



Fantasma (Lisandro Alonso, 2006)

Alonso e o discurso sensorial

por Guilherme Gonçalves da Luz¹

Discente do curso de Cinema e animação da UFPel

Este trabalho tem como objetivo analisar as relações existentes entre a obra cinematográfica de Lisandro Alonso e o entendimento contemporâneo da arte de um modo geral. Trabalhar-se-á a partir da análise do filme *La Libertad* (2001), buscando a identificação de um caráter particular no cinema contemporâneo com a retomada da valorização da imagem pura.

Para tanto, devemos, antes de qualquer coisa, entender os processos fundamentais da análise discursiva do cinema de autor nos dias de hoje. E para entender o papel da arte contemporânea no que diz respeito aos questionamentos à frivolidade das motivações pós-modernas, é preciso que se reflita acerca do processo “evolutivo” da arte a partir das transformações da sociedade.

As concepções artísticas dos períodos históricos que antecedem o modernismo trabalham com a arte enquanto representação do universo, a imagem pura, vista também nas primeiras idéias de narratividade do cinema, algum tempo depois, no início do século XX. A filosofia moderna (René Descartes, séc. XVII) insere ao campo do pensamento uma capacidade de pensar sobre o próprio pensar², o mundo agora, passa a ser visto como o resultado da subjetividade do homem e as representações são decorrentes deste questionamento. Isso inclui os conceitos de hipertexto e metalinguagem desenvolvidos posteriormente. Como coloca Arthur Danto (2006), a arte ganhou a capacidade de representar a si mesma. “Com o modernismo, as próprias condições de representação

¹ guilh.gl@gmail.com

² René Descartes (1637).

tornaram-se centrais, de modo que a arte de certa forma se tornou seu próprio assunto” (p. 09). Logo, a arte contemporânea ou uma espécie de pós-arte não se coloca no papel de contrapor a modernidade e suas antecessoras, mas sim no de subverter os suportes e acreditar que o que a antecede está morto e só pode de alguma maneira ser revisitado. O modernismo está esgotado.

Deste modo, pode-se dizer que o cinema, de uma forma condensada, perpassa por todas as etapas da evolução histórica da arte. Desde a representação “realista”³, ainda no período do pré-cinema, passando pelas experimentações de linguagem no cinema moderno (Nouvelle Vague) até chegar ao cinema contemporâneo.

O cinema contemporâneo, neste aspecto de subverter o que se tem como regra na produção cinematográfica tradicional, se aproxima cada vez mais da arte, tanto na utilização do discurso de forma mais aberta, quanto na tentativa de inovação nas formas de linguagem, mídias e suportes, combatendo a relação sintagmática⁴ impregnada na narrativa visual desde os seus primórdios.

Esta proximidade com a arte imprime no cinema contemporâneo uma capacidade muito distinta de experimentação, mas não o impede de criar novos “vícios” e estabelecer novos sentidos e generalidades. A desconstrução acaba implicando na construção de um novo modelo. O que de fato é relevante é que este modelo é infinitamente menos explorado que o tradicional.

Lisandro Alonso, por meio de sua obra, explora esta tentativa de desqualificação do “fantástico”, um louvor ao banal, argumentado pela ideia de que o conteúdo deve se sustentar enquanto fenômeno.

Os planos longos e contemplativos de atividades cotidianas em *La Libertad* lembram, por muitas vezes, alguns filmes do período do pré-cinema, quando ainda se podia pensar em imagem pura. Este recurso remete à desconstrução, à tentativa de quebrar este elo dos sentidos.

Os personagens de Alonso são impessoais, o público demora a conseguir identificação e o faz por meio de uma insistência permanente do mesmo com suas ações. A exacerbada valorização do sujeito introspectivo é marca das personagens de Lisandro Alonso. Tem-se, em alguns momentos, a impressão de que ele não constrói personagens, mas que as abandona em narrativas aleatórias onde perambulam a procura de sentido. Exceto em *Liverpool* (2008), em que o cineasta contraria a expectativa de quem vai para a sala de cinema com suas obras anteriores na bagagem, (*La Libertad*), *Los muertos* (2004) e *Fantasma* (2006). O que se vê, então, é a reinvenção. A fuga está na narrativa, que parece a todo o momento querer se desprender da personagem, ilustrada por um exercício de estilo magnífico.

O tempo de Alonso é simbólico e dialógico, no sentido de questionar, quase abertamente, a maneira contemporânea de viver o próprio tempo. O tempo e o silêncio são os elementos mais eloqüentes no discurso do autor, em que diz muito sem dizer nada. A concretude das ações é posta em contraste com a leveza dos simbolismos.

LA LIBERTAD

Se o cinema moderno de Godard apostava nas reflexões sobre a linguagem e na indagação do próprio fazer como uma tentativa de definição sobre o que é essencialmente peculiar do cinema, o cinema contemporâneo aderiu à imagem e ao tempo como unidades fundamentais

³ O termo “realista” aparece entre aspas, pois nada tem a ver com a escola homônima, deve-se atribuir aqui apenas o sentido formal da palavra para expressar a condição de naturalidade das imagens do período do pré-cinema.

⁴ Christian Metz, 1972—o sintagma é uma unidade sintagmática que denota uma subdivisão da oração. A ideia de Metz ao enxergar os planos como sintagmas é atribuir a eles um sentido de constituição de um todo. O plano é, então, a menor unidade constituinte deste todo, e possui uma relação de sentido no encadeamento com as ideias, assim como os vocábulos.

do discurso cinematográfico. Pode-se dizer que este engajamento dos autores com esses dois elementos resulta em uma espécie de discurso sensorial.

Para Lisandro Alonso, a imagem é a principal personagem das indagações do cinema. *La Libertad* é um filme que trata do singelo cotidiano de um jovem lenhador em meio à tarefa de cortar árvores. Os planos pouco atrativos, um ambiente desprovido de qualquer sedução estética e a fotografia quase etnográfica atribuem, desde o início do filme, uma dificuldade reveladora no que diz respeito à assimilação de seu discurso. Como diz Julio Bezerra (2010) em seu artigo “O corpo como cogito”, cineastas como Alonso, na linha dos autores de cinema contemporâneo, trabalham com *blocos sensoriais*, ou seja, o viés psicológico da atribuição de sentido nos planos é abandonado a partir de uma experimentação de ausência da lógica.

A atenção que se dá ao ato simplório de cortar uma árvore, participando de todo o processo e tendo a experiência de um tempo que é outro, o tempo do cinema que aqui nada mais tem a ver com o tempo pós-moderno, é quase como vivenciar a primeira exibição de *La sortie des ouvriers de l'usine* (Louis Lumière, 1895)⁵ e se deparar com a contemplação no seu estado puro. A imagem em movimento.

Segundo Jacques Aumont⁶ (1995), a representação do cinema traz consigo uma carga de significação atrelada ao objeto representado. Para o autor, o próprio ato de se representar algo cinematograficamente já indica a necessidade de dizer algo sobre ele.

Assim, a imagem de um revolver não é apenas o equivalente do termo “revolver”, mas veicula implicitamente um enunciado do tipo “eis um

revolver” ou “isto é um revolver”, que deixa transparecer a ostentação e a vontade de fazer com que o objeto signifique algo além de sua simples representação. (pág. 90).

Se a possibilidade de enxergar a paisagem como objeto de contemplação é válida em *La Libertad*, a identificação do público com o introspectivo lenhador é justificada por uma tentativa de desconforto, em que é preciso, antes de vivenciar a história, se acostumar à personagem. A assimilação do espectador acontece por meio de uma insistência de ações. A câmera posta de maneira tradicional ajuda a dificultar essa relação de intimidade. Este questionamento sobre intimidade é posto em cheque na cena em que o protagonista é mostrado fazendo suas necessidades ao lado de uma árvore. O estranhamento vai sendo deixado de lado, o público compartilha experiências com o jovem lenhador e agora esta inserido naquele universo isolado de significação.

A câmera de Alonso é como um narrador pacato, condescendente com a mesmice, aborrecedor. O cotidiano é aborrecedor e o tempo, em dilatação, estabelece diálogos constantes com a vida que corre. O tempo de quem experimenta o cinema em um lugar que não é seu e em um tempo que é outro. Tudo parte de um projeto, o de criar um universo a partir de uma nova significação. ■

⁵ *La sortie des ouvriers de l'usine*, dos irmãos Lumière, é considerada a primeira projeção cinematográfica da história, em Paris, 1895. Registra o simples movimento de saída de turno de operários de uma fábrica.

⁶ Jacques Aumont (Avignon, 25 de fevereiro de 1942) é um teórico de cinema, escritor e professor universitário francês.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. et all. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995

BEZERRA, Julio. O corpo como cogito; **Revista da associação nacional dos programas de pós-graduação em comunicação**. E-compós, Brasília, V.13, n.1, jan./abr. 2010.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da historia**. São Paulo: Edusp, 2006.

DESCARTES, René. **O discurso do método**. 1637; Versão eletrônica; Tradução; Enrico Corvisiere. Digitalização; Grupo de discussão acrópolis. <http://br.egroups.com/group/acropolis/>

METZ, Christian. **A significação do cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.