positivos, que são como tateadas pelo olho, mas que não apresentam nenhuma dimensão narrativa ou representativa. Esses dois procedimentos, a partir de abordagens diferentes, têm como resultado o mesmo desmoronamento da profundidade da imagem e fazem então aflorar um tipo de relação

¹⁶⁸ Tradução nossa: “[...] alors les formes peuvent être figuratives, et les personnages encore avoir des rapports narratifs, tous ces liens disparaissent au profit d’un « *matter of fact* », d’une ligature proprement pictural (ou sculpturale) qui ne raconte plus aucune histoire et ne représente plus rien que son propre mouvement, et fait coaguler des éléments d’apparence arbitraire en un seul jet continu.”

sensorial entre espectador e imagens, em que o olho tem a sensação de tocar as imagens. A montagem de imagens de arquivo que promove uma experiência háptica permite então proporcionar ao espectador um outro tipo de relação sensorial com o que vê, que não passa pela representação.

CONCLUSÃO

A questão inicial que norteou esse trabalho, relativa à capacidade da montagem de oferecer ao olhar uma atividade tátil, teve por objetivo entender como os filmes de arquivos realizados por Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi conseguem, num mesmo movimento, abordar determinados contextos históricos contidos nas imagens e trazer para a superfície das mesmas figuras, sombras, marcas deterioração e detalhes imperceptíveis. Dito de outro modo, interessava-nos saber de que maneira os recursos expressivos empregados pelos artistas proporcionam uma experiência singular na relação que se estabelece com as imagens da história.

Essa dissertação apontou para duas formas de entendimento do trabalho de montagem desenvolvido pelos artistas: uma via analítica, que passa pelo evidenciamento de detalhes presentes na imagem; e uma via das sensações, marcada pelo afloramento de uma dimensão sensorial na relação que se estabelece com as imagens. A investigação sobre essa dimensão sensorial nos filmes com imagens de arquivos realizados por Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi demonstrou a existência de uma continuidade na filmografia dos cineastas no que diz respeito à questão sensorial. No chamado “primeiro ciclo” de filmes, vimos que essa dimensão sensorial se manifestava por meio do olfato, devido à presença, durante as projeções dos filmes, de uma banda-olfativa. No “segundo ciclo” de filmes, feitos com imagens de arquivo, a análise dos procedimentos de montagem empregados pelos artistas permitiu observar o prosseguimento de uma via sensorial, se manifestando agora em termos hápticos. Como foi possível constatar, a dimensão material da imagem de arquivo e sua própria plasticidade, colocadas em primeiro plano pelos artistas, oferecem ao olho a possibilidade de se deslizar sobre a superfície do fotograma, apreciando um jogo de texturas.

Nossa hipótese de trabalho, segundo a qual a montagem desenvolvida pelos artistas relançava, sobre novas bases, uma investigação prática sobre a dimensão sensorial do cinema, se confirmou ao longo da pesquisa. No primeiro capítulo, que colocou as bases da pesquisa, ao estudarmos o *modus operandi* dos artistas, percebemos que a câmera analítica, cujo funcionamento técnico foi explicado, possibilitava aos cineastas assumirem dois gestos: o de uma reapropriação analítica das imagens; e o de uma reelaboração minuciosa e precisa dos arquivos. A análise da gênese e da montagem de *Dal Polo all'Equatore* (1986) permitiu compreender melhor a via analítica dos cineastas, sua busca por vestígios, por indícios presentes na imagem, por detalhes imperceptíveis que um plano de conjunto e um visionamento das imagens em velocidade normal não deixariam perceber. Descobrimos, então, nessa busca de detalhes no corpo das imagens, uma proximidade entre o trabalho de montagem dos artistas e os procedimentos da microhistória, em particular o método indiciário teorizado por Ginzburg.

No segundo capítulo, nos detivemos na análise do filme *Su tutte le vette è pace* (1998), o que nos permitiu ver, com nitidez, a evolução na prática de montagem dos cineastas italianos. Embora os artistas empreguem nesse filme os mesmos procedimentos oferecidos pela câmera analítica (desaceleração e reenquadramento), vimos que o uso destes recursos se intensificava, ao ponto de momentos trabalhados por ela com precisão constituírem uma estrutura própria dentro do filme. Vimos também como esses procedimentos faziam desabrochar a tatilidade das imagens cinematográficas. Num primeiro momento, evidenciamos a importância assumida pela técnica do reenquadramento, através do realce dos rostos dos soldados em close. Mostramos como o preenchimento do quadro pelos rostos dos soldados, ao mesmo tempo que salienta a presença de “outros mundos” dentro do material e devia assim o conteúdo original, despertava no espectador a sensação de poder tocar aqueles rostos. Num segundo momento, apontamos para o procedimento de fragmentação espacial e temporal das cenas, que dilata a duração dos momentos apresentados e expõe o interior do plano. Tentamos mostrar como esse processo promove as capacidades táteis do cinema, manifestando-se como uma carícia na superfície da imagem.

Por fim, no último capítulo, para aprofundar a nossa análise da tatilidade das imagens cinematográficas, mudamos a nossa abordagem dos filmes, passando de um enfoque na estética da montagem para uma abordagem da plasticidade do fotograma. Vimos, assim, que dois procedimentos estéticos empregados pelos artistas no segundo ciclo de filmes investiam na superfície do plano: o uso de imagens com marcas de deterioração da película e o uso dos negativos de imagens. Embora diversos filmes dos artistas tenham sido mencionados neste capítulo, convocamos especificamente dois curtas-metragens, *Trasparenza* (1998) e *Contacts. Mario Giacomelli* (1993). Com o primeiro, foi possível ver como a deterioração das imagens nos filmes dos artistas se apresenta ao olho como um jogo de texturas. Assim, em vez de “mergulhar na profundidade” ilusionista da imagem, o olho desliza na superfície. Diante desse tipo de imagens, o olho, através da visão háptica, funciona como órgão do tato. Com o segundo filme, destacamos a preocupação dos artistas com a composição das imagens e a constituição de figuras num fundo homogêneo, independentemente do seu papel representativo. Vimos como nesse tipo de imagem, em que figura e fundo pertencem a um mesmo plano, a função háptica do olho é igualmente acionada.

Embora os limites de tempo dessa dissertação não tenham permitido um maior aprofundamento da questão, percebemos duas outras vias nos filmes dos artistas que acreditamos ser capazes de proporcionar uma experiência háptica para o espectador. A primeira diz respeito ao trabalho realizado com a câmera analítica sobre a cor das imagens, graças ao uso de filtros monocromáticos. Se a cena de abertura do filme *Dal Polo all'Equatore* (1986) é exemplar nesse sentido, a consideração desse aspecto plástico na obra dos cineastas demandaria maiores desdobramentos da pesquisa. A segunda via se expressa na presença e no desempenho das mãos em

diversos filmes de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, elemento fundamental que evoca, ao mesmo tempo, o trabalho do montador e do arquivista.

Há uma dimensão importante do trabalho dos artistas com a qual essa dissertação ficou em falta. Trata-se do alcance político da montagem de seus filmes. A prática de montagem dos artistas busca intensificar os momentos apresentados por meio de técnicas de fragmentação da imagem e esses procedimentos de montagem nos colocam diante da experiência da morte do outro, experiência fundante dos projetos fascistas e colonizadores que produziram parte das imagens com as quais os artistas trabalham. A dimensão política do trabalho dos artistas é evidenciada também na própria constituição de uma experiência háptica pela montagem, um tipo de visão que contesta a ordem hegemônica das visibilidades. Nesse sentido, a experiência crítica proporcionada pelos filmes dos artistas não se dirige somente à “grande história”, uma vez que reivindicam um outro tipo de experiência visual, atento às plasticidades das imagens e contrariando assim o projeto de organização ótica do espaço segundo os moldes renascentistas. Nessa perspectiva o trabalho dos artistas pode ser considerado como o resgate de um tipo de experiência que foi aniquilada pela imposição de uma visibilidade hegemônica no mundo ocidental.

Embora tenhamos buscado realizar aproximações entre o método elaborado pelos artistas e procedimentos oriundos do campo da história, uma abordagem mais aprofundada da singularidade da relação dos filmes de arquivos de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi com a história extrapolaria os limites dessa dissertação. Ao negarem circunscrever as imagens a um papel meramente narrativo ou ilustrativo, os artistas apontam, com suas estratégias de montagem, para novas relações do cinema com os documentos da história. Um início de reflexão sobre esse aspecto foi apenas destacado no capítulo três, através do interesse dos artistas pela plasticidade da imagem e pela constituição de figuras. Mas temos consciência de que essas frentes de trabalho abertas por essa pesquisa demandam, ainda, desenvolvimento futuro.

Em *Francis Bacon. Logique de la sensation* (2002), Gilles Deleuze aponta que haveria somente uma via possível para o pintor que, sem se recusar a usar figuras, buscasse se livrar do figurativo, isto é, a representação: essa via é o figural. O termo figural deve ser abordado primeiramente então em relação ao conceito de figura, justamente como uma contestação à compreensão unicamente figurativa deste último, isto é, uma compreensão ilustrativa, narrativa. Deleuze considera Francis Bacon, na linha de Paul Cézanne, como um pintor da sensação e não do sensacional. Pintar o sensacional é a “solução de facilidade” já expressa pela arte figurativa através da ilustração e da narratividade. Por outro lado, pintar a sensação é atingir o espectador diretamente, sem desvio. Nesta prática, não se trata de representar o mundo mas de evidenciar as forças que atravessam as coisas. É o que Bacon afirma quando ele diz: “eu quis pintar o grito mais do que o horror” (BACON apud DELEUZE, 2002, p. 42). Para Deleuze, a constituição da visão háptica na obra de

Bacon é um dos elementos que participam da emergência do figural, constituindo assim a lógica da sensação.

A importância dada ao trabalho sobre a materialidade das imagens de arquivo por Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, manifestada através da exploração do caráter plástico das imagens, notadamente no trabalho das texturas, das cores e das taticidades, permite o desdobramento da via háptica e então, em última instância, do figural. No entanto, é importante ressaltar que o figural não consiste num mero formalismo ausente de significação, trata-se antes de fazer jus à uma outra dimensão da imagem que escapa à ordem do discurso e que é ocultada pelo projeto figurativo. Assim, sem rescindir o conteúdo das imagens e seu teor narrativo, este se encontra no entanto neutralizado pela montagem dos artistas. As imagens, escapando desse modo de um registro essencialmente figurativo, resistem ao regime representativo para convocar uma outra dimensão da imagem, o figural.

Mas em que medida evidenciar a dimensão figural das imagens, extraí-las do registro representativo, pode contribuir para uma abordagem da história? Uma perspectiva nos é dada por Giorgio Agamben, que se debruçou sobre as relações entre cinema e história no seu ensaio *O cinema de Guy Debord*. Para abordar a ligação estreita que une os dois campos, o autor aponta para a tensão dinâmica que reside nas imagens do cinema, essa carga à qual Walter Benjamin deu o nome de imagem dialética, e que é o próprio elemento da experiência histórica benjaminiana. Agamben identifica na prática de montagem a técnica que permite evidenciar essa tensão, essa carga, e na interrupção e na repetição, os procedimentos que compõem as “condições de possibilidade” da montagem, e que possuem então papel de destaque nessa relação. Por um lado, a técnica da repetição – podendo ser entendida aqui como a própria retomada das imagens, mas também como as repetições realizadas por Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi com base em reenquadramentos – permite tornar de novo possível aquilo que é apresentado pelas imagens. É por isso que a repetição não remete ao retorno do idêntico mas a um retorno em possibilidade, o que a aproxima da memória, que mesmo incapaz de nos devolver, tal qual, aquilo que foi, restitui ao passado sua possibilidade. É nessa possibilidade que a repetição “abre uma zona de indecidibilidade entre o real e o possível” (AGAMBEN, 1998, p. 71), o espaço propício à crítica.

A técnica da interrupção por sua vez consiste na interrupção do fluxo. Para entender sua potência, Agamben se serve de uma aproximação comum entre cinema e literatura, onde o cinema é geralmente comparado à prosa. Para Agamben, o cinema seria muito mais próximo da poesia, justamente por possuir a potência da interrupção. Qual seria a maior distinção entre prosa e poesia? Agamben responde com a definição de poesia de Paul Valéry: “O poema, uma hesitação prolongada entre o som e o sentido” (VALÉRY apud AGAMBEN, 1998, p. 72). A interrupção se manifesta então como o processo que permite subtrair a palavra do fluxo do sentido para exibi-la enquanto tal.

Poderíamos retomar a definição de Valéry e dizer do cinema, pelo menos de um certo cinema, que é uma hesitação prolongada entre a imagem e o sentido. Não se trata de uma interrupção no sentido de uma pausa, cronológica, mas antes de uma potência da interrupção que trabalha a própria imagem, que a subtrai do poder narrativo para expô-la enquanto tal. (AGAMBEN, 1998, p. 72)

É evidente que a prática de montagem realizada por Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi nos seus filmes de arquivos se encaixa nesse “certo cinema” ao qual o filósofo italiano se refere, decompondo de forma analítica as imagens de arquivo para arrancá-las do fluxo narrativo e assim realçar nelas sua dimensão histórica. Entre outras pistas, os resultados dessa pesquisa apontam para uma aproximação da montagem de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi com o pensamento sobre o figural e o pensamento sobre a história, notadamente, através das reflexões de Walter Benjamin, filósofo que se interessou pelo alcance historiográfico da montagem. São questões que pretendemos abordar numa pesquisa futura em torno do conjunto da obra dos artistas italianos.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. “Le cinéma de Guy Debord”. In: **Image et mémoire**. Paris: Éditions Hoëbeke, 1998.

_____. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo, Boitempo Editorial, 2008.

_____. “O que é um dispositivo?” In: AGAMBEN, Giorgio. **O Que é o Contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argus, 2010. pp. 25-54.

AMIEL, Vincent. **Estética da montagem**. Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa. Lisboa: Edições Textos e Grafia, 2011.

ARNHEIM, Rudolf. **Film as art**. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2006.

AUMONT, Jacques. **À quoi pensent les films ?** Paris: Éditions Segquier, 1996.

_____. **Du visage au cinéma**. Paris: Éditions de l'Étoile – Cahiers du cinéma, 1992.

AZOURY, Philippe. “Sur quelques radiations encore loin d’être claires”. In: GIANIKIAN, Yervant e RICCI LUCCHI, Angela. **Notre caméra analytique**. Paris, post-éditions / Centre Pompidou, 2015.

BALÁZS, Béla. **Le cinéma**. Nature et évolution d’un art nouveau. Tradução de Jacques Chavy. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2011.

BARTHES, Roland. **La chambre claire. Note sur la photographie**. Paris: Cahiers du Cinéma - Gallimard - Seuil, 1980.

_____. **Roland Barthes par Roland Barthes**. Paris: Seuil, 1975.

_____. “L’effet de réel”. In: **Le bruissement de la langue**. Paris: Éditions du seuil, 1984a.

_____. **A câmara clara. Nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984b.

_____. “Le troisième sens”. In: **L’obvie et l’obtus – Essais critiques III**, Paris: Points, Essais, 1992.

_____. “Diderot, Brecht, Eisenstein”. In: D. NOGUEZ, org.. **Cinéma. Théorie, Lectures**. Paris: Klincksieck, 1978. pp.185-191.

BAZIN, André. **Qu’est-ce que le cinéma?** Paris: Les Éditions du Cerf, 2011.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (Primeira versão)”. In: **Obras escolhidas. Volume I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, (1987a). pp.165-196.

_____. “Pequena história da fotografia”. In: **Obras escolhidas. Volume I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, (1987b), pp.91-107.

_____. “Sobre o conceito da história”. In: **Obras escolhidas. Volume I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, (1987c), pp.222-232.

_____. “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”. In: **Obras escolhidas. Volume III. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hermerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, (1989). pp.103-149.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. “L’œuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique (Première version, 1935)”. In: **Œuvres, III**. Tradução de Rainer Rochlitz. Paris: Gallimard, Folio essais (2000b), pp.67-113.

_____. “L’œuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique (Dernière version, 1939)”. In: **Œuvres, III**. Tradução de Maurice de Gandillac. Rev: Rainer Rochlitz. Paris, Gallimard, Folio essais (2000c). pp.269-316.

_____. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica (Última versão)”. In: BENJAMIN, Walter e al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Tradução de Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. pp.9-42.

_____. **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**, Frankfurt am Main: edition Suhrkamp, 2003.

BELLOUR, Raymond. “L’arrière monde”. In: **L’entre-images 2. Mots : images**. Paris: P.O.L./Traffic, 1999. pp. 249-254.

BIOY CASSARES, Adolfo. **L’invention de Morel**. Paris: Union Général d’Éditions, 1992.

BLOCH, Marc. **Apologie pour l’histoire ou Métier d’historien**. Paris: Armand Colin, 1952.

BLÜMLINGER, Christa. **Cinéma de seconde main**. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias. Paris: Klincksieck, 2013 (2009).

_____. "Présentation". In: *Cinémas*, v. 24, n. 2-3, 2014a. pp. 7-16.

_____. "L'attrait des plans retrouvés". In: *Cinémas*, v. 24, n. 2-3, 2014b. pp. 69-96.

BOILLAT, Alain. "La « diégèse » dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept". In: *Cinémas*, v. 19 n. 2-3, 2009. pp. 217-245.

BRENEZ, Nicole. **De la figure en général et du corps en particulier**. L'invention figurative au cinéma. Paris-Bruxelles: De Boeck Université, 1998.

_____. "Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental". In: *Cinémas* v. 13, n. 1-2, 2002, pp.49-67.

BRESSON, Robert. **Notes sur le cinématographe**. Paris: Éditions Gallimard, 1995.

BUCK-MORSS, Susan. "Estética e anestética: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin". In: BENJAMIN, Walter e al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. pp. 173-222.

BUYDENS, Mireille. "L'esthétique picturale". In: **Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze**. Paris: Bibliothèque d'histoire de la philosophie, 2005. pp. 99-168.

COMOLLI, J.-L. "Desvio pelo direto." In: **Catálogo FORUMDOC.BH – 14 Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de antropologia, cinema e vídeo**, 2010. p. 294-316

COSTA, Antonio. "Landscape and archive: trips around the world as early film topic (1896–1914)". In: M. LEFEBVRE (Org). **Landscape and film**. New-York-London: Routledge, 2006. pp. 245-266.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **24/7: capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

_____. "Espetáculo, atenção, contramemória". In: *Arte & Ensaios* n. 23. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, 2011.

DE HAAS, Patrick. **Cinéma absolu. Avant-garde. 1920-1930**. Marseille: METTRAY editions, 2018.

DEBORD, Guy-Ernest. **La société du spectacle**. Paris: Gallimard, 1992.

_____. **Commentaires sur la société du spectacle**. Paris: Gallimard, 1992.

_____. “Notes sur ‘la question des immigrés’”. In: DEBORD, G. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 2006. p. 1588-1591.

_____ e WOLMAN, Gil Joseph. “Mode d’emploi du détournement”. In: DEBORD, G. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 2006. pp. 221-229.

DEL AMO GARCIA, Alfonso. **Clasificar para preservar**. Mexico-Madrid: Conaculta – Cineteca Nacional/Filmoteca Española, 2006.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. “Le lisse et le strié”. In: **Mille Plateaux**. Capitalisme et schizophrénie. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980. p. 592-625.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon. Logique de la sensation**. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

_____. **A imagem-movimento**. Cinema 1. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. **A imagem-tempo**. Cinema 2. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

_____. **O que é a filosofia?**. Tradução de Bento Prado Jr e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 1992a.

_____. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992b.

DE ROSA, Miriam. “A poetics of care: slowness, ethics and enchantment in Gianikian & Ricci Lucchi’s oeuvre”. In: **Found Footage Magazine**, issue #3, março 2017. pp. 28-37.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**. Uma Impressão Freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. **Trace et archive, image et art**. Paris: INA - Collège iconique, 2014.

_____. **Pensar em não ver**. Escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

DEVILLE, Vincent. **Les formes du montage dans le cinéma d’avant-garde**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.

DOANE, Mary Ann. **The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive**. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. “Métodos de montagem”. In: **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990. pp. 77-85.

_____. “La vision en gros plan”. In: **Cahiers du cinéma**. Paris, n. 226-227, jan/fev, 1971. pp. 14-15.

EPSTEIN, Jean. **Écrits sur le cinéma 1921-1953. Tome 1 : 1921-1947**. Paris: Éditions Seghers, (1974a).

_____. **Écrits sur le cinéma 1921-1953. Tome 2 : 1946-1953**. Paris: Éditions Seghers, (1974b).

FARGE, Arlette. **Le Goût de l'archive**. Paris: Éditions du Seuil, 1989.

FOUCAULT, Michel. **L'Archéologie du Savoir**. Paris: Éditions Gallimard, 1969.

_____. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2008.

_____. "La vie des hommes infâmes". In: **Philosophie. Anthologie**. Paris: Folio Essais, 2004. pp. 562-587.

FLORES, Luís Felipe. Elaborar a interrupção da história: montagem de arquivos em País bárbaro, de Gianikian & Lucchi. In: *Devires* BELO HORIZONTE, v. 13, n. 2, P. 108-129, jul/dez 2016.

FARINOTTI, Luisella. "Memorie di copertura. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi come catalogo dell'orrore della storia". In: **Locus solus. 7: Memoria e immagini** (Ed. Barbara Grespi). Milan: Bruno Mondadori, 2009. pp.49-65

GARCIA, Luiz. **Filmes Found Footage: Fragmento e heterogêneos no laboratório da vanguarda**. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói: 2011.

GEORGE, Sylvain. **Le peuple qui vient : geste du cinéma prophétique**. 2018. Documento online disponível em <<http://debordements.fr/Le-peuple-qui-vient-Gestus-du-cinema-prophetique>>. Último acesso em: 08 de maio de 2021.

GIANIKIAN, Yervant e RICCI LUCCHI, Angela. **Notre caméra analytique**. Paris, post-éditions / Centre Pompidou, 2015.

_____. "L'archive comme œuvre, l'œuvre comme archive". In: *Trafic. Revue de cinéma*. Paris: Éditions P.O.L, automne 2015. pp. 39-51.

GINZBURG, Carlo. **Le fromage et les vers**. Paris: Flammarion, 1980.

_____. "Sinais: raízes de um paradigma indiciário" In: **Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

HABIB, André. **L'attrait de la ruine**. Crisnée: Yellow Now, 2011.

KITTLER, Friedrich. **Mídias ópticas**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

KUNTZEL, Thierry. "Le défilement". In: D. NOGUEZ, org. **Cinéma. Théorie, Lectures**. Paris: Klincksieck, 1978. pp. 97-110.

_____. “L’autre film”. In: B. BACQUÉ, L. LIPPI, S. MARGEL e O. ZUCHUAT, orgs. **Montage. Une anthologie (1913-2018)**. Genève: HEAD-Genève e MAMCO, 2018. pp. 425-426.

LANT, Antonia. “Haptical Cinema”. In: *October*, v. 75, 1995. pp. 45-73.

LAWDER, Standish D. **Le cinéma cubiste**. Trad: Christian Lebrat. Paris: Éditions Paris Expérimental, 1994.

LEANDRO, Anita. “Histórias de montagem, montagens da História (Godard e os arquivos)”. In: M. Alves Coutinho e A.L. Soutto Mayor, orgs. **Godard e a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. “Desvios de imagens”. In: *E-Compós*, v. 5, n. 1, 2012.

_____. “O testemunho filmado e a montagem direta dos documentos”. In: C. DELLAMORE, G. AMATO e N. BATISTA, orgs. **A ditadura na tela. O cinema documentário e as memórias do regime militar brasileiro**. Belo Horizonte: Fafich-UFMG, 2018. pp. 2019-232.

LEYDA, Jay. **Films Beget Films**. A Study of the Compilation Film. New York: Hill and Wang, 1964.

_____. **Histoire du cinéma russe et soviétique**. Tradução de Claude-Henri Rochat. Lausanne: Editions l’Âge d’homme, 1976.

LISSONI, Andrea. “Scruta, interroga, graffia. Gianikian e Ricci Lucchi, esplorare senza arrendersi mai alla storia”. In: **Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. NON NON NON**. Milão: Quaderno HangarBicocca n. 1, 2012.

LUMLEY, Robert. **Entering the frame**. Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi. Berne: Peter Lang, 2011.

_____. “Amnesia and Remembering: Dal Polo all’Equatore, a Film by Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi”. In: *Italian studies*, v. 64, n. 1, Spring, 2009. pp. 134-143.

LYOTARD, Jean-François. “L’acinéma”. In: D. NOGUEZ, org. **Cinéma. Théorie, Lectures**. Paris: Klincksieck, 1978. pp. 185-191.

MACDONALD, Scott. **A Critical Cinema 3: Interviews with Independent Filmmakers**. Berkeley: University of California Press, 1998.

_____. “From the Pole to the Equator”. In: S. TOFFETTI. **Yervant Gianikian Angela Ricci Lucchi**. Florença-Turim: Hopefulmonster / Museo Nazionale del Cinema, 1992.

MARGEL, Serge. **Arqueologias do fantasma (técnica, cinema, etnografia, arquivo)**. Tradução de Maurício Chamarelli e Anne Dias. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

MARKS, Laura K. **Touch: sensuous theory and multisensory media**. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2002.

MAURY, Corinne. **Habiter le monde**. Crisnée: Yellow Now, 2011.

MATOS CABO, Ricardo. “Do movimento perpétuo das imagens no mundo ou o gosto do arquivo”. In: **Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi** (Catálogo da Retrospectiva na Cinemateca de Lisboa). Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2001. pp. 69-84.

MITRY, Jean. “Le rythme et le montage”. In: **Esthétique et psychologie du cinéma**. Paris: Les Éditions du Cerf, 2001.

NISA, João. “A matéria da história”. In: **Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi** (Catálogo da Retrospectiva na Cinemateca de Lisboa). Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2001. pp. 31-44.

NOGUEZ, Dominique. **Éloge du cinéma expérimental**. Paris: Éditions Paris Expérimental, 2010.

PICK, Anat. “Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi’s *Animali Criminali*”. In: **Screen**, v. 56, n. 1, p. 95-101, Primavera 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **Le destin des images**. Paris: La Fabrique, 2003.

_____ e COMOLLI, Jean-Louis. **Arrêt sur histoire**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.

REISZ, Karel e MILLAR, Gavin. **A Técnica da Montagem Cinematográfica**. Tradução de Marcos Margulies. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.

RUSSEL, Catherine. **Experimental Ethnography**. The work of film in the age of video. Durham-London: Duke University Press, 1999.

SCHEFER, Jean-Louis. **L’homme ordinaire du cinéma**. Paris: Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1980.

SKOLLER, Jeffrey. **Shadows, specters, shards: making history in avant-garde film**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

TOFFETTI, Sergio. **Yervant Gianikian Angela Ricci Lucchi**. Florença-Turim: Hopefulmonster – Museo Nazionale del Cinema, 1992.

VERTOV, Dziga. **Articles, journaux, projets**. Tradução de Sylviane Mossé e André Robel. Paris: Union Général d’Éditions, 1972.

VIRILIO, Paul. **Esthétique de la disparition**. Paris: Balland – Le commerce des idées, 1980.

_____. **Cinema e Guerra.** Tradução de Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo, 2005.

FILMOGRAFIA

Karagoez – Les brûleurs d’herbes pargumées, Itália, 8 mm, cor, mudo, perfumes de rosa de Damasco e de amêndoa amarga, 16 min, 1979.

Karagoez – Catalogo 9,5, Itália, 16 mm, cor, mudo, 56 min, 1979-1981.

Essence d’absinthe, Itália, 16 mm, cor, mudo, 15 min, 1981.

Das Lied von der Erde – Gustav Mahler, Itália, 16 mm, cor, mudo, 17 min, 1982.

Dal Polo all’Equatore, Itália, 16 mm, cor, mus. (Keith Ullrich, Charles Anderson), 101 min, 1986.

Mario Giacomelli – Contact, Itália-França, Super 16 mm, PB, voice-over (Mario Giacomelli), 13 min, 1993.

Prigionieri della guerra, Itália, 16 mm, cor, mus. (Giovanna Marini), 67 min, 1995.

Trasparenze, Itália, vídeo (Hi8), cor, voice-over (Yervant Gianikian), 6 min, 1998.

Su tutte le vette è pace, Itália, 16 mm, cor, mus. (Giovanna Marini, Patrizia Polia, Xavier Rebut e Francesco Marini), 72 min, 1998.

Oh ! Uomo, Itália, 35 mm, cor, mus. (Giovanna Marini, Luis Agudo), 72 min, 2004.

APÊNDICE A – TRANSCRIÇÃO E TRADUÇÃO DOS TEXTOS INTERPRETADOS NO FILME *SU TUTTE LE VETTE È PACE* (1998)

1. Monte Adamello 1915-1918. Soldati Austro-Ungarici

1.1 Texto interpretado em italiano [2'55 - 3'40] – Felix Hecht

23 novembre 1915. Aspetto invano posta da casa. La vita sta nell'attendere, attendere sempre, in definitiva, attendere la morte

Tradução: *23 de novembro de 1915. Aguardo em vão notícias de casa. A vida é uma espera, esperar sempre, afinal, esperar pela morte.*

1.2 Texto interpretado em inglês [4'26 - 5'45] – Felix Hecht

I wait in vain for post from home. Life means waiting. Always waiting, in fact, for death. Waiting. Waiting. Life means waiting. Always waiting, in fact, for death

Tradução: *Espero em vão notícias de casa. A vida é uma espera. Esperar sempre, afinal, pela morte. Esperar. Esperar. A vida é uma espera. Esperar sempre, afinal, pela morte.*

1.3 Texto interpretado em alemão [7'39 - 8'16] – Felix Hecht

November 1915. Ich warte vergebens auf Post von zu Hause. Das Leben besteht aus warten. Immer nur warten, immer nur warten. Letztendlich auf den Tod warten.

Tradução: *Novembro de 1915. Espero em vão notícias de casa. A vida está esperando. Sempre esperar, sempre esperar. Afinal esperar pela morte.*

1.4 Texto interpretado em inglês [14'30 - 15'02] – Felix Hecht

1916 February 23. It's still snowing hard, the firewood is damp, there is no coal. They keep giving us pots of tea, but there is no sugar.

Tradução: *1916, 23 de fevereiro. Ainda está nevando muito, a lenha está úmida, não há carvão. Eles nos dão chá, mas não tem açúcar.*

2. Monte Pasubio 1915-1918. Soldati Austro-Ungarici

2.1 Texto interpretado em italiano [19'56 - 20'40] – Felix Hecht

Domenica di Pasqua. Festa triste. C'è una bufera tale che non si può aprire gli occhi. Li vedete che rientrano dagli avamposti, hanno le ciglia bloccate e le mani dure e rosse dal gelo.

Tradução: *Domingo de Páscoa. Triste festa. Há uma nevasca tão grande que não se pode abrir os olhos. Você os vê voltando dos postos avançados, seus cílios estão presas e suas mãos estão duras e vermelhas devido à geada.*

2.2 Texto interpretado em italiano, inglês e alemão [21'20 - 23'39] – Robert Musil

Pace vuol' dire / Peace means / Frieden heißt

Tradução: *Paz quer dizer*

Star' svegli di giorno / Staying awake by day / Bei Tag wachen

Tradução: *Estar acordado de dia*

Dormire di notte / Sleeping at night / Bei Nacht schlafen

Tradução: *Dormir à noite*

Vuol' dire dormire in un letto e non in un fosso melmoso / Sleeping in bed, not in a muddy ditch / In einem Bett liegen, nicht in einer Lehmgrube

Tradução: *Quer dizer dormir em uma cama e não em um fosso lamacento*

Vuol dire non essere costretti a saltare quando (une) qualcuno te lo ordina / Not having to jump when they order you to / Nicht springen müssen, wenn es ein anderer Mann schafft

Tradução: *Quer dizer não estar obrigado a pular quando alguém lhe ordena*

Non mangiare panini solo nel ricordo / Not eating sandwiches only in your memory / Semmel nur in der Erinnerung essen

Tradução: *Comer sanduiches somente em lembranças*

Non abbracciare donne soltanto in un sogno / Not embracing women only in your dream / Frauen nur im Traum umarmen

Tradução: *Abraçar mulheres somente em sonhos*

Non conoscere balli / Not knowing dances / Nicht springen

Tradução: *Sem conhecer as danças (alemão: não dar nenhum salto)*

Donne / Women / Frauen

Tradução: *Mulheres*

Café

Tradução: *Café*

Ferrovie teatri / Trains and theaters / Eisenbahn Theater

Tradução: *Ferrovias e teatros*

Come fiabe, fiabe lontane

Tradução: *Como contos de fadas, contos de fadas distantes*

Avvolte in un alone rosa pallido / shrouded in a pale pink hal(o) / und ein rosig verflogenes Mädchen kennen

Tradução: *Envolvidos em uma auréola rosa pálido (alemão: e conhecer uma menina de rosto rosado)*

3. Monte Adamello 1915-1918. Soldati Italiani

3.1 Texto interpretado em italiano [35'15 - 35'45] – Felix Hecht

18 settembre 1916. I topi vengono di notte a schiere nelle ridotte. Ci ballano la danza delle streghe. Che bestie questi topi, indifferente alla guerra.

Tradução: *18 de setembro de 1916. Os ratos rastejam para dentro dos redutos à noite. Eles dançam a dança da bruxa. Que bestas são estes ratos, indiferentes à guerra.*

3.2 Texto interpretado em italiano [35'52 - 36'21] – Efisio Atzori

La neve. Lo spettacolo più bello che io abbia mai visto in vita mia. Che entusiasmo vedere i nemici cadere. Si mangia, si canta, si beve.

Tradução: *A neve. O espectáculo mais bonita que eu já vi em minha vida. Que emoção ver o inimigo cair. Comer, cantar, beber.*

3.3 Texto interpretado em alemão [41'35 - 42'17] – Efisio Atzori

Am achtzehnten September 1916. Nachts kommen die Mäuse, in Scharen, in die Feldschanzen, und tanzen dort den Hexentanz. Was für Ungetiere diese Mäuse denen der Krieg gleichgültig ist.

Tradução: *No dia 18 de setembro de 1916. À noite, os ratos chegam em massa ao campo e dançam a dança da bruxa. Que monstros são esses ratos que não se importam com a guerra.*

3.4 Texto interpretado em alemão [44'49 - 45'41] – Robert Musil

Das Shrapnellstück oder der Fliegerpfeil auf Tenna. Man hört es schon lange. Ein windhaft pfeifendes oder sinnhaft rauschendes Geräusch. Immer stärker werdend. Die Zeit, erscheint einem sehr lange, immer stärker werdend. die Zeit erscheint einem sehr lange

Tradução: *A bomba de estilhaços ou a flecha voadora em Tenna. Você pode ouvi-lo por muito tempo. Um assobio de vento ou um sensível som de rugido. Crescendo cada vez mais forte. O tempo, parece ser muito longo. Crescendo cada vez mais forte. O tempo, parece ser muito longo.*

3.5 Texto interpretado em italiano [52'52 - 54'45] – Felix Hecht

31 dicembre 1916. Comincia il quarto anno di guerra, ci porterà la pace.

Tradução: *31 de dezembro de 1916. Começa o quarto ano de guerra, ele nos trará a paz.*

Non si dovrebbe porre nessuno nella tentazione di disertare per affinità etnica. Non si dovrebbe porre nessuno.

Tradução: *Ninguém deveria ser colocado na posição de ser tentado a desertar por afinidade étnica. Ninguém deveria ser colocado na posição.*

Non si dovrebbe porre nessuno nella tentazione di disertare per affinità etnica. Non si dovrebbe porre nessuno.

Tradução: *Ninguém deveria ser colocado na posição de ser tentado a desertar por afinidade étnica.*
Ninguém deveria ser colocado na posição.

APÊNDICE B – DESCRIÇÃO DOS PROCEDIMENTOS DE FRAGMENTAÇÃO DOS FOTOGRAMAS PELA MONTAGEM DA SEQUÊNCIA EM QUE OS SOLDADOS SE VESTEM DE ROUPAS BRANCAS EM *SU TUTTE LE VETTE È PACE* (1998)

A cena onde os soldados se vestem com as roupas brancas de camuflagem é constituída no filme de 1986 por um único e curto plano médio, apresentando um leve movimento panorâmico horizontal, numa velocidade um pouco mais baixa do que a velocidade normal. Se aproximadamente doze segundos são dedicadas a este momento no filme de 1986, no filme de 1998, a cena foi reelaborada e prolongada para alcançar mais de quatro minutos, com a ajuda da câmera analítica, mas também pelo acréscimo de novos planos. Com efeito, se é possível, num primeiro olhar, distinguir agora nessa cena treze planos distintos, uma observação mais atenta nos permite reconhecer que a sequência foi na verdade elaborada a partir de somente quatro planos, uma vez que alguns deles foram fragmentados em vários segmentos com diferentes enquadramentos, como indicado na tabela 1.

Plano	Plano único	Ocorrência do plano	Tempo		Duração
			Início	Fim	
1	A	A1	55'11"	55'45"	34"
2	A	A2	55'45"	56'10"	25"
3	B	B1	56'10"	56'23"	13"
4	B	B2	56'23"	56'34"	11"
5	B	B3	56'34"	56'46"	12"
6	B	B4	56'46"	57'03"	17"
7	C	C1	57'03"	57'18"	15"
8	B	B5	57'18"	57'30"	12"
9	B	B6	57'30"	57'33"	3"
10	B	B7	57'33"	57'45"	12"
11	B	B8	57'45"	58'05"	20"
12	C	C2	58'05"	58'41"	16"
13	D	D1	58'41"	59'32"	51"

TABELA 1: ENCADEAMENTO DOS PLANOS DA CENA EM QUE SOLDADOS SE VESTEM DE ROUPAS DE CAMUFLAGEM EM *SU TUTTE LE VETTE È PACE* (1998)

De forma global, a sequência propõe uma progressão evidente do início ao fim, começando com os soldados se vestindo de roupas normais (plano A), para em seguida se vestir das roupas de camuflagem brancas (planos B e C) e se equipar finalmente de suas bolsas e raquetes de neves para ir embora (plano D). O último plano (D) é o único que não apresenta nenhum trabalho de montagem específico além do constante efeito de *ralenti* presente na sequência inteira. Se este plano parece apresentar imagens diferentes,

consideramos no entanto aqui também que essas leves mudanças se devem à falta de alguns fotogramas, criando assim um efeito de pulo em duas partes do plano D. O pulo não revela nenhuma modificação de enquadramento entre eles, e o plano D se apresenta assim como uma continuação de um mesmo movimento de câmera. O primeiro plano (A) por sua vez é apresentado duas vezes seguidas, uma primeira sob uma forma que deve aproximar-se da forma original, embora ralentada, nos mostrando um grupo de uns 20 soldados em pé na neve se vestindo. Na segunda aparição, o plano é parcialmente retomado, desta vez com um reenquadramento em plano americano, que permite evidenciar nitidamente os gestos do soldado situado no primeiro plano, diante do grupo. Mas é no âmago da sequência que se encontra o mais interessante, através da montagem dos planos B e C.

O plano B é decomposto em 8 pedaços. Há um primeiro corte que divide temporalmente esse plano em dois momentos distintos, cada um sendo por sua vez espacialmente decomposto em 4 pedaços. Assim, os planos (B1-B4) correspondem a um primeiro momento, e os planos (B5-B8) correspondem a um outro momento, que segue cronologicamente o anterior. Neste plano B podemos observar os soldados, já vestidos das roupas “normais”, vestindo-se agora com as roupas de camuflagem brancas (calça e casaco). O primeiro plano (B1) nos mostra em plano americano dois soldados se vestindo, situados à frente do grupo. O segundo plano (B2) nos mostra também em plano americano dois outros soldados realizando gestos similares. O terceiro plano (B3) nos mostra um plano próximo das pernas e pés de dois soldados em pé se vestindo. Por fim, o quarto plano (B4) nos apresenta em plano médio três soldados colocando as roupas brancas. Os quatro planos correspondem a um mesmo momento fragmentado em diversos segmentos. Os três primeiros planos foram constituídos com a câmera analítica a partir de repetições com enquadramentos diferentes do plano original (B4).



FIGURE 1: FOTOGRAMAS DOS PLANOS (B1-B4)

Um procedimento similar é usado nos planos (B5-B8). O plano (B5) nos mostra em plano próximo um soldado em pé, mas curvado de forma a amarrar sua calça no nível dos tornozelos. O plano (B6), muito curto, somente cerca de três segundos, apresenta em plano próximo as pernas e o quadril de um soldado, numa altura similar ao plano anterior, mas dessa vez o soldado puxa sua calça no nível da cintura. O plano (B7) mostra um plano médio do grupo de soldados, com dois soldados em primeiro plano, um deles amarrando aqui também sua calça no nível dos tornozelos. Por fim, o plano (B8) é mais um plano médio do grupo de soldados, com enquadramento levemente diferente mas de novo com dois soldados no primeiro plano, em que é possível observar de novo um soldado puxando sua calça no nível da cintura.



FIGURE 2: FOTOGRAMAS DOS PLANOS (B5-B8)

O encadeamento desses planos é mais complexo que aquele dos planos (B1-B4), em que um mesmo plano era uma primeira vez fragmentado em três planos distintos antes de ser apresentado por inteiro. Pois dessa vez, a montagem expõe primeiramente dois planos próximos (B5-B6), seguidos por dois planos médios (B7-B8), mas numa ordem que complexifica o entendimento do quebra-cabeça. Enquanto o primeiro plano próximo (B5) é retomado em plano médio com a mesma duração em (B7), o segundo plano próximo (B6), que é muito curto relativamente aos outros, é retomado em plano médio em (B8), por sua vez com uma duração mais ampla. Além disso, cronologicamente, no material original, o momento (B5;B7), apresentado em primeiro lugar, é situado depois do momento (B6;B8), o que não nos ajude a nos localizar temporalmente nessa sequência e não nos permite identificar que todos esses gestos são na verdade realizados por um único soldado.

O plano C, por sua vez, é composto de dois planos médios, apresentando um leve panorâmico horizontal sobre o grupo de soldados se vestindo. A primeira ocorrência do plano (C1) se encontra intercalada entre (B1-B4) e (B5-B8) enquanto a segunda ocorrência (C2) aparece depois da sequência (B5-B8). Se os dois momentos são aqui completamente distintos temporalmente e espacialmente – não tendo repetição e parecendo não ter havido nenhum

trabalho de reenquadramento – sendo a prolongação de um mesmo movimento de câmera, é importante salientar que aqui também a ordem temporal original se encontra invertida, sendo C1 originalmente a continuação de C2, o que dificulta também para o espectador a identificação de uma mesma cena nesses dois planos distintos.