



Liverpool (Lisandro Alonso, 2008)

Liverpool: Lisandro Alonso e a objetividade

Augusto Dantas¹

Graduando do curso de Cinema e Audiovisual da UFPel.

Resumo: Este artigo apresenta uma breve análise que propõe uma relação direta entre a estética de objetividade do diretor Lisandro Alonso, identificada como um componente estilístico autoral, e o desenvolvimento das tradições latinoamericanas e europeias do cinema a partir da década de 60, especialmente sobre a problematização do “dispositivo espetacular” e sua influência na obra do autor.

Palavras-chave: Terceiro cinema. Prototípico. Dispositivo midiático.

Podemos expressar nossos sentimentos em relação ao mundo ao nosso redor tanto por meios poéticos como descritivos. Eu prefiro me expressar metaforicamente. Deixe-me frizar: metaforicamente, não simbolicamente. Um símbolo contém em si um significado definido, uma certa fórmula intelectual, enquanto a metáfora é uma imagem. Uma imagem tem as mesmas características distintivas que o mundo que ela representa. Uma imagem – em oposição à um símbolo – é indefinida em sentido. Alguém não pode falar do mundo infinito aplicando ferramentas definidas e finitas. Nós podemos analisar a fórmula que constitui um símbolo, enquanto uma metáfora é um ser-em-si-mesmo, é um monônimo. Ela se desfaz a qualquer tentativa de toca-la. (Andrei Tarkovsky)

Há alguns traços na heterogeneidade do cinema contemporâneo já muito conhecidos os quais é possível destacar e, com maior ou menor relevância, o caracterizam como algo diverso do cinema clássico ou moderno. Em síntese, se trata de um cinema de especificidades: são filmes fundamentados em torno de personagens tipificados, como os encontrados em Park Chan-Wook e Tarantino, que tomam uma visão interior a um contexto político-cultural complexo (muitos dos filmes africanos e da região do crescente), subvertem classificações de gênero (Brillante Mendonza, David Lynch), entre outros. Estas especificidades possuem uma ligação íntima com o desenvolvimento das proposições conceituais que tem surgido desde

¹ augusto.cesar.souza@gmail.com

o pós-guerra, nomeadamente a Teoria do Autor² e o Terceiro Cinema³ – duas tendências complementares mas a certa maneira divergentes. Enquanto no seu auge, a influência do Terceiro Cinema permeou de forma mais ou menos profunda as obras dos realizadores sérios na América Latina – e, é claro, havia a necessidade de posicionamento diante da sucessão de ditaduras que se consolidou por aqui junto com o cinema estadunidense. Após a “abertura” esta tensão permanente foi relaxada e com a retomada das produções regionais observa-se tanto uma certa consolidação da tradição do cinema político latino americano, com diretores como Claudio Assis, quanto a penetração cada vez maior de um modelo Europeu, perfeitamente visível nas obras de Fernando Meireles e Walter Salles. Lisandro Alonso encontra-se – por motivos claros, é um cineasta argentino – na zona de influência direta desta segunda tradição. No entanto, seu posicionamento parece se situar no centro das duas tendências, contudo, não com uma atitude moderada, pelo contrário, observa-se uma forte radicalização dessa situação, inclusive com uma certa tendência (no modelo de produção ao menos) à tradição latinoamericana.

SOCIALISMO OU BARBÁRIE?

Liverpool (Lisandro Alonso, 2008) é, como os outros filmes do diretor, econômico em seus meios. Não há dramatização, não há

2 A Teoria do Autor, prototipificada no artigo de François Truffaut, “Une certaine tendance du cinéma français”; Cahiers du cinéma, n. 30, jan. 1954. A teoria consiste, sintetizando de uma maneira muito básica, na qualificação do discurso fílmico através da Autoria. Esta seria fundamental para a relevância e profundidade do discurso fílmico, que se tornaria, de maneira análoga ao que ocorre nas artes, a personificação e resolução da visão pessoal do Autor, que se dá através da centralização do controle criativo na figura do diretor.

3 Por “terceiro” figura-se o que até recentemente se denominava o “terceiro mundo”, desta forma seria o cinema do Terceiro Mundo, em contraposição ao Primeiro Cinema – ou o cinema-negócio, dos grandes estúdios norte-americanos – e o Segundo Cinema – o cinema de Autor praticado na Europa. O Terceiro Cinema tem cunho notadamente político e encontrou grande expressividade na América Latina em movimentos como o Cine Liberación. Expandindo a partir do manifesto de Octavio Getino e Fernando Solanas, “Hacia un tercer cine”; Transcontinental, n. 13, out. 1969 (versão seminal), há uma relação dialética com o cinema europeu onde ocorrem diversas “supressões por superação”, por exemplo: no Cinema Novo há o papel preponderante da qualificação do discurso através da figura do diretor, porém o discurso em si não se volta à manifestação artística do indivíduo e sim à um protótipo social revolucionário, ou seja, o discurso só se fundamenta no momento que se destina à praxis coletiva, desta forma, precisa da qualificação fundamentada do diretor revolucionário.

psicologização nem afetações estéticas e a narrativa não é, como usual, constituída em pontos de virada emocionantes, tramas intrincadas ou com diálogos magnificentes e poéticos. É um filme extremamente objetivo: o que se pode saber é o que é visto, não é necessário desvendar, antecipar ou fantasiar. A fotografia de planos longos, geralmente abertos e estáticos, obriga uma relação física com o espaço, uma equidade do espaço em relação ao ator, escolha recorrente do diretor desde sua estreia em *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001). Diferente de alguma *Paris* ou *Nova Iorque* do cinema, a locação não é um personagem (ícone) por si e sim um objeto, todo significado que sua aparição na obra pode ter está encarcerado no fato de ser a representação de um objeto, de possuir uma realidade concreta antes de tudo, uma realidade inserida na praxis coletiva, na banalidade coletiva. É impossível não notar como as paisagens exuberantes da *Terra del Fuego*, em que transitam os personagens, estão imersas nessa aura de banalidade que, enquanto as torna de alguma forma autênticas, as destitui daquela mística espetacular cinematográfica. O mesmo se dá com o protagonista:

O domínio que o rigor da câmera e dos enquadramentos exercia sobre os corpos [tem] a função de torná-los tão colados à cena que, em algum momento, eles [deixam] de se diferenciar dela. Homens como fenômenos naturais, mergulhados em ambientes naturais por uma relação simbiótica explícita e terrena, nada transcendente. (Oliveira, 2008)

Essa não-transcendência e a ligação com a materialidade ocorre, de qualquer forma, dentro de um dispositivo de representação, de um dispositivo espetacular. A dinâmica do espetáculo estabelece que “o mundo real se transforma em simples imagens, as imagens se tornam entes reais e motivações efetivas de comportamento hipnótico. O espetáculo [é] uma tendência a fazer alguém ver o mundo através de várias mediações especializadas (ele não pode mais ser alcançado diretamente)” (Debord, 1967)⁴. Alonso parece estar ciente disso, tendo feito desse dispositivo (o cinematográfico principalmente) o tema principal de *Fantasma* (Lisandro Alonso, 2006), onde o ator-personagem de *Los Muertos* (Lisandro Alonso, 2004) assiste a si

4 Tradução livre.

mesmo na estreia vazia do filme em que havia participado. A parte o discurso metalinguístico, é de se notar que Fantasma funciona como um hub para as outras três obras do autor, interconectando seus elementos individuais⁵, uma série destes que são manifestações dos meios (media) de um dispositivo espetacular. Em Liverpool estes elementos são os marinheiros hipnotizados por um videogame, uma revista de pornografia centralizada em quadro pendurada na parede da sala de controles, a visita do protagonista ao clube de strip-tease, o cartaz de Jesus também destacado no quadro, o comentário da menina sobre o rádio (elemento preponderante em *La libertad*), entre outros. Contudo três destes momentos em especial expõem um conflito de maneira mais explícita e ao mesmo tempo são dos poucos instantes de abstração: o protagonista, um marinheiro, janta num restaurante de boa qualidade logo após sair do navio, há uma paisagem de pinheiros ao fundo que num primeiro momento parecem reais, após uma análise mais cuidadosa é uma pintura, essa cena se contrapõe simbolicamente a todas as outras cenas de paisagem que aparecem no filme; em outro momento, o marinheiro aparece dormindo num banco de ônibus, o enquadramento leva a crer que está viajando, quando o enquadramento se torna mais aberto o ônibus na verdade está abandonado em algum lugar, parado; em seus últimos momentos em cena, o marinheiro dá como lembrança à uma garotinha (presumivelmente sua irmã) um objeto, o último plano do filme é a revelação desse objeto, um chaveiro metálico de Liverpool (presumivelmente onde esteve).

A ocorrência do chaveiro remete à um mundo não-banal, um mundo conhecido e imaginável, evoca as experiências desse mundo, o chaveiro é sua materialização, é ao mesmo tempo seu único resíduo concreto e a personificação de um conceito abstrato, como se Liverpool – a experiência vivida em Liverpool – estivesse contida no objeto do chaveiro. Não conhecemos Liverpool. Essa exposição proposital do dispositivo foi ensaiada em *Fantasma*, porém aqui ela adquire um caráter integral ao filme, o que se torna sua marca diferencial em relação às outras obras do autor.

⁵ Numa listagem rápida e superficial: a preparação do almoço e o acompanhamento do dia de um trabalhador presente em *La Libertad*, o filme *Los Muertos* e seu protagonista, o marinheiro e uma série de elementos de cena de Liverpool.

AS IMAGENS SE TORNAM ENTES REAIS

A obra está condicionada à dinâmica do espetáculo, ao hipnotismo causado pelo espetáculo. Alonso trás o não-espetáculo à tela, a ação não recortada, o espaço não fragmentado, a abordagem objetiva sem tendência à abstração. É um cinema onde as coisas concretas valem por si só. Essa recusa ao espetáculo, através do espetáculo, gera, claro, uma contradição inconciliável à experiência da obra, um choque. Mais importante, o choque expõe estruturas fundamentais, esses momentos são aproveitados sutilmente pelo diretor. No entanto, há de se levar em conta o contexto, as exibições dos seus filmes tem alcançado muito poucos espectadores no mercado doméstico, sendo vistos principalmente na Europa. Certamente estes fatos restringem a capacidade de choque e é de se perguntar até que ponto o filme se converte em praxis. Até que ponto um cinema prototípico também não se torna um cinema de especificidades, simplesmente.

REFERÊNCIAS

DAVILA, Ignacio Del Valle. **Hacia un tercer cine:** del manifiesto al palimpsesto. *El ojo que piensa – Revista de cine iberoamericano*, ano 3, n. 5, Jan-Jun 2012. Disponível em: <<http://www.elojoquepiensa.net/05/index.php/template/hacia-un-tercer-cine-del-manifiesto-al-palimpsesto>> Acesso em: 04 abr 2013.

DEBORD, Guy. **Society of the Spectacle.** Marxists Internet Archive. Disponível em: <<http://www.marxists.org/reference/archive/debord/society.htm>> Acesso em: 01 jan 2013.

GETINO, Octavio & SOLANAS, Fernando. **Hacia un tercer cine.** *RUA – Revista Universitária do Audiovisual*, n. 60 Mai 2013. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/site/?p=3055>> Acesso em: 01 jan 2013.

KLINGER, Gabe. **Lisandro Alonso, Mostly in His Own Words.** *Senses of Cinema.* Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2005/36/lisandro_alonso/> Acesso em: 04 abr 2013.

OLIVEIRA, Rodrigo de. **Liverpool (idem)**, de Lisandro Alonso (Argentina/Holanda/França/Espanha/Alemanha, 2008). Cinética. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/liverpool.htm>> Acesso em: 01 jan 2013.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

FANTASMA. Lisandro Alonso. Argentina/França/Holanda, 2006.
LA LIBERTAD. Lisandro Alonso. Argentina, 2001.

LIVERPOOL. Lisandro Alonso. Argentina/França/Holanda/
Espanha, 2008.

LOS MUERTOS. Lisandro Alonso. Argentina/França/Holanda/
Suíça, 2004.