

Observando o Silêncio do Mundo a trilogia de Lisandro Alonso

Fernando de Mendonça¹
Marcelo Ikeda²

Resumo: Em profundo diálogo com inquietações que norteiam boa parte do cinema contemporâneo mundial, a obra de Lisandro Alonso se destaca por questionar, com estilo próprio e inconfundível, vários dos parâmetros narrativos e das possibilidades abertas pela linguagem cinematográfica. Este artigo analisa os três primeiros longas do diretor, reconhecidos como uma espécie de trilogia, verificando as conexões e desdobramentos que interligam seus filmes. *La Libertad*, *Los Muertos* e *Fantasma*, são abordados especialmente no que deslocam da sociedade que filmam e da linguagem que usam: sentimentos de crise, esgotamento do sujeito, mal-estar dos tempos modernos, são tônicas de um tratamento que prioriza as novas formas do espaço e da narrativa contemporâneos. Uma reflexão sobre o silêncio e a discreta forma como Alonso o percebe.

Palavras-chave: Lisandro Alonso; Cinema Contemporâneo; Espaço e Narrativa.

Abstract: In deep dialogue with concerns that guide much of the contemporary world cinema, Lisandro Alonso's work stands out for questioning, with its own unmistakable style, various parameters of the narrative and the possibilities afforded by cinematic language. This article analyzes the first three movies of director, recognized as a sort of trilogy, checking connections and developments that connect their films. *La Libertad*, *Los Muertos* and *Fantasma*, are specially addressed in moving society that film and the language they use: feelings of crisis, depletion of the subject, malaise of modern times, are tonic of a treatment that prioritizes new forms of space and contemporary narrative. A reflection of silence and discreet way Alonso perceives that.

Keywords: Lisandro Alonso; Contemporary Cinema; Space and Narrative.

A partir dos primeiros anos deste novo século, o cinema argentino recebeu forte visibilidade, impulsionada por uma geração de jovens realizadores que ganhou notoriedade pela exibição em festivais internacionais de prestígio.

¹ Doutor em Teoria da Literatura (UFPE). E-mail: nandodijesus@gmail.com

² Mestre em Comunicação (UFF), Professor de Cinema e Audiovisual (UFC). E-mail: marceloikeda@ymail.com

Os primeiros filmes de realizadores como Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Daniel Burman e Albertina Carri, entre alguns outros, lançaram o cinema argentino como uma das mais inventivas cinematografias no início dos anos 2000. As causas para este *boom* do cinema argentino são diversas, e algumas não deixam de ser controversas. Molfeta (2008) argumenta que se trata de uma reação à agudez da crise econômica argentina, que propiciou que o país repensasse os seus próprios rumos, de modo que os filmes se revelam como “expressão de um questionamento social diante da perda, diante da desagregação social.” Outros autores, como Mota da Silva (2007), apontam para a explosão de jovens realizadores que faziam um cinema possível, especialmente barato e ágil, estimulado por uma grande quantidade de realizadores estreados que cursaram uma das várias escolas de cinema do país, em especial a Universidad del Cine.

De fato, apesar de o cinema argentino também apresentar seus “blockbusters”, com filmes como *Nove Rainhas* (Fabián Bielinsky) ou mesmo *O Filho da Noiva* (Juan José Campanella), os filmes que mais circularam no mercado de arte e nos principais festivais internacionais, incorporam um sentimento de crise, um mal-estar diante das transformações do cenário político e econômico do país, e em como são afetadas as pessoas diante dessas transformações. Nesse contexto, um dos nomes mais expressivos é o do realizador Lisandro Alonso, nascido em 1975, que cursou a Universidad del Cine, e se tornou um dos mais respeitados nomes do jovem cinema contemporâneo, tendo três filmes em sequência selecionados para o Festival de Cannes: *La Libertad* (2001), *Los Muertos* (2004) e *Fantasma* (2006).

Este artigo apresenta alguns aspectos da filmografia desse notável realizador argentino, baseando-se em seus três primeiros longas-metragens — após eles, Alonso realizou apenas mais um longa (*Liverpool*, 2008). Consideramos essas três obras por acreditarmos que elas fecham um ciclo na filmografia do realizador: trata-se, de certa forma, de uma trilogia, em que um filme, ao invés de meramente replicar ou emular o impacto do anterior, ao contrário, estabelece relações de desdobramento, fazendo *proseguir* a filmografia do realizador para um certo caminho, propondo diálogos múltiplos e

dinâmicos. Ou seja, ainda que um filme retome questões tocadas por outros filmes, ele o faz não para repetir ou para recuar a um estágio do já-visto, mas sim para fazê-lo avançar, em busca de um lugar outro, criando *bifurcações* em nossa percepção desse cinema. Se for possível vê-la como uma unidade, essa trilogia nos interessa na medida em que permite sua análise por uma perspectiva que se complementa, que se *desfolha* através de cada filme, de cada personagem que a compõe, de modo que muitas vezes nos parece improvável demarcar o ponto preciso onde cada filme termina para dar início ao próximo.

* * *

Se for válido buscar um princípio comum, estruturante, ao desafio a que se propõe o cinema de Lisandro Alonso, talvez seja o de como é possível para o cinema observar o silêncio do mundo. A adesão de Alonso ao cânone de certo cinema contemporâneo está na sua pesquisa, alicercada nesses três singulares filmes, sobre certa gramática das possibilidades do audiovisual contemporâneo em contemplar, através da duração dos planos e de uma dramaturgia mínima, estratégias discursivas rarefeitas.

Por isso, o cinema de Alonso está mais afeito a mostrar que a narrar. Dessa forma, seus filmes estão muito mais próximos do documentário do que do cinema clássico narrativo. A proximidade de Alonso com o documentário se revela a partir de um olhar realista para o plano, de sua vinculação ética à vocação do cinema como testemunha de um mundo, através da duração do plano, muito mais do que um cinema de montagem, numa linhagem que aproxima o trabalho de Alonso às proposições estéticas de André Bazin, entre diversos outros.

Ao mesmo tempo, o cinema de Alonso é essencialmente um cinema de personagens. Ele acompanha — ou ainda, *mostra, contempla* — a peregrinação solitária de um personagem pelo espaço. Para compor esses personagens, Alonso escolheu indivíduos que não são atores profissionais. Ou seja, interessa mais a Alonso os personagens *como eles são* do que propriamente a maneira que se moldam para *parecer serem*. Esses personagens, no entanto, não se revelam em sua natureza desvelada pela *psicologia*, pelas suas intenções, mas

nos são apresentados de uma forma física, através *de seus corpos*. Esses personagens se expressam através *dos seus silêncios*.

A solidão dos personagens é também exposta pela posição de seus corpos no espaço, pela forma como aderem ou como são deslocados de seu entorno. Percebemos a *natureza dos personagens* a partir do modo como observamos a peregrinação de seus corpos através da *natureza do mundo*. O espaço físico funciona como paisagem, não apenas como geografia física, mas também como geografia humana; não como cenário, como pano de fundo por sobre o qual se desdobram ações, mas também como personagem, revelando a natureza de um mundo que age sobre os corpos e, ao mesmo tempo, se transforma, diante desses corpos. Entre a natureza de um corpo e a natureza de um mundo, existem abismos que oscilam entre uma adesão e um deslocamento. Só nos é possível aproximar desses personagens se testemunharmos sua solidão, ou ainda, se observarmos seu silêncio, esse silêncio que se esconde por trás da violência do mundo.

La Libertad (2001)

Provavelmente, a melhor forma de começar a falar sobre o primeiro longa de Lisandro Alonso, sem cair na repetição do muito que já foi dito a respeito de sua importância para o cinema mundial deste novo século, seja retomando os bem marcados gestos de seu desfecho. Entre os dois fogos que encerram e reconduzem o espectador para a primeira cena projetada pelo filme, atestando a dimensão cíclica da narrativa em jogo e abrindo a perspectiva de um perpétuo recomeço, contornam-se as principais características formais de *La Libertad*. O filme, registro de um dia na vida de um lenhador (Misael Saavedra), tem suas duas últimas cenas entrelaçadas pela feitura de duas fogueiras, numa escura noite: uma, para assar a carne do tatu que o trabalhador caçou e lhe servirá de janta, outra, para incinerar os restos de galhos e vegetações que sobraram dos troncos que ele vendeu. Fogos que se sobrepõem para fechar a imagem do homem se alimentando, idêntica à que abriu o filme, possivelmente no dia anterior ou, quem sabe, repetição deste mesmo dia sem fim.

Numa recente reflexão, Jacques Rancière (2012) propõe uma curiosa leitura sobre a “conversa noturna em torno da fogueira”. Transitando no imaginário típico do *western*, para alcançar uma específica cena do cinema de Straub & Huillet, Rancière identifica algumas noções de tempo e narrativa que também atravessam o projeto de Lisandro Alonso. Primeiramente, ele compara as “cenas de fogueiras” a temporalidades que se libertaram do ritmo da ação, ressaltando a “espessura biográfica” dos personagens que conversam nos filmes de *western* e a “irresolução do gesto” presente na estética dos Straub; em qualquer delas, prevalece esse caráter libertador (é preciso lembrar o título de Alonso aqui discutido?) do fogo, este espaço-tempo próprio da reflexão noturna que libera os personagens de sua motivação dramática, ao mesmo tempo em que também a adensa.

Em Alonso, a noção de continuidade trazida pelos fogos, apesar de não evocar, a rigor, nenhuma conversa física, problematiza outro tipo de diálogo, central ao seu filme. O lenhador de *La Libertad* não deixa de conversar, numa dimensão muito particular, com a sua própria interioridade e o mundo circundante; como se fosse presenciada uma conversa de e entre imagens que não precisam do verbo para se comunicar, mas que se compreendem por aquilo que são: espaço(s) e corpo(s) visíveis, palpáveis, absolutas presenças materiais. O fogo que rompe a escuridão da noite não ignora o simbolismo de uma purificação, de um recomeço a ser comprovado pela última/primeira imagem do filme. Ele fecha uma cadeia moebiana de imagens que se retomam e recontam indefinidamente, além do tempo, acima do espaço — não por acaso a inexistência de marcações geográficas ou cronológicas dentro do roteiro.

Sem escapar do aprisionamento conceitual de um eterno retorno, a filmagem de Alonso assume, sob todos os aspectos formais, um vigoroso tratamento da repetição, outrora vinculada ao movimento cinemático moderno; nele, pode-se falar até de um desgaste da fórmula, de um mecanismo incessante que traduz um estado de sobrevivência satisfatório (a ótica do personagem não denota nenhum esgotamento do ritual, nenhuma resistência à rotina das horas), mas também resvala numa involuntária náusea, aí potencializada pelo ponto de vista espectador. É preciso considerar que a repetição em Alonso, especialmente

a que se apresenta em *La Libertad*, associada ao trabalho braçal, ao contrato de um corpo que se mecaniza para sobreviver, não pode ser lida sob o contexto que popularizou a estagnação do intelecto como um reflexo da produtividade gerada pelas máquinas e pelo sistema do capital. O conceito de trabalho aqui abordado, pós-kafkiano, ou para ficarmos no cinema, pós-chapliniano, já não atravessa as mesmas inquietações que um dia confrontaram o homem industrial; um bom exemplo desta 'leitura positiva', atribuída ao desdobramento incessante de um trabalho para sobrevivência e satisfação existencial, pode ser encontrado no filme *A Ilha Nua* (Kaneto Shindô, 1960), em sua poética representação junto a uma família japonesa de camponeses, que vivem, dia após dia, trabalhando na colheita da ilha em que moram. O filme de Shindô guarda uma profunda relação com *La Libertad*, pois, além de espelhar um tema equivalente, também é todo realizado sem o uso de diálogos e abrange um ciclo rigidamente delimitado na vida de seus personagens, no caso, o período exato das quatro estações de um ano. Seja o ano de Shindô, ou o dia de Alonso, a suspensão da temporalidade é o que sobressai na encenação de ambos os filmes; como se a rotina do trabalho implicasse uma anulação do cronos, a ser restaurado apenas pela superfície das narrativas envolvidas.

Assim como no filme japonês, é imprescindível destacar o predominante sentido das paisagens em *La Libertad*. A manutenção visual e sonora de uma natureza que se manifesta onipresente, além de abrir caminho para uma discussão do deslocamento provocado pelo ambiente urbano no homem — tema que será aprofundado mais à frente, na carreira de Alonso —, contribui para uma concentração do realismo que oferta às câmeras certa espontaneidade e domínio de acasos, intimamente associados à corrente retomada dos Lumière feita por diversos expoentes do cinema mundial neste início de século. Numa perspectiva típica à história da arte, eis uma dimensão da paisagem enquanto “construção retórica” (CAUQUELIN, 1989), enquanto artifício que ultrapassa o contexto das relações sociais, mas que neste espaço fundamenta toda a potência de um discurso não mais subliminar, mas evidenciado, especialmente pelo domínio visual, próprio ao cinema.

É o movimento constante do lenhador, seja cortando árvores, preparando seu alimento ou lavando seu corpo, aquilo que configura a liberdade do título. Movimento que irrompe na espantosa virtuosidade de câmera, em uma cena, atribuída ao ponto de vista de algum inseto que sai da barraca onde o protagonista se prepara para dormir e voa pela redondeza, num significativo plano-sequência. Aliás, esta é a cena em que Alonso provoca um abalo de incerteza e desconfiança dentro do foco narrativo que predomina em seu filme; é o momento em que o personagem humano deixa de ser o núcleo das imagens para desaparecer de quadro, esquecido pelo eixo da filmagem. Desencontram-se as liberdades, do ator-narrador e da câmera-narradora, para se problematizarem algumas questões que vão além de um entrave formal.

Ao refletir o mal-estar pós-moderno, Zygmunt Bauman (1998) identifica como elemento central dos desencontros humanos a assoladora noção de liberdade, contraponto do que regia a vivência moderna, em sua pretensão de ordem e controle. Esta contemporaneidade que insiste violentamente na ideia do 'ser livre', termina por acentuar a sobreposição das camadas sociais, tornando-se um fator essencial de estratificação e mantendo o predomínio do capital nas relações de poder. Claro está que é anacrônico o entendimento de uma liberdade no filme de Alonso, pois seu personagem não é um ser livre da exploração trabalhista e do consumismo precário a que é submetido nas regiões pouco mais populosas que visita. Daí ser tão importante a proposta visual do diretor, repetimos, de se interessar pelo acaso da natureza, pela incidência do sol e dos ventos, pela harmonia que emana do contato entre o homem e o mundo. Há uma espécie de retorno ao estado primitivo da consciência humana, possibilitado tão somente pelo registro de câmera e a espontaneidade de Misael Saavedra em cena. Uma volta ao início dos tempos, como aquela permitida pelas fogueiras na referência à abertura do filme; uma volta a um estado de ser que desconhece a apatia e o estranhamento, mas que se atrita com o olhar espectador, e disso extrai a saudável crise de uma experiência estética.

Los Muertos (2004)

Los Muertos, filme que consagrou o nome de Lisandro Alonso entre os principais realizadores do cinema contemporâneo, prossegue a trincheira aberta por *La Libertad*, ao mesmo tempo em que essa trilha o leva para outros recantos. *Proseguir*; dialogar com esse passado, para, a partir desse diálogo, levá-lo para um *lugar outro*, nunca para *regressar*: Talvez essa seja uma forma adequada (justa) para começar a destrinchar as motivações do cinema de Alonso, em especial desses seus três primeiros formidáveis filmes. Quando usamos o termo “trincheira”, buscamos apontar para alguns desses caminhos. Um pequeno caminho picado na mata fechada, aberto a golpes de facão: assim é que se deixa ver o cinema de Alonso. *Fender* esse caminho na mata: civilizar, domesticar. À golpes de facão: a violência como força motriz da sobrevivência e de uma transformação. A mata, como natureza, que ali pulsa, dentro e fora do homem, ou ainda, que o perpassa, como se fosse ele mesmo. A solidão.

Los Muertos inicia com um plano que em muitas medidas funciona como um elemento estranho ao filme. Num longo plano-sequência de três minutos e meio, uma *steadicam* flutua macia por planos da natureza, entre folhas, galhos e recortes de céus. Quando a câmera dá a ver o solo, subitamente reconhecemos dois corpos mortos ao chão, o sangue vermelho sobre os torsos nus, em contraste com o verde da paisagem. A câmera percorre a trilha mediante um plano fechado com uma profundidade de campo restrita, com um foco variável, que dificulta a clareza de nossa visão. Um pouco mais adiante vemos apenas os membros inferiores de um homem que empunha um facão. Nosso assombro inicial com a beleza da natureza se confunde com nosso espanto diante da crueza da morte. O plano se encerra com uma atípica fusão para uma tela verde, até que um corte seco nos mostra um homem sendo acordado.

Esse misterioso plano inicial de *Los Muertos*, ainda que apresente os dois principais temas do filme — a natureza e a violência, que na verdade perceberemos como temas profundamente associados, — incita um clima de suspensão radicalmente diferente do tom áspero e descritivo de todo o desenvolvimento posterior da narrativa. A partir do efeito do primeiro corte,

pensamos: seria o primeiro plano, o sonho desse personagem que dorme? Seria esse personagem, o assassino sem rosto que vimos no plano anterior? Se, de um lado, o primeiro plano pode ser visto como uma espécie de desdobramento de uma sequência atípica de *La Libertad*, em que vemos planos similares que percorrem a paisagem, de outro, ele é um dos poucos planos que podem nos apresentar alguma pista de um estado interior desse personagem. Talvez esse personagem ainda possa sonhar. E é este sonho que funciona como ponto de partida para que o acompanhemos em sua jornada.

* * *

Pois o que temos em seguida ao longo dos demais planos de *Los Muertos* é apenas isso: o corpo de Argentino Vargas e sua trajetória física, seu deslocamento num espaço. A dramaturgia de *Los Muertos* opera a partir de mínimos traços narrativos: ao longo de pouco mais de setenta e cinco minutos, saberemos que o assassino Vargas sai da prisão e volta para casa para reencontrar sua filha. Ainda, esses fiapos de elementos narrativos são apresentados de forma esparsa, quase que ocasionalmente: descobrimos que Vargas tem uma filha, através de um breve diálogo com um vendedor de camisas; ou que ele foi preso por assassinato, por uma frase solta quando vai buscar uma canoa. Ou ainda, numa das mais sintomáticas cenas do filme, quando Vargas descobre que um menino é o seu neto, mas não esboça nenhum tipo de reação de surpresa, de espanto, ou simplesmente de carinho.

De fato, ao longo de todo o filme, Vargas não chora nem ri. Poderíamos dizer que ele simplesmente segue o seu destino, mas mais adequado seria dizer que ele segue o seu *caminho*. Ou ainda, Vargas segue a sua *natureza*. Se essas esparsas informações sobre a vida da personagem nos são apresentadas em lampejos ao longo do filme, em nenhum momento temos acesso às motivações de Vargas, a quais foram as circunstâncias que o levaram a matar seus irmãos ou a quais seriam os motivos do crime. Vargas não demonstra dor, culpa ou arrependimento. Ou se o sente, não sabemos, não nos é possível compartilhar o estado emocional, o lado psíquico desse personagem. Vargas, portanto, não existe enquanto psicologia, não existe como veículo para uma narrativa de

causa-e-efeito. Vargas existe como *presença*. Existe como corpo. Em alguns momentos, somos levados a crer que Vargas age por instinto, como se fosse um animal: quando paga por uma prostituta na beira do caminho, ou quando domina uma cabra às margens do Rio, na mais explícita cena de violência de todo o filme. Mas Vargas não é simplesmente esse animal: ele compra um presente para sua filha, ele saboreia um sorvete enquanto se senta para repousar. Vargas permanece sendo uma personagem opaca: não sabemos quem é, suas intenções, sua biografia. Vargas sobrevive essencialmente enquanto *presença* que se revela através de seu *corpo*.

Essa predileção por um cinema do corpo, que evita a psicologização do protagonista, marca um cinema com uma narrativa rarefeita, que prefere *mostrar* a narrar. Ainda que *Los Muertos* tenha um diálogo firme com o cinema narrativo, por como cada plano acompanha uma progressão linear no espaço e do tempo, acompanhando um personagem em seu objetivo claramente definido (chegar em casa), é nítido percebermos que a chegada ao seu destino final não se revela um ponto determinante para o trecho do filme, ou ainda, a evolução desse personagem até a consecução desse objetivo não se revela, em si, o objetivo final da película: não surgem obstáculos ou adversários, não existem grandes reviravoltas ou transformações. As opções narrativas do filme não provocam no espectador uma expectativa do que virá a seguir, mas o filme prefere apostar no próprio processo em si da caminhada do personagem por esses espaços, em como progressivamente ele deixa a cidade e ingressa, paulatinamente, no campo, na mata.

À medida que Vargas se aproxima do seu destino, o espaço se transforma. Em *Los Muertos*, o espaço é um dos protagonistas do filme, de modo que é possível afirmar que *o espaço como corpo* fala tanto quanto o próprio corpo de Vargas. Nesse ponto, os espaços funcionam com certa simetria, marcando a passagem de Vargas. No início, a prisão; no fim, a antiga casa de Vargas. Primeiro, a estrada e o caminhão; segundo, o rio e a canoa. Ou, em última instância, primeiro, a cidade e o comércio; segundo, a mata e a agricultura de subsistência. Se na primeira parte do filme, é possível identificar um deslocamento de Vargas em relação a esse espaço físico, aos poucos é possível

reconhecer uma progressiva integração de Vargas ao espaço do rio e da floresta. Essa integração é perceptível através dos gestos do corpo de Vargas (por um *cinema físico*): a forma como ele tira a água de dentro da canoa, a habilidade com que rema e com que manuseia a canoa, a destreza com que retira mel de uma colmeia, entre outros.

Poderíamos supor que *Los Muertos*, portanto, seria a trajetória de um homem na volta ao seu lar, abandonando a civilização e reintegrando-se à natureza. Mas ao seu final, *Los Muertos* não se apresenta assim tão romântico. A ideia de Lisandro Alonso não é meramente contrapor campo e cidade, buscando entrever no campo o retiro idílico, lugar *purificado*, distante das perversões do centro urbano. Mas, ao contrário, assim como em *La Libertad*, o campo não pode mais ser visto *em si*, ele é inevitavelmente afetado pela cidade. Após cumprir sua pena, Vargas é um corpo que vaga pelos espaços como se fosse um *fantasma*. Não pertence mais ao campo nem à cidade. Não pertence mais a lugar algum. Tampouco volta a estar em casa quando retorna, ou ainda, não possui mais um *lar*. A tragédia da *odisséia* de Vargas em *Los Muertos* é que, ainda que vivo, ele passe a ser um dos membros do grupo que intitula o filme. Quando ele retorna à casa, não consegue mais encontrar aquilo que deixou. Há algo partido, estilhaçado: o presente já não pode mais ser vivido sem a memória, sem o passado. *Proseguir*, ao invés de *regressar*. Há algo que falta, uma ausência, um *mal-estar* que preenche a tela, ainda que Vargas cumpra o seu *caminho* e chegue ao seu *destino*. Talvez um sentimento de um paraíso perdido, alguma inocência desse tempo de criança que agora se vê fendida e talvez nunca mais possa ser recuperada. Vargas apenas cumpre seu caminho, como um fantasma, como uma testemunha fúnebre de seu próprio cortejo.

A palavra *fantasma* aqui funciona como uma espécie de prólogo, anunciando a peregrinação solitária desse mesmo Vargas, transformado agora em objeto de si mesmo, em personagem de si mesmo, no próximo filme de Lisandro Alonso.

Fantasma³ (2006)

Fazer um filme, para Lisandro Alonso, é lapidar um espaço-dimensão, torná-lo concreto, ainda que de maneira agonizante ou moribunda. Da crueza que se concentra em todos os títulos de sua carreira, aquela que habita *Fantasma* é das que mais terrivelmente atestam uma fragilidade particular ao ente cinematográfico, seja pelo exorcismo narrativo, como pelo precível estado do que é físico e consequentemente filmável. O esvaziar da tela, o apagar da luz, mecânicas de uma encenação cega, ofuscada pela ausência sofrida por um tempo que não mais deseja, mas lateja, uma fina teia de matéria. Da breve sinopse de *Fantasma* (que até por sua inabitual duração de 60 minutos se impõe como um trabalho deslocado de todo o sistema), temos um homem solitário que, numa sala de cinema, assiste a si próprio na tela. Este homem é Argentino Vargas, presença protagonista de *Los Muertos*, mesmo filme exibido no cinema de *Fantasma*, na sala do Teatro San Martín — único lugar onde *Los Muertos* fora realmente projetado quando de seu lançamento em Buenos Aires.

Se as fraquezas do espaço finalmente se revelam no cinema de Alonso, isso acontece porque o espaço de seu interesse volta-se justamente para um lugar de lugares: a sala de cinema. Já não cabem os jogos de ficcionalização recorridos em seus filmes anteriores se agora é o próprio olhar ficcional o ser narrado, despido, abandonado pela ética do pseudo-documental. *Fantasma* é sim uma farsa, mas também é registro de fatos. Labirinto de corpos impossíveis e estranhos, perversidade do movimento. Nele, Alonso reintegra todos os elementos de sua trajetória (Misael Saavedra, protagonista de *La Libertad*, também atravessa o cinema de *Fantasma*), concluindo não só o que ficou considerado uma trilogia particular, mas encerrando um posicionamento diante da imagem, de sua exibição, do tempo que decorre entre uma e outra, e que permanece.

³ A reflexão sobre este filme foi primeiramente desenvolvida por Fernando de Mendonça para a edição #11 da revista eletrônica *Filmologia* (2012), que organizou um dossiê especial sobre o cinema de Lisandro Alonso. Disponível em: <http://www.filmologia.com.br/?p=6136>

Desde o título, eis um filme que evoca toda a complexidade do que geralmente se dissolve no gênero (do horror). Trabalho que pesa no corpo de seus atores, no deslocamento dos espaços, uma força quase sobrenatural, diluída por cenas que não reduzem o estranhamento das situações, em portas que se movem sozinhas, luzes que piscam incessantemente, vazios que não se preenchem por um movimento que seja visível. Há toda uma reflexão do que é possível ver neste cinema-universo, dimensão etérea de uma cidade que não passa de vidro. E por isso a importância de se reter a maneira como Alonso constrói o interior de sua arquitetura, contraste que sofre diante das grandes portas divisórias, responsáveis pelo afastamento das ruas, pela proteção contra um ritmo e movimento que não podem ser os mesmos dos fantasmas que ora habitam o Teatro San Martín.

Os longos planos deste interior, sobre corredores, escadarias e banheiros, são todos típicos de um esvaziamento que recorda, do Hotel *Monterey* (Chantal Akerman, 1972) ao Hotel *Overlock* (Stanley Kubrick, em *O Iluminado*, 1980), tratamentos que fazem do espaço a passagem, um recorte que aproxima e elimina o contato do homem com seu meio. Ainda que o prédio do cinema não hospede ninguém, como nos filmes de hotéis, ele também não passa de um grande refúgio para o dormir dos filmes, das imagens que já não encontram morada fora dali. Por isso o ecoar das lembranças, no filme de Alonso, surgidas a partir de outro filme-monumento sobre a sala de cinema (*Adeus, Dragon Inn*, 2003), termina como contraposição ao que de melancólico carrega o referido título asiático. Enquanto Tsai Ming-Liang registra a decomposição de um corpo-cinema, a lenta agonia de um local à beira da morte, Alonso encontra no cinema de seu filme um já estabelecido sepulcro, lugar onde não se encaixa a nostalgia. Podem ser faces de uma mesma moeda, mas não se confundem pelo eixo de seu reflexo.

O historiador da arte T. J. Clark, numa de suas reflexões 'pós 11 de setembro' sobre o estado do espetáculo e a cultura de consumo, levanta pontos que interessam ao cinema de Alonso, por dizerem respeito a um urgente contexto contemporâneo e imediato da proliferação de imagens. Uma de suas maiores preocupações, no que toca a destituição da subjetividade pelo massivo

uso da imagem, consiste na assoladora “objetificação do instante”, prática cultural derivada da acessibilidade tecnológica que confere valor somente à aparência, ao que é limitado pelo potencialmente comercial. Ao encontrar na “crise do tempo” — a mesma que um dia permitiu o nascimento da Modernidade — uma das origens para o atual estado de renúncia do presente, Clark retoma o conceito que Fredric Jameson cunhou, em 1989, ao falar de uma “nostalgia do presente”. Segundo sua leitura, este é um dos principais sintomas que acarretam a invisibilidade das obras contemporâneas, de onde podemos nos lembrar da efemeridade das instalações, das performances e de outras manifestações que são consideradas apressadamente como do domínio das artes plásticas. O questionamento posto pode ser interpretado em: como avaliar os desdobramentos da imagem contemporânea, senão sob uma ótica que desconhece a necessidade de duplicação da experiência sensível? Se não vivemos num estado presente, ainda que este o seja ancorado em pressupostos flexíveis, não há como condicionar uma reprodução audiovisual a qualquer relação com o mundo, muito menos com o Eu. As palavras de Clark sobre a reprodutibilidade das imagens digitais também são fundamentais:

[...] são o não-presente que desejamos esquecer enquanto apertamos as teclas de suas coordenadas no computador de mão, sempre na esperança de que, ao fazê-lo, *outro* presente virá ocupar o espaço do que foi expulso — um presente de continuidades autênticas, com um passado restaurado e por isso mesmo acessível a uma visão não-vazia e não-fantástica do futuro. (CLARK, 2007: 323)

Os cinemas que deixam de instaurar um tempo próprio, que não aprofundam um distanciamento entre o homem e o não-vivido, acarretam um isolamento irreversível, um mecanismo de defesa transformado em covardia, por não permitirem ao homem sua conciliação com o Eu, o outro e o mundo. A ‘continuidade autêntica’ mencionada por Clark afasta-se cada vez mais da realidade humana, e a expressão estética, meio pelo qual o elo poderia ser restabelecido, passa a caminhar distante de qualquer verdade ontológica, perdendo inclusive sua presença sensorial, a força de sua materialidade, não restando à sua linguagem, mais do que um saudosismo fugaz.

Por *Fantasma* ser o trabalho em que Alonso melhor integra a espontaneidade típica de suas câmeras ao que de mais profundamente

manipulável pode ocorrer dentro de uma imagem, o equilíbrio da operação, em cada uma de suas cenas e escuridões, resulta num filme-arquivo da condição que o olhar cinematográfico encontra neste início de século. Filme que arquiva a dor do próprio ato que lhe guarda, rotula e termina por esconder do mundo que lá fora ainda gira. Gesto de uma consciência que não atenua sua própria extensão, que não se omite em assumir uma falibilidade base de seu existir. Ainda que sua projeção termine em tempo tão restrito, *Fantasma* é espectro que permanece exibido na mente de quem o prova, experiência que desafia o esvaziar da tela e o apagar da luz.

* * *

E assim permanecem estes três filmes de Alonso, em nossa memória: não como reflexos únicos de uma crise da sociedade e do cinema argentinos, mas ecos de questionamentos sintonizados pelo mais amplo entendimento que hoje se adquire de um 'cinema mundial'. Mais do que dar voz às margens, Alonso procura escutar aquilo que justamente não se diz, aquilo que transcende o 'narrável', tomando corpo num silêncio que não corresponde à ausência de som, sentido ou percepção. O silêncio observado por Alonso, nos corpos e sombras de seus filmes, no contraste de paisagens, na aliança dialética entre a ficção e a vida, é mais do que um simples efeito retórico, do que um cacoete audiovisual já repetido e esvaziado por algumas experiências filmicas mais recentes de outros realizadores; seu silêncio guarda uma dimensão de reencontro, restitui o lugar do homem no mundo e de sua imagem na cultura. Seus filmes nos trazem a lembrança de que, a despeito de qualquer ruído, visual ou sonoro, mais importante para o *estar no mundo* é saber ouvir, continuar a ver. Observemos, então.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-estar da pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BAZIN, André. **O Cinema** – ensaios, São Paulo: Editora Brasiliense. 1985.
- CAUQUELIN, Anne. **L'Invention du paysage**. Paris: Plon, 1989.

-
- CLARK, T. J. O estado do espetáculo. In: SALZSTEIN, Sônia (org.) **Modernismos: ensaios sobre política história e teoria da arte**. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LISANDRO Alonso: adeus, civilização! **Filmologia**, ed. #11, vol. 3, n.3, ago./out. 2012. Disponível em: < <http://www.filmologia.com.br/?p=6136>>
- MOLFETA, Andrea. Cinema argentino: a representação reativada (1990-2007). In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- MOTA DA SILVA, Denise. **Vizinhos distantes: circulação cinematográfica no mercosul**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.
- RANCIÈRE, JACQUES. **As Distâncias do cinema**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RUSSO, Eduardo A. "Lisando Alonso: estados y mutaciones del cine". In: Russo, Eduardo A. (Comp.) **Hacer cine**. Producción Audiovisual en América Latina, Buenos Aires, Ed. Paidós, 2007.