



Elaborar a interrupção da história: montagem de arquivos em *País bárbaro*, de Gianikian & Lucchi*

LUÍS FELIPE DUARTE FLORES

Doutorando em Comunicação Social no PPGCOM-UFMG.

Resumo: Em *País bárbaro*, os cineastas italianos Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi trabalham com imagens de arquivo ligadas à colonização da África pela Itália. Por meio de procedimentos específicos, eles produzem interrupções críticas no fluxo originário das imagens, resgatando figuras particulares da violência ou da resistência. As intervenções restituem aos sujeitos filmados alguma dose de liberdade sensível, bem como introduzem nos materiais convocados possibilidades de abertura semântica. Este artigo busca investigar como esses aspectos são elaborados ao longo do filme.

Palavras-chave: Gianikian. Lucchi. Cinema. Arquivos. Colonialismo.

Abstract: In *Pays barbare*, Italian filmmakers Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi work with visual archives linked to the colonization of Africa by Italy. Using specific procedures, they produce critical interruptions in the images' originating flow, rescuing particular figures of violence or resistance. Interventions restore a certain amount of sensitive freedom to filmed subjects, also introducing semantic opening possibilities into the materials. This article seeks to investigate how these aspects are elaborated in the film.

Keywords: Gianikian. Lucchi. Cinema. Footage. Colonialism.

A primeira sequência de *País bárbaro* (2013), realizado pela dupla italiana Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, mostra o corpo de Mussolini exposto na Praça Loreto, um dia após sua execução pelos guerrilheiros da *resistenza partigiana*. Tais cenas são introduzidas por duas cartelas que contextualizam a morte do ditador, seguidas de uma terceira que mostra a citação de Italo Calvino sobre a morte de Mussolini: “após ter estado na origem de tantos massacres sem imagens, suas últimas imagens são aquelas de seu massacre” (Cf. GIANIKIAN; LUCCHI; PATERNÒ, 2013). O filme se empenhará, então, em desconstruir materiais de arquivo ligados à colonização italiana na África e problematizar a injusta distribuição dos danos inscrita na superfície das imagens.

Após a citação de Calvino, veremos a multidão que se reúne entre perplexa e curiosa nos arredores dos cadáveres estendidos no chão: Mussolini, sua esposa Clara Petacci e outros líderes fascistas (RONCACCI, 2003, p. 291-403).¹ “Ralentadas” pela montagem, de modo a destacar figuras e gestos específicos, tais imagens compõem um mecanismo de exposição da violência que subjaz, nesse primeiro momento, sobre os próprios indivíduos que a cometeram, enquanto vivos, contra povos e sujeitos “minoritários”. A figura do Duce, ator perverso e caricato que “magnetizara” as massas italianas durante quase três décadas, com suas aparições imponentes e espalhafatosas, é mostrada aqui na condição abjeta de um defunto indigente.²

O teatro obscuro do fascismo é apresentado em todo seu esplendor sinistro nas cenas que sucedem as da Praça Loreto. São registros da “entrada” do exército italiano na cidade de Trípoli, em 1926, anunciado pelo líder fascista como ano “napoleônico” do regime. Imagens como essa, nas quais o ditador tem pleno domínio sobre sua aparição, constituem maioria no acervo visual de sua figura. A escolha de seus últimos momentos para abrir o filme constitui, assim, um gesto “iconoclasta”, capaz de subverter a *mise en scène* fascista por meio da “violação” sensível de seu personagem central, seu vórtice absoluto. Ele é o primeiro alvo de um movimento de reinterpretação cinematográfica da violência que almeja oferecer contrapontos à visualidade unívoca da dominação colonial e oferecer novas visibilidades aos povos colonizados.

* A escrita deste artigo deriva, em parte, dos encontros do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência, em especial das considerações de Cláudia Mesquita sobre o filme aqui discutido, que serviram de iluminações decisivas para o caminho possível do nosso próprio pensamento.

1. “S’ensuit alors une saisissante séquence composée d’images filmées inédites des cadavres de Mussolini, de sa maîtresse Clara Petacci et autres fascistes, alors exposés sur une place de Milan en avril 1945” (Disponível em: <https://citylightscinema.wordpress.com/2015/06/02/pays-barbare-angela-ricci-lucchi-et-yervant-gianikian-2013/>).

2. E vale dizer que Gianikian e Lucchi, provavelmente por questões éticas, optaram por esconder as cenas mais sinistras desse acontecimento. Sergio Luzzatto (2006, p. 68-71) afirma, por exemplo, que os integrantes da multidão atiraram vegetais, cuspiram, urinaram, chutaram e balearam os corpos, sendo a face de Mussolini desfigurada pelos golpes.

De maneira mais ampla, ao analisar e decompor os materiais de arquivo do inimigo por meio da montagem fílmica, a obra de Gianikian e Lucchi busca confrontar o imaginário fascista desses documentos, desfazer a visão de história neles sedimentada e compreender melhor seus desdobramentos políticos a partir dos perigos do presente. Essa tarefa discursivo-visual, presente em toda a obra dos cineastas, parte do contato com documentos imagéticos bastante peculiares, arquivos que se encontram, muitas vezes, deteriorados ou fadados ao desaparecimento, fator que demanda uma estratégia cuidadosa de recuperação. Além disso, por serem ideologicamente marcados pelo ponto de vista da dominação, não podem ser restaurados e exibidos simplesmente, o que exige um mecanismo complexo de elaboração.

Existe, de fato, um pressuposto ético na reapropriação estética de semelhantes imagens. “Não podíamos dar a ver esses filmes sem precaução, pois ou eles não seriam vistos [...] ou seriam mal compreendidos, e nós poderíamos ser tomados como nostálgicos do fascismo e das colônias” (GIANIKIAN; LUCCHI, 2015, p. 18),³ explicam os cineastas. Cabe a eles, portanto, desconstruir os discursos da dominação e da injustiça incutidos nos olhares agenciados pelo regime, desviar os arquivos do propósito original, propagandístico, para possibilitar uma espécie de sobrevida ou segunda vida aos corpos e destinos filmados.

A operação de resgate dos arquivos é inseparável, assim, da necessidade de desconstrução das posições e dos discursos políticos neles implicados. Tal situação resulta na decisão de jamais projetar esses materiais diretamente, mas sim realizar, a partir deles, encadeamentos marcados pela lacuna, pela diferença e pelo atraso – poderíamos dizer, pela *differance*, na esteira do filósofo francês Jacques Derrida (2013). A ideia geral é “filmar outra vez, remover os intertítulos ou comentários para reencontrar a objetividade da imagem, e trabalhar com outra cadência, mais analítica” (GIANIKIAN; LUCCHI, 2015, p. 18).⁴

Essa atitude de *elaboração*, esse *método*, começa antecipadamente, na manipulação física do material, por meio de um sofisticado maquinário cinematográfico inventado pelos artistas, a chamada *câmera analítica*. Ela consiste em “um aparelho que avança um fotograma após o outro” (GIANIKIAN; LUCCHI, 2015, p. 54)⁵, por meio da articulação de dois componentes:

3. “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”.

4. “Les refilmer, enlever les intertitres pour retrouver l’objectivité de l’image, ôter le commentaire, et travailler sur une autre cadence, plus analytique”.

5. “Un appareil qui avance un photogramme après l’autre”.

No primeiro, o original em 35mm avança verticalmente. Ele pode conter a perfuração Lumière e as películas, com diferentes graus de enrugamento e deterioração do 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 do material inflamável. A garra é composta por dois dentes móveis, em vez de quatro. As lâmpadas utilizadas são lâmpadas fotográficas com temperaturas que podem ser alteradas com um reostato. Essa primeira parte da câmera deve sua existência a uma impressora de contato modificada. 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 irmãos Lumière. 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 fisiológico. Ou ela penetra com profundidade no fotograma, para observar os detalhes, as zonas marginais da imagem, nas partes fora de controle 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 sublinhar. (GIANIKIAN; LUCCHI, 2015, p. 91)⁶

Ora, a mesma máquina que salva os arquivos do esquecimento é capaz de subvertê-los esteticamente, a fim de inaugurar ao seu redor esferas semânticas outras. A renovação visual ocorre, ao menos inicialmente, em virtude das próprias possibilidades procedurais da câmera analítica, como a catalogação dos detalhes e as intervenções no visível (velocidade, cor e enquadramento). Tentaremos demonstrar como esses aspectos, somados à organização da banda sonora, contribuem na fabricação de outros sentidos para as imagens da colonização italiana que são retomadas ao longo de *País bárbaro*.

6. “Dans le premier défile verticalement l’original 35mm. 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 de son total effacement. Le déroulement se fait manuellement avec une manivelle à cause de l’état des perforations, 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 température variable 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 celles de Lumière. 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 original 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
du film selon ce qu'on veut
souligner”.

II

*Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também
um monumento da barbárie.*

Walter Benjamin

Começamos pelo cinema, dispositivo tecnológico-midiático que encarna e propaga a racionalidade técnico-científica que fundamenta o progresso civilizatório. Fábrica de produção de imagens cuja produção temporal (e espacial) acumula, como um saber cultural, muitas das normas sedimentadas pela representação ocidental. E, uma vez que a representação, em dada concepção, faz dominação simbólica dos povos e das pessoas às margens do circuito sensível, o cinema é também maquinário de uma violência distribuída sem justeza entre os sujeitos traídos pela imagem, com desdobramentos concretos no fluxo da história. Enfim, o cinema é manifestação apoteótica dos modelos visuais que informam a experiência humana e se propagam por herdeiros transmutados entre o múltiplo e o unívoco da comunicação, como a Internet e a televisão.

Desde Jean Rouch, Glauber Rocha e René Vautier, sabemos o quanto foi preciso, sob o risco da aderência ou da exclusão, relativizar essa organização industrial da temporalidade coletiva, cujo avanço ameaça destruir ou substituir modos de vida outros. Esses três cineastas confrontam discursos autoritários marcados pela expropriação simbólica dos povos dominados historicamente pela marcha da civilização. A *imagerie* publicitária e a etnologia convencional, enquanto dispositivos de representação, serviriam aos interesses institucionais predominantes, inclusive à guerra e à colonização. Mais especificamente, em *País bárbaro*, os registros oficiais das missões italianas de conquista da África, encomendados pelo próprio invasor, almejam exaltar os feitos estatais e esquematizar os africanos como povos bárbaros.

Os nove blocos da obra, apresentados por cartelas informativas, utilizam filmagens feitas em três países distintos, Líbia, Egito e Etiópia. Os materiais retomados são desviados das intenções originárias para fazer surgir vestígios ou rastros das violências cometidas contra os sujeitos que habitavam os territórios colonizados.

Para justificar as ações coloniais, os dispositivos de representação do Reino de Itália visavam construir um falso consenso sobre os povos dominados, procedimento recorrente nas ações de caráter fascista. O percurso fílmico segue caminho inverso – embora não recíproco – para subverter o fechamento simbólico latente nos registros visuais. Busca-se questionar quem são os bárbaros de fato: os países subjugados, com seus valores “primitivos”, ou a nação “suprema”, protagonista dos massacres. Essa problematização, no entanto, não se faz simplesmente com textos e palavras, mas emerge na organização dialética dos arquivos,⁷ dos restos sensíveis – e invisíveis – da violência italiana contra os povos oprimidos.

Com efeito, os registros já são, eles mesmos, parte constitutiva da dominação. Dada a injusta distribuição de forças entre colonizadores e colonizados, os primeiros guardaram para si o privilégio quase absoluto da sedimentação mnemônica de suas ações. É preciso reinterpretar esse material, de natureza publicitária, para convertê-lo em testemunho da barbárie que as próprias imagens tentavam velar. Trata-se, em outros termos, de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1996, p. 225), expressão benjaminiana que sugere uma contra-narrativa histórica capaz de subverter, se não a injustiça, pelo menos o cristal imaginário instituído pelos vencedores. Para tanto, Gianikian e Lucchi se valem, basicamente, da trilha sonora, da narração em *off*, da desaceleração das imagens e da colorização dos fotogramas.

No terceiro bloco do filme, “Rumo a Trípoli, abril de 1926”, vemos cenas da travessia do Mediterrâneo. Após um importante preâmbulo, os tripulantes desembarcam acompanhados pela intervenção algo irônica de uma melodia tribal carregada de exotismo aventureiro e pela narração que remete ao ímpeto civilizatório da colonização: “Aventura africana, de empresários, financistas, administradores, exploradores, médicos, padres, freiras e missionários. Insaciáveis para arrancar os africanos da superstição e da escravidão”. Os viajantes desembarcam, esses paladinos do saber e da justiça. Montados sobre belos camelos, puxados por empregados negros, acenam para a câmera com lenços brancos e sorrisos. A barbárie já se encontra ali inscrita, nos gestos, nas relações hierárquicas, na violência social que é reforçada ou reiterada pelo ritmo lento da montagem.

7. Vale dizer que os materiais de arquivos utilizados pelos cineastas possuem sobretudo duas fontes. A grande maioria provém do acervo de Diego Leoni, engenheiro italiano que serviu na Etiópia como cinegrafista fascista. As imagens iniciais, porém, da morte de Mussolini, foram encontradas em um laboratório milanês que estava inutilizado há muitos anos, e que tinha sido administrado pelo neto de Paolo Granata, primeiro operador de Luca Comerio durante a Primeira Guerra e, mais tarde, principal operador do instituto Luce fascista.

Na sequência, os fotogramas são banhados por um rosa artificioso, que parece deslocar as imagens do passado. Ainda acompanhada pela melodia tribal, a narração descreve as violências da ocupação da Líbia pela Itália entre 1922 e 1932. “Nenhuma piedade para os rebeldes, cujas propriedades são tomadas, mobiliárias ou imobiliárias”. Em primeiro plano, com europeus engomados ao fundo, um garoto de costas volta o rosto para a câmera com expressão desconfiada. Ao seu lado, um segundo menino faz o mesmo gesto. Com semblantes perplexos, as crianças nos interpelam do fundo da história, como se testemunhassem uma violência incrustada nas imagens e que concerne principalmente a nós, ao nosso tempo.

A narração continua, fala de pessoas deportadas pelos invasores, cem mil libaneses em apenas seis meses. Vemos paisagens exóticas, com os povos locais às margens dos quadros, estes contaminados por elementos emblemáticos da modernidade ocidental (automóveis, fuzis, capotes). Vemos o *travelling* do ponto de vista de um carro em movimento, ao longo do qual os rostos aparecem como lampejos, inscrições passageiras dos povos colonizados.

De certo modo, todas essas imagens compõem ruínas de uma barbárie que submeteu (e continua a submeter) a figura do outro ao risco da desapareição. Elas participam de um projeto de violência que se justificou, naquele momento, pelo imperativo do “progresso”, palavra que ainda hoje motiva massacres contra os povos indígenas e as populações negras, por exemplo. Reunidas, revelam a dominação física e simbólica imposta pelos europeus sob o manto da excelência técnica (inclusive cinematográfica) e da supremacia cultural. Toda a atrocidade desse sistema é trazida à tona quando ouvimos o seguinte comentário em *off*: “não se fazia prisioneiros, todos eram fuzilados, homens, mulheres e crianças”. Uma formulação que aparece sobre a imagem em negativo de um pelotão de soldados com fuzis nas mãos.

Os vínculos entre história e barbárie são retomados na sequência “África Oriental, 1935-1937”, em cuja cartela inicial encontramos a frase: “Não houve conflito, nem tensão, nem carnificaria, nem sangue derramado... E, logo, nenhuma consequência: os massacres não foram documentados”. A primeira imagem que segue remete justamente aos ataques de gás dos aviões italianos, com filmagens dos cadáveres espalhados na paisagem desértica. Impossível afirmar se são restos deformados

de homens ou de bichos, fator que intensifica o imaginário terrível desse ataque cruel que chega pelo céu. Na narração, a voz masculina lê um telegrama no qual Mussolini aprova a utilização dos armamentos químicos para acabar com os rebeldes, alegando para tanto “razões superiores de defesa nacional”.

Vemos, então, imagens de soldados italianos que carregam as bombas de gás para os aviões, informadas ainda pela leitura do telegrama de Mussolini: “autorizo, novamente, uma política do terror e a exterminação de rebeldes e populações cúmplices”. Quando as máquinas se preparam para decolar, uma breve toada melodramática introduz a voz feminina que lerá, em tom de pesar, as palavras do Imperador Haile Selassie, dirigente egípcio, extraídas de carta de 30 de julho de 1936. São reflexões e impressões em torno do sofrimento sem fim provocado pelo exército colonial italiano:

O país parecia desmoronar. O silêncio se tornava mais opressivo a cada dia, sobre os magníficos planaltos elevados nos quais os horizontes são tão vastos e tão puros. Nem os homens, nem os animais podiam respirar. Todos os seres vivos tocados pela leve chuva fina caída dos aviões, todos que beberam a água envenenada ou comeram alimentos contaminados, fugiram gritando e foram se refugiar nas cabanas ou no fundo da floresta, para morrer ali. Havia corpos em todo lugar, em cada arbusto, em cada árvore, onde quer que o refúgio parecesse possível. Mas havia ainda mais espalhados lá fora, em plena luz do dia, completamente visíveis, pois a morte chegava a toda velocidade, e muitos não tinham tempo de procurar um refúgio para morrer em paz. Rapidamente, um odor insuportável se espalhou por toda a região.

Essas palavras abissais são seguidas por um texto lamentoso, com os dizeres: “Para os italianos, não era uma guerra, mas um jogo. Qual o risco em metralhar os cadáveres ou os moribundos cujos olhos foram queimados pelo gás?”. A narração se carrega de uma impressão de lirismo e violência, associada a certo “sentimento histórico”. Uma energia que se mistura aos elementos visuais apresentados, como a coloração castanha, as casas vistas de cima, a velocidade de sucessão dos fotogramas, as figuras africanas que caminham ao final. Encomendadas para louvar as virtudes e a eficácia do exército italiano, tais filmagens são retomadas aqui pela chave do desvio e da contraposição.

Para além de qualquer didatismo, a montagem se empenha por recolher as emoções dos vencidos que escorrem das imagens (e palavras) bárbaras fabricadas pelos vencedores – emoções imbricadas às imagens, em parte indissociáveis delas – de modo a condensar uma espécie de sentimento do tempo que renove as possibilidades de conhecimento histórico do presente.

Vale dizer que nos filmes anteriores da dupla, de *Do polo ao Equador* a *Oh, uomo!*, passando pelos *Fragmentos elétricos*, as imagens são mostradas sem recurso a comentários em *off* e com o mínimo possível de elementos textuais. Quando muito, os realizadores incluem cartelas informativas sintéticas, como nas obras *Tudo é paz nas alturas* e *Fragmentos elétricos*, ou intertítulos geocronológicos, para situar os campos de detenção mostrados em *Prisioneiros de guerra*. Há, ainda, trilhas sonoras originais, em geral compostas e cantadas pela etnomusicóloga Giovanna Marini, e inspiradas em textos de figuras menores, como os diários ou epistolários de Giovanni Pederzoli, Felix Hecht, Efisio Atzori, Robert Musil, soldados que vivenciaram os combates da Primeira Guerra. Tais músicas contribuem, podemos afirmar, para condensar um sentimento da história na própria duração das imagens.

País bárbaro apresenta ao menos duas mudanças estilísticas em relação aos filmes anteriores da dupla. A primeira é a inclusão da narração em *off* – com as vozes dos próprios cineastas, além de Marini – em diversos momentos do filme. Essa mudança implica um importante deslocamento na objetividade da imagem, conforme elaborada pelos dois ao longo da carreira. A segunda mudança é a convocação de textos atribuídos a figuras “maiores”, como o ditador Mussolini e o imperador egípcio, variação que incute novas camadas à desconstrução discursiva realizada sobre os arquivos.

Com efeito, parte da questão reside na retomada dos registros produzidos de um ponto de vista macro-sensível – o dos colonizadores, com as imagens do alto, de cima para baixo, como aquelas gravadas pelos caças – para expor os mecanismos da violência por meio de gestos e figuras variados. No bloco “Carnaval”, a narração intervém sobre as imagens da manifestação popular, para afirmar que “a contestação carnavalesca era uma das estratégias usadas pela casta superior para assegurar seu poder. Árabes, negros africanos, referência aos chamados *descobertos*, eufemismo para designar conquistas brutais”.

Pois o fascismo consiste também em um modo de aparição – uma irrupção estética – cujas pretensões excessivas de ordem e pureza dissimulam a violência contra tudo o que *difere*, como os povos africanos, como os italianos dissonantes. Isso está colocado, por exemplo, no bloco “Anos 30 na Itália”, que principia com imagens em negativo do alto clero e dos comandantes do exército. Sobre registros dos desfiles fascistas, militares e civis, ouvimos um comentário em *off*: “Eles obedeceram e colaboraram com uma política que buscava uma conquista sangrenta e cruel. Eles precisam de uniformes, de figurinos, em suma, é tudo uma questão de aparência”.

III

A forma mais frequente de elaboração histórica nos filmes anteriores de Gianikian e Lucchi é a condensação figurativa, operação minuciosa que parte dos detalhes presentes nos arquivos para reinterpretá-los, sem recurso a cartelas ou comentários. Em *País bárbaro*, há pelo menos três momentos desse tipo. O primeiro está no bloco introduzido pela “cartela original de 1935-1936” com os dizeres: “Etiópia, para esse país primitivo e bárbaro, doravante chegou a hora da civilização”. Após vermos imagens dos sujeitos etíopes em aparente harmonia, o último plano apresenta um colonizador italiano, vestido com chapéu *explorer*, que lava o pescoço de uma bonita negra sentada na banquetta. Ao lado, um garoto africano, que parece desempenhar o papel de assistente, segura um pequeno jarro d’água.

Sem parar de sorrir – um sorriso no mínimo tutelar – ele esfrega a nuca da moça. Os movimentos das mãos parecem coercivos, à forma de um estrangulamento, impressão reforçada pelo efeito da desaceleração dos fotogramas. De fato, o gesto expressa a dominação (de gênero, raça, cultura) dos povos colonizados, velada sob os fins altruístas de um esquema “civilizador” que viria trazer vantagens falsas como higiene ou proteção. Evidencia-se, também, conexões perversas entre o erotismo colonial e a violência física, como no momento em que o homem, ao secar a moça com um lenço, toca partes do seu corpo, e na imagem final da mulher, sorridente, de camisa aberta, os seios de fora. Constrangida, em todo caso, pela presença do estranho de bigode.

O segundo momento está no bloco seguinte, “África Oriental, 1935-1937”, que problematiza os massacres de gás executados pelo exército italiano. Após a carta de Selassie, seguem imagens do país ocupado, os negros africanos forçados a dividir o quadro com intrusos uniformizados (soldados, exploradores, empresários). O progresso invade a colônia com seus automóveis, edifícios, armamentos, estações de trem, signos, na verdade, da dominação cultural, da imposição de um modo de vida aos povos africanos. Não por acaso, ouvimos nesse momento um novo telegrama do Duce: “não há acordo. Quero tudo. Inclusive a decapitação do imperador. Ninguém é mais favorável do que eu à guerra dura. Ou seja, à guerra”.

Uma mulher negra com vestido longo, guarda-chuva e sacolas nas mãos, atravessa o quadro com firmeza. Seus pés se aproximam de uma vala, uma melodia se inicia com teor lúgubre. No instante de cruzar o buraco, uma voz feminina repete as últimas palavras do telegrama anterior: “ninguém é mais favorável do que eu...”. Ao mesmo tempo em que a performance sonora ironiza os dizeres, ela parece redobrá-los sobre a figura feminina, com um bebê nas costas, logo interpelada pelo soldado que sorri e aponta o dedo para ela.

Essa figura masculina, cujo gesto é desconsiderado pela moça, representa a nosso ver a repressão. O plano, em sua conjunção sensível, transmite ameaça e dor, sentimentos intensificados quando os cineastas repetem o fragmento com ligeira ampliação na mulher, até que a voz feminina conclua a frase de Mussolini: “...à guerra dura. Ou seja, à guerra”. Essa mulher que atravessa o espaço fantasmático e salta a fissura do chão – as veias abertas do território africano – devém aparição espectral de todos os sujeitos violentados pelo progresso, pela colonização italiana, e que tentam seguir corajosos pelas sendas da história, não obstante o dedo em riste do poder em suas faces.

Ainda neste bloco, há um terceiro momento de condensação figurativa. Com as marcas da violência no extracampo – os massacres de gás, os telegramas fascistas, o dedo do soldado – continuamos a ver sujeitos africanos em diferentes contextos, em geral acompanhados ou tutelados pelos colonizadores. Há também africanos de uniformes, pois a estrutura hierárquica da dominação corrompeu as próprias relações sociais do país. Escutamos o trecho de um discurso de Mussolini na varanda,

pronunciado em 1936, ano em que o ditador preparava a intervenção militar na Espanha: “um império de paz, pois a Itália deseja a paz, para ela mesma e todos mais”.

A hipocrisia dessas palavras ressoa nos rostos fatigados de um povo mergulhado no trabalho, sempre vigiado pelos administradores ou soldados. Vemos, então, um homem negro sentado ao lado da árvore, o olhar horrorizado, a mão sobre o rosto, a expressão de pavor. No primeiro plano, o ombro de um colonizador. Um corte, que amplia a face do negro, ressalta seu medo e cansaço. Ele se vira, talvez em recusa, mas a mão do colonizador cobre sua face para apontar – após novo corte, que reestabelece a distância de conjunto – o fora-de-campo, como que a emitir uma ordem que o africano não hesita em cumprir, ao se levantar e seguir. É todo um poder sobre as vidas e os corpos dos sujeitos colonizados que se condensa nesse detalhe visual aparentemente menor.

IV

Lamine todas as imagens do gato no tempo linear em uma entidade; o resultado que você obtém está estropiado, ferido e morto. Mas um milagre acontece. Um médico invisível cura o gato.

Philip K. Dick

Em entrevista a Antoine de Baecque, indagados sobre o que acham de receberem frequentemente a denominação de historiadores, Gianikian e Lucchi oferecem a seguinte resposta:

O passado, para nós, não existe. Estamos sempre no presente, e essas imagens também. A história não passa de uma repetição, como dizia Vico: “As guerras retornam, o colonialismo continua”. Quando fazemos nossos filmes, não percebemos essas repetições. Em compensação, quando estão concluídos, tomamos consciência da história. Possuímos uma percepção de nosso trabalho no próprio tempo em que a história se faz. É por isso que não somos historiadores, mas testemunhas. Ou arqueólogos: expomos as camadas da história. Mas é fundamental que esses arquivos transmitam a sensação do presente que eles carregam. (GIANIKIAN; LUCCHI, 2015, p. 20)⁸

8. “Le passé pour nous n'existe pas. Nous sommes toujours au présent, et ces images aussi. L'histoire n'est qu'une répétition, ainsi que le disait Vico : «Les guerres reviennent, le colonialisme se poursuit.» Quand nous faisons nos films, nous ne percevons pas ces répétitions. En revanche, une fois achevés, nous prenons conscience de l'histoire. Nous avons une perception de notre travail dans le temps même où l'histoire se fait. C'est pour cela que nous ne sommes pas des historiens, mais des témoins. Ou des archéologues : nous mettons à nu des couches d'histoire. Mais il est primordial que ces archives donnent la sensation du présent qu'elles recèlent.”

9. Expressão de Benjamin: “fruto nutritivo” do tempo (BENJAMIN, 1996, p. 231).

Essa tentativa de expor “as camadas da história” que se acumulam no âmbar das imagens resulta, a princípio, em duas possibilidades de montagem.⁹ A primeira consiste na recusa de receber os arquivos enquanto meros artefatos pertencentes ao passado. Como foi dito, a elaboração testemunhal, junto a intervenções como coloração dos fotogramas e narração, contribui para a reinterpretação dos materiais e a atualização de sua existência contemporânea. A segunda possibilidade é a organização de constelações temporais pautadas pelo reconhecimento dos “momentos de perigo” do presente (Cf. Benjamin, 1996). A partir de arquivos visuais marcados por forças da dominação e figuras oprimidas, os cineastas agem como o tigre benjaminiano que, no salto dialético pelas fronteiras do tempo, recolhe os lampejos do atual ocultos na folhagem do antigamente (BENJAMIN, 1996, p. 229-230).

Benjamin conceitua de diferentes maneiras – como *mônada*, como *imagem dialética* – essa configuração de elementos anacrônicos capaz de produzir uma consciência explosiva da história. Cabe reconhecer como isso se dá na tessitura de *País bárbaro*, em combinações cinematográficas que subvertem a compreensão cronológica do tempo (contaminada pela visão dos vencedores) ao instaurar pontos de contato ou desvio entre futuro, presente e passado. São brechas que se abrem, em última instância, para a luta revolucionária contra a opressão, ao mesmo tempo em que conferem a esta luta corpo, voz e pensamento.

Observemos dois momentos do filme que conferem forma singular para rotações potenciais entre elementos históricos distantes. O primeiro se encontra no começo de “Rumo a Tripoli”, antes dos europeus desembarcarem para a “aventura africana”. Vemos uma sequência de três imagens diferentes no navio: tripulantes na proa, observadores na varanda lateral, mulheres ébrias que dançam no convés. Uma melodia transcorre sobre o último plano, sendo logo acompanhada por uma voz feminina que entoia: “Brincamos e dançamos sobre o Mediterrâneo. Confins de uma Europa que hoje rejeita os que fogem da guerra e da fome e aceitam o risco de se afundar no mar. Tumba profunda”.

Tais palavras são repetidas em tom mais seco pela voz de um homem, sem melodia. Se em outros momentos, como no telegrama de Mussolini, a recitação performática se contrapõe

aos discursos da violência pela chave da ironia, aqui a narração reitera a severidade que já estava presente no canto da mulher, como se visasse redobrar a atenção para esse momento de perigo cujas figuras atravessam as laminações do tempo.

A conjunção da narração com a montagem visual funciona como uma âncora contra-temporal que retém as imagens do passado no presente, cujas ameaças particulares são escavadas no território arquivístico do empreendimento colonial. Restos de uma barbárie permanente encontram ecos no fascismo dos nossos tempos, com deportações, intensificação das fronteiras, xenofobia, recusa do acolhimento de imigrantes pelos mesmos países que carregavam os estandartes de “progresso” e “civilização”. Em particular os sujeitos africanos, ao fugirem “da guerra e da fome, e [aceitarem] o risco de se afogar no mar”, vindos de países destroçados pela dominação europeia que ocorria quando os dançarinos ébrios do navio atravessavam o Mediterrâneo, na crença de que salvariam os povos ditos bárbaros do seu estado de perdição.

O segundo momento de laminação temporal está no bloco introduzido pela “cartela original de 1935-1936”. Vemos cenas marcadas pelos elementos sensíveis dos sujeitos africanos que logo teriam suas vidas oprimidas pelos mesmos agentes que capturavam suas imagens. O filme remete a um imaginário primordial – pré-colonial – no qual os cineastas subtraem dos arquivos aquilo que fere a liberdade de aparição dos corpos e rostos africanos em seus territórios originais.

A violência – também fílmica, no caso – chega primeiramente pela linguagem, quando a narração atravessa a superfície visual para expor os termos que acompanhavam essas imagens, originariamente como parte simbólica da repressão colonial. “As legendas revelam termos recorrentes: tipo, bárbaro, primitivo, saqueador, infiel, desconfiança proverbial, bigamia. Racismo pesado e cínico”, escutamos. Novamente, nada se reduz a um componente inveterado, supostamente confinado ao estábulo do passado. Algo que a narração logo problematiza: “Hoje, aqui, na Europa, o racismo se espalha. As pessoas se armam para caçar os pobres, os estrangeiros incômodos, para reenviá-los a seu inferno de origem”.

V

*Todas as cartas de amor são
Ridículas.
Não seriam cartas de amor se não fossem
Ridículas.*

Fernando Pessoa

A ressignificação dos arquivos também se dá com a valorização dos rastros deixados “acidentalmente” pelas forças da dominação. Como Baucis e Filêmon, casal de idosos que vira um par de tília na segunda parte do Fausto de Goethe, as existências devastadas pelo maquinário do progresso adquirem sobrevivência sensível nos fragmentos filmados. São figuras menores, cuja condição de ruína carrega, para além do esquema simbólico das forças hegemônicas, uma potência desestabilizadora das narratividades históricas que as tangenciam. Gianikian e Lucchi parecem elaborar uma nova visibilidade para esses restos que a violência colonial se empenhou por apagar. Pedços do corpo, expressões no rosto e gestos costumeiros, detalhes muitas vezes relegados às margens, permitem vislumbrar as existências destruídas pelos “massacres sem imagens” da Itália fascista, bem como compor testemunhos esparsos de seus modos de vida e aparição.

É interessante observar que esse movimento de iluminação do singular remete a filmes anteriores da dupla, em especial *Tudo é paz nas alturas* e *Oh, uomo!*. O esforço de valorização dos detalhes humanos pode ser pensado, por exemplo, a partir da cartela de abertura do primeiro desses filmes:

Pesquisa do indivíduo, do “soldado-homem”, nos arquivos que representam as massas anônimas. Nos detalhes, nas particularidades, residem as expressões, as micro-fisionomias, os comportamentos singulares. Recuperados através do “corpo ferido” do material de nitrato. Sobre os Alpes.

Tudo é paz nas alturas tem como *parti pris* a busca do singular em meio ao discurso de homogeneização (e destruição) da guerra, esta que despersonifica os sujeitos filmados ao transformá-los em integrantes da massa militar ou alvos de um sistema de extermínio. O primeiro procedimento necessário

para isso é a chamada *mise en catalogue* dos arquivos, no caso, a organização de coleções figurativas formadas por elementos disruptores da suposta homogeneidade da ideologia militar (GIANIKIAN; LUCCHI, 2015, p. 85). Falamos de gestos menores, como um soldado que ajuda seu consorte, uma figura ébria, um olhar para a câmera, um sorriso aberto, tudo o que poderia vibrar, na esfera simbólica, como contraponto ao discurso propagandista-policia. Não se trata, porém, de celebrar tais detalhes como fetiches, mas sim de valorizar as aparições singulares para desconstruir a visão massificadora característica da instituição militar.

Um segundo procedimento que busca valorizar as manifestações singulares nos arquivos é a redução da velocidade dos fotogramas, que oferece maior duração a certas figuras marginais. Essa técnica é combinada à ampliação das imagens: o rosto de um soldado é recortado da massa de corpos, de modo que o espectador reconheça fatores de diferenciação. Em *Oh, uomo!*, filme composto por imagens de soldados mutilados na guerra, busca-se excluir os gestos médicos que se sobreporiam aos soldados mutilados, bem como as legendas institucionais. Os artistas comentam que “esses filmes indicavam os nomes dos médicos como forma de publicidade, enquanto os nomes dos feridos não eram mostrados” (GIANIKIAN; LUCCHI, 2015, p. 47).¹⁰

10. “Ces films indiquaient, comme une forme de publicité, les noms des médecins, tandis que les noms des blessés n’étaient pas donnés”.

Tais procedimentos também são usados na organização visual de *País bárbaro*, não obstante a presença da narração. Os blocos fílmicos, por exemplo, constituem esforços de catalogação. A alteração de velocidade continua a destacar gestos da barbárie italiana ou singularidades obliteradas pelo esquema publicitário-militar. É o caso da sequência de abertura, quando a lentidão da projeção contribui para realçar expressões individuais em meio à multidão, e também de momentos que buscam figuras de resistência nas próprias entranhas do imaginário fascista.

A sequência “Feriado, Itália, 1926” se situa após dois blocos sobre a colonização da Líbia. As imagens foram gravadas na Itália, mas a dominação permanece como pano de fundo da pretensa harmonia burguesa oferecida às operárias. Na cartela de título, lemos que a celebração se deve ao “*novo espírito de colaboração entre os dirigentes da indústria e a classe operária*”. Uma anotação carregada de ironia, pois o fascismo se constitui em oposição aos pressupostos do socialismo e se empenha por

negar a potência transformadora de figuras políticas como a luta de classes. (Mussolini escreve sobre isso em “A doutrina do fascismo”, mas prefiro não replicar aqui suas palavras).

Vale guardar que o regime fascista unificou interesses burgueses e setores tradicionais a fim de impedir o crescimento do movimento operário na década de 1920. Ele significou o esmagamento das lutas de esquerda e a repressão da classe operária citada no letreiro. Tal contexto mostra que a suposta convergência dos interesses operários e industriais é mais um falso consenso forjado pela publicidade fascista para fins de controle social. “Uma usina têxtil a serviço da guerra na Líbia”, lemos sobre as imagens dos veículos que chegam, carregados de trabalhadoras, algumas delas com trajas elegantes, preparadas para participar do festejo.

Já nesse momento, o tratamento dos arquivos demonstra claramente a busca do singular. Primeiramente, os veículos de transporte aparecem de longe, com os rostos das mulheres praticamente indiscerníveis. Sucedem-se três planos conjuntos, que deixam ver melhor as figuras femininas nos carros que atravessam lateralmente o quadro. A seguir, o plano é ampliado para mostrar as operárias mais de perto, com seus olhares e expressões discerníveis na duração estendida do plano, “ralentado” em relação aos anteriores. Por fim, nova intervenção, o quadro se fecha sobre o rosto da mulher de vestido florido e colar de pérolas, cuja expressão parece oscilar entre a distração e o constrangimento.

A sequência segue com elementos individualizados colhidos no banquete burguês – um gato que lambe o chão, uma empregada que sorri para a lente, uma mulher que lambe o osso e flerta com a câmera, pares jubilosos na pista de dança – e referentes ligados às normas do ambiente – objetos de luxo, orquestra militar, homens com flâmulas, serventes do salão. Nas mesas, um único senhor mais gordo come ao lado da mulher. Ambos possuem expressões sérias, indiferentes à presença da câmera, em visível contraste com as operárias mostradas antes. Serão vilipendiadores da *mise en scène* operária, esta que se faz de uma frágil alegria no banquete dos patrões? Representantes de uma classe cujas atitudes de desprezo com o entorno só reforçam a hipocrisia da celebração?

A busca do singular será aprofundada com a leitura de uma correspondência específica. “Encontramos várias cartas”, afirma a narração, “de uma jovem operária a seu noivo

artilheiro com posto em Tobruk, durante a guerra da Líbia”. O documento lido data de 28 de fevereiro de 1925, e possui o seguinte teor:

Meu caro Riccardo, para onde foi todo o nosso amor? Para mim não se trata de uma bagatela, você sabe. Você me acha feia, não é? Ou talvez você tenha encontrado uma mulher aí. A menos que seus parentes tenham te escrito para dizer que não estão contentes comigo, que prefeririam uma camponesa. Devolva-me a minha foto, e te enviarei a sua. Se você ainda é meu Riccardo, eu te beijo. Sua, Benvenuta. Adeus. Adeus.

A princípio, tais palavras veiculam um sentimento de compleição autêntica e esdrúxula que beira as margens do ridículo. Esse anseio, porém, que contamina as palavras, contribui para particularizar os rostos femininos na confraternização fabril. “Afinal / Só as criaturas que nunca escreveram / Cartas de amor / É que são / Ridículas”, nos ensina Álvaro de Campos. O amor aparece como figura política, que faz os corpos pulsarem na diferença e persistirem na memória. À medida que a carta é recitada, as existências espectrais das operárias mostradas na tela são atravessadas pelo fulgor discursivo que faz acender em suas faces a lembrança de um amor impossível, uma história de esperança (logo, de revolução).

Essas mulheres esperam sob as marcas da guerra – presente no extracampo – que devora homens, filhos, amantes, amores, e finalmente elas próprias, enquanto as forças do mal irrompem e empurram as criaturas menores para o vórtice do tempo, para o esquecimento. Esse mesmo lugar de onde a justa imagem do amor pode vir, como um cometa, resgatá-las. Talvez na duração de um lampejo. No instante irredutível da figura de Benvenuta, espírito sem face que surge através de tantos semblantes desprovidos de nomes.

Essa perda amorosa seria, talvez, um elemento significativo para se construir um sentimento de história ligado às muitas derrotas que a guerra produz. Também um afeto capaz de fornecer a contraparte da alteridade que a mesma Benvenuta demonstra ao comentar um cartão postal da Líbia, enviado pelo namorado: “Você diz que ri quando vê como essas pessoas se vestem. O que chamamos de trapos são, de fato, seus trajes tradicionais”. Ao elaborar a perda, na tentativa de contato com o companheiro ausente, ela exprime empatia pelos vencidos, esses sujeitos marcados por perdas assombrosas.

A montagem apresenta certa dose de ironia, pois o comentário de Benvenuta é combinado com imagens de freiras italianas vestidas em trajes “alienígenas”. O escárnio contra os costumes africanos, apontado pelas palavras da operária, é desviado para o colonizador, na figura das irmãs religiosas com seus capuzes esquisitos, em uma operação dialética de deslocamento semiótico e problematização do ponto de vista hegemônico. Com efeito, todo esse bloco é marcado por uma relação complexa entre os elementos textuais e as escolhas visuais.

“Como escapar da imagem com os meios da imagem?”, perguntava Fredric Jameson (1995, p. 165-166) no texto “A existência da Itália”. Gianikian e Lucchi parecem oferecer uma resposta a essa questão, ao elaborarem um trabalho estético fundado na recusa dos pressupostos convencionais de fabricação cinematográfica, estes que sedimentam formas de dominação pautadas pela reprodução simbólica do poder. As sequências de *País bárbaro* são elaboradas na contramão do naturalismo ou da verossimilhança, o que permite articular outros olhares possíveis sobre as imagens. O caráter fragmentário da montagem, marcada por desvios ou obliterações, só vem reafirmar essas possibilidades, pois desinveste as totalizações de sentido e abre as imagens para significações outras.

Contrariando Marx, para quem a revolução seria representada como a “locomotiva da história”, Benjamin a definia como interrupção do curso catastrófico do maquinário do progresso, a ação salvadora de uma humanidade que puxa o freio de emergência. Essa figura da interrupção, embora construída de maneira diferente, pode ajudar a compreender melhor o ato cinematográfico de Gianikian e Lucchi em *País bárbaro* e outros de seus filmes. Ali, a elaboração fílmica sobre os materiais de arquivo produz suspensões sensíveis que acabam por interromper o fluxo hegemônico do tempo. Por menores que possam parecer, esses intervalos contribuem para repensar os sentidos sedimentados pela história, preservando o não fechamento de uma narrativa unívoca em torno de figuras divergentes. Não será, ainda, o freio de emergência revolucionário que Benjamin queria, mas certamente um ato significativo na organização de uma consciência histórica verdadeiramente explosiva. Afinal, como escreve o próprio casal, o “derradeiro estado do cinema [é] tornar-se bomba explosiva incendiária da memória” (GIANIKIAN; LUCCHI, 2015, p. 119).¹¹

11. “Dernier état du cinéma: devenir bombe explosive incendiaire de la mémoire”.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 222-234.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GIANIKIAN, Yervant; LUCCHI, Angela Ricci. *Notre caméra analytique*. Paris: Post-Éditions, 2015.
- GIANIKIAN, Yervant; LUCCHI, Angela Ricci; PATERNÒ, Cristiana. “Ogni epoca ha il suo fascismo”. In: *Cinecittà News*, nov. de 2013. Disponível em: <http://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/54/5599/gianikian-e-ricci-lucchi-ogni-epoca-ha-il-suo-fascismo.aspx>. Acesso em: 10 de novembro de 2017.
- JAMESON, Fredric. A existência da Itália. In: *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- LUZZATTO, Sergio. *The Body of Il Duce: Mussolini's corpse and the fortunes of Italy*. New York: Henry Holt and Company, 2006.
- RONCACCI, Vittorio. *La calma apparente dellago: Como e il Comasco tra guerra e guerra civile 1940-1945*. Itália: Macchione, 2003.

Data do recebimento:
20 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:
29 de junho de 2017