



Los Muertos (Lisandro Alonso, 2004)

## Elogio ao banal

por Thiago Rodrigues<sup>1</sup>

Discente do curso de Cinema e Audiovisual da UFPel

*Every word is like an unnecessary stain on silence  
and nothingness.*<sup>2</sup>

Samuel Beckett

José Luiz Fiorin, renomado professor e linguista brasileiro, especialista em Pragmática, Semiótica e Análise do Discurso, começa seu artigo *A noção de texto na Semiótica*, descrevendo um embate histórico entre os adeptos de duas formas diferentes de análise, os adeptos de mecanismos intradiscursivos, e os adeptos de mecanismos interdiscursivos. Os primeiros acusavam os segundos de “serem cegos para os mecanismos de estruturação do texto, não reconhecendo a especificidade linguística do discurso” (FIORIN, 1989, p. 164), enquanto recebiam críticas dos mesmos onde eram tachados de reducionistas alheios a História, tendo uma visão empobrecedora do texto.

Embora a Semiótica francesa preocupe-se em estudar os mecanismos que engendram o texto, postulando que a análise do conteúdo deve ser feita em separado da expressão, Fiorin reforça a ideia de que não precisam haver desconfianças mútuas, “já que (...) as teorias do discurso, ao ressaltar mecanismos intradiscursivos ou interdiscursivos, estão trabalhando com aspectos complementares da textualização e não com ângulos excludentes na abordagem do uso linguístico” (FIORIN, 1989, p. 164).

Partindo da premissa essencial desse conceito (i.e., de

<sup>1</sup> thiago.rge@gmail.com

<sup>2</sup> Em entrevista concedida à revista Vogue de dezembro de 1969.

que o interdiscursivo consegue abrir novos ângulos de leitura), este artigo pretende analisar a narrativa e a utilização do tempo na obra de um dos mais radicais cineastas do denominado *nuevo cinema argentino* (ao lado de diretores como Lucrécia Martel e Pablo Trapero), o diretor, montador, roteirista e produtor, Lisandro Alonso, apontando possibilidades para sua recusa comercial.

Para isso, vão ser traduzidos trechos de entrevistas dadas pelo diretor a dois sites norte-americanos especializados em cinema: *Rampus* e *Twich*. Além disso, para a análise da narrativa, serão utilizados os conceitos de dois teóricos da área, com destaque para o norte-americano Robert McKee, enquanto que para a análise da utilização do tempo nos filmes do diretor, serão utilizados, em destaque, alguns conceitos explorados pelo filósofo francês Gilles Deleuze.

## AS NARRATIVAS DE LISANDRO ALONSO - A NÃO TRAMA

Um dos territórios onde Lisandro Alonso é mais experimental é o da narrativa. Embora ele também experimente em termos de estética e movimentos de câmera, muitas vezes essas características podem passar despercebidas, enquanto é gritante a ausência de uma narrativa (somada aos tempos mortos), mesmo que mínima.

Parece ser uma tendência o pensamento generalizante de que histórias aristotélicas são as de grandes blockbusters, enquanto o oposto (isto é, histórias com pouca “ação” [beats]), são histórias de “filme de arte”. Há bem da verdade, como afirma Robert McKee (2006): existem esquemas que permeiam todo o universo da escrita, uma coleção de princípios eternos, uma relação triangular onde está a totalidade das cosmologias dos escritores e

todas as suas numerosas visões da realidade e da vida inserida nela (MCKEE, 2006), e, dentro desse universo, as narrativas estão localizadas entre os vértices dessa relação. Pode-se comprovar essa afirmação a partir dos arquétipos apresentados pelo mesmo, como Arquitrama, Minitrama, Antitrama e Não Trama.

Isto é, por mais que o cinema de Alonso se “recuse” a construir uma história clássica em seus moldes (arquitrama), ao mesmo tempo, possui algumas características da mesma. Na definição dessa, por exemplo, estão algumas características aplicáveis ao seu cinema, como o personagem principal e o tempo contínuo. É claro, certamente o arquétipo de que mais aproximam-se seus filmes, em especial *La libertad* e *Fantasma*, é o da Não Trama, onde o arco narrativo parece manter-se estático, e as cargas de valores de vida dos personagens no final do filme são virtualmente idênticos aos do começo.

*La libertad* (2001) e *Fantasma* (2006) destacam-se em virtude da existência questionável de pontos de viradas (“plot points”) em *Los muertos* (2004) e *Liverpool* (2008). No primeiro, após Vargas (Argentino Vargas) matar seus irmãos, a história é revertida em outra direção. E, ao final, ao descobrir sobre a morte de sua filha e a existência de seus netos, é sugerida uma mudança. Entretanto, ele age com frieza, contrariando qualquer princípio humanista. Ou seja, esses pontos de virada podem ter trazido alguma mudança psicológica para o personagem, mas isso não se reflete no enredo.

Já em *Liverpool*, o primeiro ponto de virada seria quando Farrel (Juan Fernández) consegue ser liberado (por ora) do navio onde trabalha viajando ao redor do mundo. Mas, ele não parece esboçar felicidade alguma em pausar sua pacata vida cotidiana, que há tanto tempo vem levando;



ele mostra-se completamente indiferente. Enquanto o segundo ponto de virada seria quando Farrel encontra sua mãe ainda viva e descobre ter uma filha. Entretanto, Farrel abandona-as, como se jamais estivesse passado por lá, não mudando em nada (frisando: superficialmente) sua vida até então.

Com base nisso, já é questionável afirmar de que se trataram de legítimos pontos de virada, segundo o conceito elaborado por Syd Field. Entretanto, para o mesmo, ainda existe uma ordem correta e rigorosa para a utilização desses pontos de virada (“antes de começar a escrever, você tem que saber quatro coisas: final, início, ponto de virada no final do Ato I e ponto de virada no final do Ato II” [FIELD, 2001, p. 101]), ao qual, evidentemente, os referidos filmes acima não cumprem.

## **A INCOMUNICABILIDADE SUPERFICIAL DO SILÊNCIO**

Devido principalmente a sua narrativa (ou não narrativa), preferindo deixar para o espectador criar a sua narrativa com base nos atos do personagem, permitindo que o espectador seja, junto com ele, um dos autores do filme, uma parcela significativa de todos os nichos de espectadores (do ocasional ao especializado), não consegue realizar uma produção significativa de sentido em cima das obras de Alonso. Ao filmar, ele não está preocupado em mostrar seu ponto de vista sobre determinados temas. Ele está preocupado em levantar questões, dúvidas, ao qual cada espectador acaba tirando suas próprias conclusões, como o próprio afirma: “As pessoas acham que quando você é um diretor você sabe tudo. Eu não. O que eu estou tentando dizer é isso. Eu prefiro muitas questões a respostas. Eu não tenho resposta alguma”.<sup>3</sup>

Um contra-argumento (no sentido de juízo de valor) usual para esse cinema “retroativo”, é o de que se pode fazer isso (criar narrativas) para qualquer pessoa desconhecida que se vê na rua, por exemplo. O que, na verdade, de uma forma ou de outra, é uma crítica antiga, que já vem desde a época dos irmãos Lumière, os inventores do cinema, ao retratarem um grupo de trabalhadores saindo de sua fábrica em *La Sortie des usines Lumière à Lyon*, de 1895, considerado um trabalho interessante como uma novidade, porém desinteressante na medida em que podia-se ver essa saída das fábricas todos os dias em praticamente todos os lugares do mundo, sem pagar nada.

Mas, voltando ao caso específico de Alonso, embora ele tente aproximar o tempo fílmico o máximo ao do enredo, dois dias resumem-se a uma hora e vinte minutos. Muito do cotidiano do personagem foi cortado, selecionado por Alonso. Sua percepção instantânea (assim como qualquer um de nós tem ao assistir, ler, ouvir algo) ao assistir o material bruto moldou todo o filme a seu gosto ou interesse (a questão de sua busca pela realidade ainda será abordada na análise de sua utilização do tempo). Ao concordar-se com isso, por consequência, já afirma-se a existência de um material ficcional, um material para moldar. O que não deixa de ser o trabalho de qualquer espécie de crítico (moldar um texto com base em seus conhecimentos e sua percepção imediata). Quer dizer, isto acontece com qualquer pessoa, ao assistir, ler ou ouvir algo, onde imediatamente sente-se algo (enquanto o pensamento alheio precisa achar um caminho para ser expressado), em uma relação completamente mediada pelo autor/autores da obra.

Ao aprofundar-se nisso, cabe outra afirmação: o que é cinema? A pergunta é retórica. Cada pessoa tem sua visão sobre o cinema: arte, história, diversão, etc. E, ao falar

<sup>3</sup> Tradução livre do autor do original: “People think when you are a director that you know everything. I don't. What I'm trying to say is that I prefer many questions to answers. I don't have any answers” (GUILLEN, 2009).

sobre isso, é inescapável falar sobre cultura. Embora seja demasiado abstrato, no geral, o grande público tem sua visão de cinema moldada pela cultura audiovisual vigente em seu país. Soma-se a isso toda a influência de Hollywood, que, desde os primórdios do cinema, investe na produção e principalmente na distribuição, com filmes presentes em praticamente todos os países no mundo, e não é difícil explicar o porquê dos moldes norte-americanos estarem fortificados no jeito de fazer cinema ao redor do mundo (em especial no ritmo da montagem).

A partir daí, estamos a um passo para o processo de que a maioria das pessoas veja o cinema como um modo de distração, de entretenimento (não se pode esquecer que Hollywood é uma indústria, e para isso, precisa faturar). O que, certamente, não é uma visão incorreta do cinema, que já foi uma atração circense – mas uma visão injusta para com uma parcela dos cineastas. Ao dirigirem, por exemplo, comédias voltadas para o público adolescente, provavelmente os diretores não tenham ambições artísticas alguma, ou, caso o tenham, dificilmente conseguirão ultrapassar os limites impostos pelas produtoras ou, outro exemplo, pelos gêneros. Uma espécie de síndrome de *Barton Fink*, filme de 1991 de Joel e Ethan Coen. Entretanto, a maioria dos cineastas costuma pensar seus filmes como obras de valor igualitário a literatura e outras artes visuais (provavelmente frutos da conquista da política de autor), e seria injusto tratar seus filmes apenas como objetos de distração. É claro, existem verdadeiros artistas que se preocupam em divertir, assustar, amedrontar, realmente entreter o público, como Alfred Hitchcock, mas que, ao mesmo tempo têm uma preocupação artística e formal assombrosa. De qualquer forma, é no mínimo injusto buscar uma forma de entretenimento nos filmes de Alonso, afinal, estamos evidentemente perante alguém que pensa seu cinema como arte. O que, aliás, não é nada fácil.

## RETRATO DE UM ARTISTA NO SÉCULO XXI

O poder de absorção do cinema é imenso. Enquanto a linguagem das artes visuais, em geral, demorou alguns séculos para desconstruir-se, o que se pode apontar como ápice o começo do século XX (com o cubismo, abstracionismo e principalmente o dadaísmo e seu principal expoente, Marcel Duchamp), o cinema demorou pouco menos de meia década para começar esse processo de desconstrução da gramática audiovisual básica – o que começa desde o início final da década de 30 e chega ao ápice com *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941), retornando em *Acossado* (Jean-Luc Godard, 1959) e tantos outros. Isto é, como proceder “artisticamente falando”, com toda essa autoconsciência artística do passado, todo esse peso histórico, para alcançar um mínimo de autenticidade.

Alonso opta pelo questionamento, o minimalismo, desconstruindo as narrativas, limitando os recursos do roteiro. E, ao denominarmos o estilo de Alonso como minimalista, estamos associando-o muito mais as narrativas literárias do que a forma dos filmes bressonianos. Por exemplo, Amílcar Bettega Barbosa, escritor brasileiro de *Os lados do círculo*, ao escrever sobre o escritor francês Emmanuel Bove e sua prosa fixa e mínima, poderia estar falando da abordagem presente nos filmes de Alonso: “Não há intriga (...) o que se lê é o lento desnudamento da condição humana, sem revolta, sem denúncia, uma espécie de resignação triste mas ao mesmo tempo sem aflição, onde tudo se acomoda na fatalidade de uma tranquila desgraça”.

Seu cinema provocativo (onde nós não conseguimos assimilar as coisas tão facilmente, onde é preciso envolver-se, entrar na atmosfera, o que levanta outra questão, como onde o filme foi visto) serve como um contraponto ao cinema padrão, ou até mesmo ao

que decidiu convencionar-se como “filmes *cult*” ou “alternativos”, filmes que normalmente não circulam no mercado comercial, mas são muito bem recebidos por crítica e público, sendo, às vezes, um cinema tão didático quanto o comercial, normalmente cometendo um dos pecados apontados por Martin Scorsese no livro *Grandes diretores de cinema*, organizado por Laurent Tirard, que é o de reforçar uma ideia em diversas cenas, questionando constantemente a inteligência do público.

Além disso, entrando um pouco na questão do tempo, é impossível negar que para a maioria da população o tempo é escasso. Jean-Luc Godard, por exemplo, assimilou essa ideia rapidamente e com certa ironia fez uma versão para o seu último trabalho, *Film socialisme*, de 2010, para o YouTube (site de compartilhamento de vídeos), o que nada mais é do que o filme intensamente acelerado de modo que o resultado final tenha apenas 5 minutos. Ou seja, ao abordarmos isso, é inegável percebermos o quanto Alonso tenta desafiar o convencional, o quanto de sua sinceridade está ao afirmar, ensandecido pela urgência com que nossas vidas requerem, que não tem respostas.

## O TEMPO NO CINEMA DE ALONSO

O tempo é uma noção subjetiva no cinema. A priori, é uma questão cultural. A sensação de um segundo pode variar de público para público. Uma das definições mais importantes para o cinema sobre a questão vem de Gilles Deleuze, na qual ele dividiu as imagens em dois conjuntos. O primeiro seria a Imagem-Movimento, relacionada principalmente ao cinema clássico, onde o tempo é representado de uma forma indireta, podendo ser medido em escalas cronológicas. O segundo, seria a Imagem-Tempo, onde o tempo seria representado diretamente. Esse segundo conjunto de imagem começa a ganhar destaque a partir da escola neorrealista, e está normalmente

associado a busca pelo real ou ao cotidiano. Segundo Ivonete Pinto, no seu artigo *Anotações em torno do tempo: a fragmentação e a distensão do cinema*: “A banalidade do cotidiano – ou a contemplação da banalidade –, é percebida pelo espectador. Esta percepção direta do tempo, [é] traço do cinema moderno (...)” (2011, p. 72).

Essa contemplação da banalidade é característica da obra de Alonso. O tempo está relacionado diretamente com todos os elementos de sua obra. Sua estrutura é desenvolvida pensando no tempo. Sua tentativa de equiparar o tempo da narrativa ao do enredo, sua opção pelos planos-sequência (recusando os artifícios de uma montagem rápida) não são nada mais do que reflexos dessa opção.

Opção esta que está diretamente na contracorrente da atual estética publicitária no cinema, onde a tendência é cada vez diminuir mais a duração média dos planos; como constata o teórico francês Jean-Louis Comolli, em seu *Ver e poder*: a duração média atual dos planos no cinema é de aproximadamente quatro segundos (2007, p. 18).

Com essa velocidade, o espectador praticamente não consegue processar o que vê. Alonso faz o oposto, tentando nos fazer refletir sobre as imagens, nos dando tempo o suficiente para mergulhar no psicológico dos personagens. Ele não nos dá nada pronto para ser assimilado, como a grande maioria dos filmes. Nós não podemos apenas sentar e receber as informações, é preciso pensar sobre a imagem. Isto está imposto. É preciso sentir o tempo passando através do corpo.

A partir daí, parece impossível desassociar as influências no cinema de Alonso da escola neorrealista. Elas são muitas: busca pelo real, uso de locações, principalmente externas, substituindo as filmagens em estúdio, os atores

não-profissionais e, os já citados, plano-sequência. Aqui, em *A Imagem-Tempo*, Deleuze está se referindo ao neorrealismo, entretanto, poderia estar se referindo aos filmes de Alonso:

(...) se a banalidade cotidiana tem tanta importância, é porque, submetida a esquemas sensório-motores automáticos e já construídos, ela é ainda mais capaz, à menor perturbação do equilíbrio entre a excitação e a resposta (...), de escapar subitamente às leis desse esquematismo e de se revelar a si mesma numa nudez, crueza e brutalidade visuais e sonoras que a tornam insuperável, dando-lhe o aspecto de sonho ou de pesadelo” (DELEUZE, 1985, p. 11).

Isto é, Lisandro Alonso pensa o tempo e o anexa como um dos principais elementos de seu cinema, o que, aliado a ausência do enredo (o segundo, em virtude do primeiro), provavelmente seja outra resposta para a recusa do grande público. Neste trecho da entrevista ao *Rumpus*, ele fala sobre os problemas e um panorama geral sobre quem pratica esse cinema a margem do comercial:

Tudo não precisa ser Hollywood. A única coisa que é importante é que eu posso fazer os filmes que eu quero, mas eu não sei por quanto tempo serei capaz de fazê-los. Todo o dia eu tenho problema em economizar dinheiro. Eu tenho sido particularmente sortudo, fiz quatro filmes até agora, mas essas fundações, eles precisam do dinheiro de volta de alguma forma. E com os meus filmes, sem estrelas, não é fácil fazer o dinheiro retornar. Meu cinema custa 200 ou 300 mil dólares, mas se eles não

vêm uma grande estrela, eles não veem um filme. Se você pode imaginar o preço de um filme de Hollywood, algo como 50 milhões, tente separar quanto eles gastam a cada minuto. Apenas esse minuto poderia bancar todo o meu filme. Eu não posso competir. As pessoas nas ruas não sabem que meus filmes existem.<sup>4</sup>

Temeroso, ele conclui:


Se amanhã eu tiver que parar de filmar, eu vou. Eu não vou vender minha casa por um projeto, pode ter certeza. Se eu tiver que voltar e trabalhar na fazenda de minha família, ok. Eu não tenho problema com isso. Mas eu choraria muito (...). É uma vergonha que [este tipo de cinema] não se comunique com a audiência de alguma maneira.<sup>5</sup>

## INFERÊNCIA

A partir da análise feita da obra de Lisandro Alonso, pode-se perceber uma série de fatores como sendo as principais características para a recusa de seu cinema. A mais evidente talvez seja a experimentação narrativa, ao não contar uma história nos moldes clássicos, apenas registrando a história e a deixando para o imaginário dos espectadores. Como estamos acostumados com narrativas aristotélicas, onde tudo acontece diante de nossos olhos e sobra pouco espaço para desenvolver a partir daí, onde todos os dados nos são fornecidos, o cinema de Alonso pode acabar tornando-se cansativo a medida em que passa. Outro dos motivos é o dos tempos mortos, que também são um contraponto, desta vez à montagem de ação da maioria dos filmes e videoclipes. Além disso, ainda existem outros

<sup>4</sup> Tradução livre do autor do original: "Everything doesn't have to be Hollywood. The only thing that is important is that I'm able to make the movies I want, but I don't know how much longer I'll be able to do it. Every day I have trouble raising money. I've been pretty lucky, I've made four films so far, but these foundations, they need the money back in some way. And mine, with no stars, it's not easy to make it back. My cinema costs about 200 or 300 thousand dollars, but if they don't see a big star they don't see a film. If you can imagine the cost of a Hollywood film, about 50 million, try to separate how much it costs per minute. That one minute could fund my entire movie. I cannot compete. The people in the street don't know my films exist" (SWEENEY, 2009).

<sup>5</sup> Tradução livre do autor do original: "If tomorrow I have to quit filmmaking, I will. I'm not going to sell my house for a project, that's for sure. If I have to go back and work on my family's farm, fine. I don't have any problem with it. But I would cry a lot. (...) It's a shame it does not communicate to an audience in some way" (SWEENEY, 2009).

fatores extrafílmicos, como o local onde o filme foi visto. Ao assisti-lo em um cinema, é mais fácil entrar na atmosfera do filme, enquanto que, dificilmente alguém conseguira corresponder às expectativas de Alonso assistindo-o em casa, onde facilmente pode ser disperso. Infelizmente, como o próprio Alonso afirma na última citação, é uma pena que esse cinema dialogue com um pequeno gueto cinéfilo, pois é desafiador em sua essência, e não se pode esquecer que tudo deve ser questionado, pois é o único caminho possível para o avanço. 

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Amílcar Bettega. **Emmanuel Bove desnudou a tranquila desgraça humana**. 2006. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,O11041449-EI6781,00.html>>. Acesso em: 20/08/11.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder - A Inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 - A Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **Cinema 2 - A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FIORIN, J. L. . **A noção de texto em Semiótica**. Organon, Porto Alegre, v. 9, n. 23, p. 163-173, 1995.

GUILLEN, Michael. **Liverpool-Interview with Lisandro Alonso**. 2009. Disponível em: <<http://twitchfilm.com/interviews/2009/08/liverpoolinterview-with-lisandro-alonso.php>>. Acesso em: 28/06/2011.

MCKEE, Robert. **Story: Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiros**. Curitiba: Arte e Letra, 2006.

PINTO, Ivonete. **Anotações em torno do tempo: a fragmentação e a distensão do cinema**, in: Ursula Rosa da Silva (org.), **Arte e Visualidade: Desafios da Imagem**. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, 2011.

SWEENEY, R. Emmet. **The Rumpus Interview with Lisandro Alonso**. 2009. Disponível em: <<http://therumpus.net/2009/02/the-rumpus-interview-with-lisandro-alonso/>>. Acesso em: 17/05/2011.

TIRARD, Laurent. **Grandes diretores de cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.