

Landscape as narrative element in Lisandro Alonso's *Liverpool* A paisagem enquanto elemento narrativo em *Liverpool* (2008) de Lisandro Alonso

André Francisco
CEAUL-ULisboa, Portugal

Abstract

*In cinema, landscape allows for two different understandings: firstly, in its literal form, in other words, as the background of the narrative action. Secondly, its background status can be raised to a character status in the narrative, through metonymies and metaphors. Therefore, this tension between the cinematic landscape as background and as character is, purely in filmic terms, what characterizes the dynamics of the landscape, especially in narrative cinema. (Lefebvre 2006, 29) According to Filipa Rosário and Iván Álvarez, the landscape as "character" appears when the action loses its narrative primacy, and also when the scene is presented through mechanisms that enhance its representation as a show. This happens when the director compels to the contemplation of the image by applying slowness to the scene and when the characters seem muted and their bodies fixed. (2017, 56) The purpose of this study is to explore how the long takes, the lack of dialogue and the use of silence are employed in Lisandro Alonso's *Liverpool* (2008). These formal mechanisms allow us to embrace the landscape through static takes, inviting the spectator to immerse in a contemplative state. Furthermore, they turn the landscape into a "bearer of the possibilities of a plastic interpretation of emoticons" (Eisenstein 1987, 217).*

Keywords: Landscape, Lisandro Alonso, Slow Cinema, Long Take, Silence.

Introdução

O presente trabalho pretende explorar a relevância da paisagem enquanto elemento narrativo no cinema, atendendo ao modo como o *slow cinema* trabalha o conceito através das suas características formais, olhando em particular para o filme *Liverpool* (2008) do realizador argentino Lisandro Alonso. Para tal, a primeira parte deste estudo centrar-se-á na relevância da paisagem no cinema, que surge pouco tempo depois das primeiras projecções dos irmãos Lumière. Posteriormente, será feita uma breve reflexão sobre a distinção entre paisagem enquanto fundo de cenário e paisagem enquanto elemento narrativo, analisando as duas maneiras em que a paisagem se apresenta no cinema e o modo como o *slow cinema* explora o conceito. Por fim, será analisada a importância da paisagem no filme *Liverpool*. Esta análise terá como propósito tentar compreender o papel narrativo desempenhado pela paisagem, tendo em conta algumas características formais do filme.

A Paisagem e o Cinema

A relação que o cinema estabelece com a paisagem remonta à própria invenção do cinema e aos irmãos Lumière. Em *Le Repas De Bébé* (1895), por exemplo, a simples movimentação da folhagem visível no plano de fundo provocou um enorme espanto na época. Para além desta relação indirecta com a natureza e com a paisagem dos primeiros filmes, um dos primeiros projectos lançados pelos dois irmãos consistia numa viagem ao mundo em 16 meses, onde aos operadores do então novo cinematógrafo fora incumbida a tarefa de promover a nova invenção. A este respeito, António Costa refere que:

In January 1896, they began using the commercial network they had developed for selling their photographic products to send operators around the world. Their task was not simply to organize film screenings, but also to shoot films, since the cinématographe functioned as both a camera and as a projector. (2006, 245)

Enviados para várias partes do mundo, os operadores registaram imagens de países como a Índia, os EUA, a China e também de alguns países da América Latina, que posteriormente foram enviadas para Lyon para serem incorporadas no catálogo dos irmãos Lumière (Costa 2006, 245).

Esta variedade de imagens do mundo, especialmente se tivermos em conta que, na época, o turismo e as viagens internacionais ainda não se tinham desenvolvido, permitiram que paisagens desconhecidas, e em muitos casos exóticas, fossem vistas e difundidas¹. Por possibilitarem uma nova experiência do mundo e da paisagem, estes filmes despertaram o interesse de vários intelectuais, entre eles Rémy de Gourmont que, em contacto com o cinema e a sua potencialidade de mostrar o mundo, o descreve da seguinte forma:

I love the cinema. It satisfies my curiosity. Through it, I make a trip around the world, and I stop as I wish in Tokyo or Singapore. I follow the craziest of itineraries. I go to New York—which is not beautiful—passing through the Suez—which is hardly any better—and travel through the forests of Canada and the mountains of Scot land, all within the same hour. I go up the Nile to Kartoum, and, a few seconds later, I contemplate the deep and dark expanse of the ocean from the deck of a transatlantic cruiser. (1907, 124-127)

Com esta pequena introdução, é possível apontar desde logo a relevância da paisagem nos primeiros anos do cinema. Alguns destes filmes documentais e sem som podem ser entendidos como um primeiro exercício de contemplação da paisagem no cinema.

Isto é, não existindo qualquer intenção narrativa, os espectadores eram convidados a olhar para a projeção e simplesmente absorver as paisagens captadas pelos operadores. A respeito desta primeira relação entre o cinema e a paisagem, António Costa refere que:

With film, landscape, understood as the synthesis of the geographic-anthropological features of a territory, could be reproduced with an unprecedented objectivity that now included duration as well as movement. (2006, 246)

Assim, o trabalho sobre a paisagem, nestes primeiros anos do cinema, pode ser entendido como um levantamento geográfico do mundo, enquanto que, antropologicamente falando, permitiu a difusão de diferentes culturas.

Porém, com o desenvolvimento do cinema narrativo, a paisagem passa de atracção a espaço da acção. Filmar em espaços naturais (autênticos) ajudou a dar mais realismo às tramas e aos filmes, destacando-se assim o cinema de outras representações artísticas, nomeadamente o teatro, com quem estabelece uma maior ligação. Sobre esta mudança, Victor Freeburg refere em 1918:

For the first time in the history of the arts which mimic human happenings it has become possible for the spectator to go to the very spot where the action takes place. (...) The photoplay is the only art of dramatic representation which can dispense entirely with artificial settings. (137-147)

O vínculo entre o cinema e a paisagem altera-se paralelamente à evolução do cinema. Numa primeira fase, as imagens em movimento e a possibilidade de ver várias partes do mundo, que até então eram impossíveis de contemplar sem uma longa viagem, eram o suficiente para atrair o público. Como nota Tom Gunning:

Whatever differences one might find between Lumière and Méliès, they should not represent the opposition between narrative and non-narrative filmmaking, at least as it is understood today. Rather, one can unite them in a conception that sees cinema less as a way of telling stories than as a way of presenting a series of views to an audience, fascinating because of their illusory power (whether the realistic illusion of motion offered to the first audiences by Lumière, or the magical illusion concocted by Méliès), and exoticism. (2006, 382)

Numa segunda fase, com o desenvolvimento do cinema narrativo, a relação com o espaço e com a paisagem altera-se. A paisagem deixa então de ser o único factor atractivo do cinema, passando a desempenhar um papel secundário, mas não menos importante no cinema narrativo. Ao tornar-se no espaço da acção, isto é, no local onde as histórias são contadas por personagens, a paisagem transforma-se num elo de ligação entre o cinema e a realidade. A acção narrativa consegue ter uma nova dimensão

de realismo ao ser representada num espaço real. Consequentemente, o cinema, através dessa nova ligação com o espectador, aproxima-se do real.

Com o desenvolvimento das técnicas de cinema, bem como dos géneros cinematográficos, esta relação entre o cinema e o espaço e entre o espaço e a narrativa evolui. Em 1950, com o surgimento do ecrã panorâmico e dos formatos Cinemascope e VistaVision, que permitiram filmar a cores, a fronteira entre o cinema e o ecrã de televisão adensa-se, concedendo à paisagem uma nova dimensão (Lefebvre 2011, 62). Acerca destas novas possibilidades para a paisagem no cinema, acrescenta Martin Lefebvre:

Landscape once again came to occupy an important function in what might be called a "practical elucidation" of cinematic specificity, as eloquently demonstrated by several films of the era, such as Anthony Mann's great Cinemascope and color western triptych from the 1950s: *The Man From Laramie* (1955), *The Last Frontier* (1955) and *Man of the West* (1958). (2011, 62)

O aparecimento dos géneros cinematográficos e a sua posterior definição vão ser fundamentais para este novo olhar sobre a paisagem. É importante notar que a paisagem, por si só, não se identifica no cinema como um género, porém, a tematização da paisagem (rural ou urbana) pode caracterizar vários géneros e sub-géneros, como por exemplo o *western*, o *road movie*, o *film noir* e, em alguns casos, a ficção científica. Deste modo, a paisagem contribui para situar a narrativa, operando como cenário da acção, mas também pode ser o elemento central do filme, isto é, uma outra personagem (Lefebvre 2006, 11). Tomando como exemplo *The Searchers* (John Ford, 1956), *Easy Rider* (1969) e *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), é impossível conceber a existência destes filmes sem a paisagem que neles é tão característica e fundamental.

A relevância da paisagem no cinema mudo pode ser equiparada à da música, conforme teorizava Sergei Eisenstein. O realizador e teórico de cinema afirmava que a música e a paisagem partilhavam a capacidade de expressar cinematograficamente o que de outro modo seria inexpressável. Para Eisenstein, a paisagem era para o cinema mudo o que a música passou a ser para o filme sonoro, no sentido em que: "landscape is a complex bearer of the possibilities of a plastic interpretation of emoticons." (1987, 217) Esta função deve-se ao facto de, segundo o teórico e realizador, a paisagem no cinema mudo ser o elemento mais livre, o menos sobrecarregado por tarefas servis e narrativas, e o mais flexível na transmissão dos diferentes estados emocionais e experiências espirituais (idem).

Neste sentido, torna-se relevante definir o conceito de paisagem para um melhor entendimento de como o cinema o adopta e trabalha, de forma a possibilitar essa transmissão de emoções e de estados de espírito. Graeme Harper e Jonathan Rayner, na introdução ao livro *Cinema and Landscape* (2010), definem a paisagem da seguinte forma:

A definition of landscape, therefore, needs to acknowledge different kinds of environments, from the rural to the urban, from the macro-environment of expansive ecology to the micro-environment of human habitation. Depictions of landscapes can incorporate the manifestations of modernity or be entirely composed of occurrences of nature. While it is possible to narrow landscape definitions on the basis of human intervention, absence or presence of natural features or, indeed, the impact of conspicuous characteristics, the key point about landscapes is that they are composed of many elements and that these elements interact to create our overall conception and reception. (16)

Como é possível verificar, a paisagem é um conceito complexo, uma vez que pode referir-se a diversos ambientes mais ou menos populosos e com marcas mais ou menos vinculadas de modernidade e/ou de presença humana. Todavia, a forma mais elementar de definir o conceito passa pela necessidade de existir uma intervenção humana sobre o espaço, mais concretamente o acto de olhar, isto é, a reorganização/ interpretação de um espaço (natural) pelo ser humano.

Considerando esta definição e tendo em conta os primeiros filmes captados pelos operadores enviados para várias partes do mundo pelos irmãos Lumière, o movimento era essencial para a apreensão da paisagem. Por esse motivo, Georges Méliès, ao ver as folhas a mover-se por causa do vento, no filme *Le Repas De Bébé* (1985), afirmou que esse movimento representava o potencial do cinema e do seu próprio destino enquanto realizador (Baumbach 2009, 373). A respeito da importância do movimento das folhas, Nico Baumbach refere:

In the image of the moving leaves, nature was confronted as doing or making itself, participating in its own self-presentation. Art, at the same time, became an effect rather than (just) a work. The spectators of the first films were not like Kant's fictitious spectator thrust out of their moral contemplation of nature by the recognition that what they were watching was only a movie. Instead, they were encountering a simultaneous transformation of both nature and art. (2009, 376)

Com o avanço da tecnologia, e com a introdução da cor e do som, a relação do espectador com a paisagem cinematográfica passa a transcender a ligação apenas ao movimento, expandindo-se aos restantes elementos. Consequentemente, o enquadramento cinematográfico passa a envolver uma complexa combinação de elementos visuais, auditivos e alguns relacionados com o movimento, como acrescentam ainda Harper e Rayner:

The variety of interrelations between these features is infinite, and dependent not only on individual creativity or individual interpretation, but also on group or cultural comprehension. Framing the cinematic landscape is both formal and conceptual and our reading of cinematic landscapes asks us to be complicit with both filmmakers and our fellow film viewers. (2010, 20)

Atendendo novamente às palavras de Eisenstein, e à paisagem como detentora de complexas possibilidades de interpretação plástica das emoções, é importante referir que a paisagem no cinema pode ser instrumentalizada de diferentes formas – exemplo disso são as metonímias e metáforas que esta pode representar. Harper e Rayner destacam ainda que a maioria das metonímias no cinema estão relacionadas com a identificação. Por exemplo, quando numa paisagem de um filme surge um arranha-céus, este suscita automaticamente ao espectador conceitos como cidade, negócios, comércio, capitalismo e riqueza. Do mesmo modo, a imagem de uma decrépita cabana de um agricultor do século XIX promove a ideia de trabalho, pastorícia, de uma época pré-industrial e maioritariamente agrícola. Por outro lado, a paisagem enquanto metáfora sugere ideias não literais, permitindo uma diferente compreensão de um assunto ou tema do filme, expandindo a relação do espectador com o filme.

Neste sentido, os autores, a título de exemplo, referem o filme *The Day After Tomorrow* (2004). A caminhada que a personagem Jack Hall faz através de um cenário gelado pode representar o compromisso renovado do pai em relação ao seu filho Sam. O filme em questão aborda os impactos das alterações climáticas, sobrepondo as imagens de Nova Iorque antes e depois de ser atingida por uma tempestade de gelo nunca vista. Desta forma, a natureza metafórica da paisagem pode levar o público a problematizar um desastre climático, mas também a renovar o seu sentido de responsabilidade acerca destes assuntos, indo muito além daqueles referidos no filme (2010, 20-21). Tendo em conta esta questão, Harper e Rayner acrescentam ainda o seguinte:

Cinematic landscapes, drawing not only on the literal, but also on the metonymic and metaphoric, can articulate the unconscious as well as the conscious. Cinematic landscapes can therefore be landscapes of the mind, offering displaced representations of desires and values, so that these can be expressed by the filmmakers and shared by audiences. Such signification, and the substitutions that operate, assist in exploration of these spaces in a way not less significant than that seen in the human exploration of actual geographic space. Cinematic landscapes are thus both material and mediated. They are places of discovery. (2010, 20-21)

Assim, no cinema, a paisagem pode ser entendida de forma literal, ou seja, como fundo da acção narrativa, ou pode, através de metonímias e metáforas, elevar o seu estatuto de fundo da acção para “personagem” da acção: esta tensão “entre paisagem – o «fundo» – e personagem – o agente da acção – é, em termos puramente fílmicos, aquilo que caracteriza a dinâmica da paisagem, sobretudo no cinema narrativo.” (Lefebvre 2006, 29)

Para Anne Cauquelin, a paisagem “fundo” define-se como o espaço onde ocorre a história ou o evento. Nenhuma representação de uma acção ou evento pode ser feita sem a existência desse

fundo, mesmo que este possa ser entendido e interpretado pelos espectadores de diferentes formas. Isto é, o fundo refere-se aos recursos espaciais necessários à narração cinematográfica de eventos, independentemente de se tratar de ficção ou de documentário (2008).

A paisagem enquanto personagem e agente da acção surge no cinema a partir da tensão entre dois processos que potenciam o seu surgimento. No primeiro caso, apesar da paisagem ter exclusivamente o papel de fundo, o espectador contempla-a, “acordando-a”. No segundo caso, o realizador apresenta-a enquanto tal, suscitando um investimento que segue o caminho da contemplação, sendo esta uma postura essencial para a existência da paisagem personagem, como Rosário e Alvaréz referem:

(...) no cinema, a paisagem surge quando a acção perde primazia narrativa, quando o cenário é apresentado através de mecanismos que potenciam a sua representação enquanto espetáculo, tendencialmente quando o realizador permite ou obriga à contemplação da imagem. A mudez das personagens, a fixidez dos seus corpos, a lentidão da cena, a música tocada em largo são alguns exemplos desses dispositivos. (2017, 56)

Ainda neste contexto, Lefebvre define dois tipos de visualização de um filme, chamando-lhes “narrative mode” e “spectacular mode”, acrescentando:

When I contemplate a piece of film, I stop following the story for a moment, even if the narrative does not completely disappear from my consciousness—to which I may add that it is precisely because the narrative does not disappear from my consciousness that I can easily pick it up again. The interruption of the narrative by contemplation has the effect of isolating the object of the gaze, of momentarily freeing it from its narrative function. Said differently, the contemplation of filmic spectacle depends on an “autonomising” gaze. It is this gaze which enables the notion of filmic landscape in narrative fiction (and event-based documentary) film; it makes possible the transition from setting to landscape. (2006, 29)

Assim, a contemplação e o distanciamento da narrativa são fundamentais para a emancipação da paisagem a agente da acção. O *slow cinema*, atendendo às suas características formais e temas recorrentes, trabalha estes mesmos dispositivos, de forma a apresentar a paisagem como personagem.

O *Slow Cinema* e a Paisagem

O *slow cinema* é um estilo que, resumidamente, se caracteriza pela utilização de longos planos-sequência, por modos de narração não convencionais, tendo em conta o foco que é dado à quietude e às tarefas do dia-a-dia, e pela utilização do silêncio como uma opção estilística. Por sua vez, o tempo e a sensação da sua passagem são essenciais e recorrentemente trabalhados pelos realizadores associados ao *slow cinema*. Este cinema procura levar o espectador

a um afastamento da cultura da velocidade a que estamos sujeitos diariamente. Como tal, tenta libertar o espectador da abundância de imagens que marca o cinema *mainstream*, através de imagens estáticas e longos planos-sequência que convidam o espectador ao exercício da contemplação. A respeito do *slow cinema*, Matthew Flanagan, refere:

(...) a cinema which compels us to retreat from a culture of speed, modify our expectations of filmic narration and physically attune to a more deliberate rhythm. Liberated from the abundance of abrupt images and visual signifiers that comprise a sizeable amount of mass market cinema, we are free to indulge in a relaxed form of panoramic perception; during long takes we are invited to let our eyes wander within the parameters of the frame, observing details that would remain veiled or merely implied by a swifter form of narration. In terms of storytelling, the familiar hegemony of drama, consequence and psychological motivation is consistently relaxed, reaching a point at which everything (content, performance, rhythm) becomes equivalent in representation. (2008: s/pp)

Atendendo a estas características, podemos afirmar que no *slow cinema*, por vezes, existem mais paisagens do que personagens. Através dos longos planos-sequência, o espectador é levado a contemplar prolongadamente a paisagem, aceitando a suspensão da narrativa. As imagens que a câmara regista têm primazia na economia narrativa. Do afrouxamento da acção surge um espaço cinemático despojado, registando as imagens da paisagem e da cidade. O cinema que regista, observa e prolonga o olhar tende a trabalhar com planos longos, permitindo que a passagem do tempo se faça sentir através das imagens do ecrã (Mulvey 2006, 129).

Contudo, no *slow cinema*, a paisagem pode também ser interpretada como o espelho do estado de espírito das personagens (Chatman 1985, 90). Para o especialista norte-americano Seymour Chatman, o tratamento da paisagem e do espaço assenta na ideia de correlativo objectivo², que determina que um conjunto de objectos, uma situação e uma cadeia de eventos originam conjuntamente uma emoção específica. Deste modo, quando surgem factores externos a provocar uma experiência sensorial, surge a emoção (1985, 90). Isto é, os objectos, os lugares ou algo dotado de existência física podem tornar-se no reflexo de uma personagem ou de um tema abordado pelo filme.

Chatman fornece uma infinidade de exemplos de correlativos objectivos na filmografia de Michelangelo Antonioni, tais como objectos e elementos espaciais, nomeadamente a cidade (Çağlayan 2018, 76). Por exemplo, em *L'Avventura* (1960), Sandro e Claudia deparam-se com uma cidade deserta, enquanto procuram a sua amiga desaparecida, Anna. “A cidade abandonada não só documenta o «desastre da arquitectura e do planeamento do regime fascista» como comprova que «a arquitectura mediocre pode ser entendida como uma manifestação

concreta e visível da doença da vida emocional»” (Chatman 1985, 102–103; Çağlayan 2018, 76), isto é, da ansiedade existencial que Antonioni refere em entrevistas e discursos: “A alienação das personagens é representada pelo estado físico da cidade: deserta, abandonada e esquecida. A correlação entre as personagens e a paisagem evidencia-se quando Claudia afirma ser incapaz de se conectar com o silêncio da cidade (...)” (Çağlayan 2018, 76). Os filmes de Antonioni são um exemplo de como a paisagem ganha sempre diferentes significados e leituras. O uso de longos planos-sequência, de silêncio, de sons evolutivos e de escassos diálogos podem provocar diferentes efeitos: por um lado reflectem as emoções das personagens, por outro, procuram incitar o espectador a ter determinados sentimentos.

Assim, a paisagem no *slow cinema* surge precisamente do acto da contemplação. Numa entrevista ao jornal *Libération*, em que 700 cineastas responderam à questão “Porque filmo?”, Wim Wenders concluiu da seguinte forma a sua resposta:

Em todo o caso... raio de pergunta: porque filmo? Ora, porque... alguma coisa acontece, vemo-la acontecer, filmamo-la enquanto acontece, a câmara observa, conserva-a, podemos contemplá-la repetidamente, contemplá-la mais uma vez. A coisa já não está lá, mas a contemplação é possível; a verdade da existência desta coisa, essa, não se perdeu. [...] A progressiva destruição da percepção exterior e do mundo é, por um instante, suspensa. A câmara é a arma do olhar contra a miséria das coisas, nomeadamente contra o seu desaparecimento. (Wenders 1987, s/p)

No *slow cinema*, o trabalho de câmara torna-se mais estático, lento, prolongado, procura fixar o momento durante o máximo de tempo possível, permitindo a contemplação da paisagem. A câmara não só, por vezes, marca o ritmo, como a personagem também pode dar o mote e, aí, a câmara segue o seu percurso. Somos levados a seguir os protagonistas e, com eles, observamos o mundo que os rodeia, através da câmara que examina incessantemente a paisagem. O *slow cinema* preserva, deste modo, a integridade temporal e espacial, dissipando a narrativa em prol da contemplação e da experiência sensorial. Enquanto espectadores, somos convidados a alinharmo-nos com o ponto de vista da câmara através de um demorado estudo das imagens à medida em que elas surgem no ecrã na sua literalidade inexplicável (de Luca 2014, 193). Assim, o *slow cinema* permite uma análise das imagens uma vez que estas se mantêm mais tempo no ecrã de forma lenta e sem cortes abruptos. Como consequência, as imagens ganham uma literalidade porque, simplesmente, procuram mostrar o real, insistindo sobre si mesmas.

Liverpool e a Paisagem

Liverpool é o terceiro filme da “trilogia do marginal” do realizador argentino Lisandro Alonso e surge no seguimento dos filmes *La Libertad* (2001) e *Los*

Muertos (2004). Os três filmes, enquanto conjunto, podem ser entendidos como um olhar sobre as trajectórias silenciosas de personagens que vivem à margem da sociedade, através da paisagem argentina. Alonso, numa entrevista, afirma: “considero-me um observador, nada mais” (2012, s/p) e os seus filmes reflectem isso mesmo. *La Libertad* acompanha a rotina de Misael, um lenhador que vive isolado na pampa, sem contacto com uma comunidade. Em *Los Muertos*, Argentino, depois de sair da prisão, viaja até casa, de forma lenta e imersiva por zonas rurais argentinas, seguindo o rio Paraná. No regresso do protagonista, que havia sido preso por ter assassinado os dois irmãos, parece existir uma tentativa de reconciliação com os restantes elementos da sua família. Agora, só lhe restam os dois netos que, abandonados pela mãe, vivem sozinhos e isolados na zona rural argentina.

O terceiro filme, *Liverpool*, conta a história de Farrel, um trabalhador taciturno de um navio cargueiro, que aproveita a paragem do navio em Ushuaia – a cidade mais a sul do mundo, situada na província da Terra do Fogo – para visitar a mãe na terra onde nasceu. Para obter a permissão do capitão, Farrel diz-lhe que não vê a mãe há anos e que pretende saber se esta ainda se encontra viva. Concedida a autorização, o protagonista parte para Tolhuin, numa viagem que faz com que o filme se torne num *road movie*, um pouco à semelhança dos outros filmes do realizador, tal como refere Nadia Lie:

Lisandro Alonso's films do not feature drivers, but solitary travelers, slowly making their way through an imposing landscape in canoes (*Los Muertos*, 2004), on foot (*Liverpool*, 2008) or on horseback (*Jauja*, 2015). Movement and displacement are key to his films, not only because they tend to depict journeys, but also because the professional occupation of the protagonists in his two Patagonian road movies relates to them: in *Liverpool*, Farrel (Juan Fernández) is an Argentine sailor who works on a container ship that travels the world; in *Jauja*, the protagonist is a Danish military engineer—Gunnar Dinesen (Vigo Mortensen)—who is always on the road for his job. Both characters are profoundly paratopic in the sense that, while already spending much of their lives “on the road,” they engage in an additional journey, this time through a specific part of Patagonia. (2017, 110)

Como a autora defende, em *Liverpool*, o protagonista parte numa viagem solitária, deslocando-se a pé e à boleia, sendo o ritmo da viagem tendencialmente lento. É dada uma especial atenção às actividades de Farrel nos momentos de paragem ou de preparação da viagem.

No que diz respeito às questões formais, *Liverpool* é constituído, na sua grande maioria, por longos planos-sequência que enquadram a cena em planos abertos ou médios, sendo rara a utilização de *close-ups*. O *close-up* destaca as expressões do rosto da personagem, e a sua função passa por revelar a sua interioridade e as suas emoções. Como Alonso utiliza muito pouco este recurso, mesmo para destacar objectos, o filme utiliza o plano aberto e o

plano médio para enfatizar os espaços e o ambiente, que se tornam mais imponentes e fascinantes do que as personagens.

Além disso, nos filmes de Alonso, as personagens estão predominantemente em silêncio. Não só os filmes possuem um ritmo lento e com pouca acção, como as personagens também dizem muito pouco e quase nada é revelado ou explicado (Jaffe 2014, 147). Como Gonzalo Aguilar refere, o resultado alcançado é uma “indeterminação de significados” e uma “poética da indeterminação” (2008, 60-61). Assim, em vez de filmar cenas com uma grande carga dramática ou repletas de acção, o realizador tende a criar cenas mais discretas, focando-se nos momentos que nada acrescentam ao enredo.

Ao dar ênfase à inacção e à quietude, Alonso utiliza uma técnica recorrente nos filmes *slow cinema*, excluindo imagens que reflectem o ponto de vista do protagonista, sendo, assim, notória a falta de dinamismo e acção narrativa dos protagonistas (Jaffe 2014, 140). Os longos planos-sequência, muitas vezes ambíguos e indeterminados, convidam-nos a focar a atenção em assuntos que normalmente são ignorados. São também, a par com a falta de acção narrativa, fundamentais para a imposição de uma visualização mais activa por parte dos espectadores, pois, quando confrontados com imagens que se mantêm no ecrã durante mais tempo que o normal, estes “suspendem o seu desejo por um objectivo narrativo, assumindo uma postura diferente, mais de acordo com a experiência temporal que a imagem indica.” (Camithers 2011, 28)

Alonso utiliza a temporalidade e a narrativa de modo a garantir que os espectadores não fiquem soterrados sob uma avalanche de imagens, que os torne passivos em relação ao filme. Nestes momentos, em que há uma troca dinâmica entre o filme e os espectadores, estes podem preencher as lacunas narrativas e atribuir significados aos detalhes deixados sem solução ou inexplicáveis ao longo da trama (Brignole 2016, 49).

Um exemplo da necessidade de existir essa troca dinâmica surge nos momentos em que Farrel abandona os espaços. A câmara permanece no espaço vazio, não seguindo de imediato a personagem. A focalização do espaço vazio, que Quandt refere como “tempo vazio”, é constante em *Liverpool*. Assim, a frase de James Naremore: “long takes viewed from a distance and filled with dead time” pode ser, sem dúvida, associada a este filme, uma vez que o tempo e o espaço vazios ou mortos são intrínsecos ao estilo distante e “retido” de *Liverpool* (Jaffe 2014, 142).

Assim, a paisagem destaca-se e torna-se elemento narrativo, precisamente, devido a estas opções formais e narrativas. O realizador argentino retrata espaços e paisagens normalmente negligenciados, esquecidos ou invisíveis. A representação que faz da Patagónia vai ao encontro das palavras de Paul Theroux: “Nowhere is a place” (1980, 416), isto é, um lugar onde “as identidades são dissolvidas, o espaço é obliterado e o tempo se torna cíclico” (Lie 2017, 111). Apesar da viagem se iniciar em Ushuaia,

lugar que ainda se conecta com a modernidade – como se verifica nos espaços por onde Farrel passa (restaurante, clube de *strip* ou o próprio porto) –, à medida que o protagonista se desloca e se afasta dessa ligação com o mundo moderno, a paisagem torna-se cada vez mais num espaço vazio, desértico, com horizontes estereis e de vistas infinitas (Baudrillard 1996, 129).

Ushuaia é equiparada por Nadia Lie ao autocarro onde Farrel passa a sua primeira noite na cidade, pois ambos parecem objectos estranhos e perdidos na paisagem desolada em que se encontram. (2017, 111). Encontramos esta imagem de local perdido e abandonado, por exemplo, na cena do restaurante, onde Farrel come sozinho, sem nenhum outro cliente nas mesas em redor, e no clube de *striptease*, onde existem mais trabalhadoras do que clientes, visto que Farrel é o único a frequentar o espaço. Podemos entender Ushuaia como uma representação da relação de Farrel com a sociedade. Tal como a cidade, ele está numa situação periférica em relação ao mundo, não só pela profissão que o obriga ao isolamento, mas também pela sua incapacidade de se estabelecer num só lugar, de comunicar ou de ter qualquer tipo de relação. Ushuaia, devido à sua localização limiar e ao vazio que a rodeia, surge como um local marginal, que apesar de se ligar à modernidade, não consegue pertencer-lhe por inteiro.

À medida que a viagem do protagonista nos leva para lugares mais inhóspitos e sem qualquer contacto com a modernidade, o significado da paisagem também se altera. Na carrinha em direcção a Tolhuin, a paisagem que rodeia o protagonista é composta por montanhas, neve e floresta. A única presença humana naquele espaço só se revela quando a personagem chega à aldeia. Neste sentido, a paisagem pode representar a condição existencial de Farrel. Tal como ele, a paisagem está isolada, sem contacto com o exterior. O vazio emocional que o assola é semelhante ao vazio daquele local caracterizado pelas longas extensões de neve que o cobrem.

Por outro lado, o diálogo entre a personagem e a paisagem pode “induzir o espectador a experienciar a luta implícita no seu retorno inexorável.” (Cavallini 2015, 192). Farrel carrega consigo um segredo que o afastou da família durante anos. A paisagem que o acompanha no regresso, pela sua rudeza e hostilidade, reflecte essa luta interior provocada pelo regresso que o confrontará com o seu segredo e com a família que ele abandonou.

No entanto, a imersão lenta nesta paisagem transforma-a num espaço narrativo onde o silêncio e os elementos que a compõem apontam para uma ideia de ausência de casa, de lar. Assim, a paisagem é uma parte integral do filme, uma vez que assume o papel e a relevância de uma personagem, criando uma relação com o próprio protagonista (Cavallini 2015, 195-197). O que permite, também, que o espectador atente sobre a paisagem é a forma como o realizador retira a personagem de cena, concentrando a atenção da câmara exclusivamente no espaço, algo que Alonso também refere numa entrevista:

Cineaste: A related question, then. The way in which your camera continues to look at a scene even after the character has left it. For instance, in *Liverpool*, Farrel leaves definitively the scene of his shipboard cabin; and then we are left for X number of seconds simply contemplating the setting. Does this visual technique imply ideologically that the world continues on exactly the same with or without the presence of a given human being?

Alonso: That's true. But, on the other hand, it is also a pause that I choose to include in order to raise the question of what happens if after a given sequence, in which not very much has happened, we nevertheless give the spectator time to think about what is happening. And so he has time to say, "OK, what's going on?" During that pause he comes to realize that cinematographic language exists – because he is made to feel the presence of the camera. And if the viewer feels the presence of the camera, he is also feeling the presence of the director. When he's made aware of all that, a viewer is forced to think about cinematographic language. That is always important to me – that is to say, making the spectator realize that, over and beyond what is happening to the fictional character, there is always someone else who is narrating the story. (2011, 37)

A paisagem, como o realizador nota, é um elemento fundamental na narração e no entendimento da própria história. Ao retirar o protagonista da cena, deixando a paisagem falar por si, Alonso possibilita uma interação do espectador com o espaço. Assim, à falta de elementos narrativos ou de expressões, por parte da personagem, reveladores da sua interioridade, a paisagem permite um entendimento desses elementos propositalmente omitidos e que a personagem não revela. Em relação a isto, o realizador acrescenta ainda:

This is why I like the observational approach that we were discussing previously – to observe without sticking my hand into the mix too much. To observe respectfully and to allow the spectator to grasp the appropriate elements and make up his or her own world. Of course this approach isn't for everyone. There are spectators who need you to grab them and lead them by the nose - now you laugh, now you cry, now you applaud, and now you go home. Not that this is necessarily so bad. What is worthwhile, it seems to me, is to seek out cinematographic diversity. Jia Zhangke, Daniel Day-Lewis, Apichatpong Weerasethakul, John Sayles – four names from four very different places. This is what cinema is for me. What would be terrible would be headlining four names from Hollywood. That miniaturizes the world, it doesn't expand it. (Alonso, West e West, 2011, 35)

Para além daquilo que a paisagem revela sobre o protagonista, sempre sujeita à disponibilidade do espectador para procurar possíveis interpretações na sua contemplação, ela é também fundamental em *Liverpool* como retrato do espaço de Tolhuin e da respectiva comunidade. Tolhuin figura no filme como um espaço isolado, povoado por uma comunidade que se desdobra em diversos ofícios de modo a subsistir. O seu único contacto com o exterior é feito por um rádio,

o que de algum modo vai ao encontro da condição de isolamento da aldeia e do atraso tecnológico em relação, por exemplo, a Ushuaia, onde vemos carros a circular e uma televisão. Enquanto as comunicações com o exterior e entre os habitantes da aldeia parecem restringidas ao mínimo possível, a paisagem parece ser a única entidade ou personagem que na realidade comunica (Nayman e Kovacsics 2008, 9), tal como refere Francisco Brignole:

The direction in which Alonso guides viewers in this latest tangential exploration of excess is, again, a specific one. If in the aforementioned two takes shot in interior spaces the director emphasized the materiality of the characters' daily existence, in the exterior takes Alonso sheds light on the particular properties of the beautiful, yet exacting, natural environment surrounding the inhabitants of Tolhuin. (2016, 51)

Este direccionamento do espectador para a contemplação do espaço é efectuado através do uso de certos dispositivos formais característicos dos filmes de estilo *slow cinema*.

Conclusão

A paisagem é uma consequência de um dos elementos centrais no filme e no *slow cinema*: o tempo. A presença da paisagem só é notada, na maior parte dos casos, quando a velocidade dos planos é reduzida ou quando a imagem se torna estática. Não quer isto dizer que a sua presença só tem relevância quando um destes elementos está presente, contudo, e no contexto exclusivo do *slow cinema*, a sua relevância enquanto elemento narrativo da dimensão de uma personagem é evidenciada pelas opções formais que os realizadores adoptam. Através dos longos planos-sequência, da lentidão das cenas e das acções das personagens e da escassez de diálogo e de desenvolvimento narrativo, o realizador permite que o espectador se relacione com as imagens de um modo contemplativo. *Liverpool*, atendendo ao modo como explora a paisagem, expõe lugares periféricos, incapazes de competir com as oportunidades que as grandes cidades oferecem, em particular Tolhuin, um espaço rural nos confins de um país. Para além disso, a paisagem é fundamental para o entendimento emocional do protagonista. Através da representação do espaço, o filme procura representar sentimentos como a ansiedade, o desespero, a solidão, a monotonia e a alienação. Todas essas emoções se manifestam não só no protagonista, mas também nas paisagens que o filme explora. Ao procurar representar esses sentimentos e essas paisagens, *Liverpool* e também, de um modo geral, o *slow cinema* mostram a configuração actual da nossa sociedade. Por retratar locais periféricos e personagens marginais, o *slow cinema* tem um carácter fortemente político, no sentido em que destaca histórias de figuras que sofrem com as iniquidades e com as disparidades do mundo contemporâneo, composto por sistemas políticos corruptos e por entidades desumanamente capitalistas.

Notas finais

¹ Um dos planos mais utilizados para esse efeito era a visão panorâmica, que pode ser definida como um plano em que a “câmara roda sobre os eixos horizontal ou vertical sem se deslocar (apenas se move a cabeça da câmara), ao contrário do que acontece no *travelling*. Na sua modalidade horizontal, a cabeça da câmara pode rodar até 360°, cobrindo todo o horizonte da visão. Este tipo de panorâmica permite um rastreio horizontal do espaço. Na sua modalidade vertical, a câmara roda sobre o seu eixo horizontal e dá a perspectiva de um espaço ou objecto entre o fundo e o topo.” (Nogueira 2010, 89) Nos primeiros anos do cinema, a câmara era muitas vezes colocada em veículos para facilitar o movimento. Como referem Graeme Harper e Jonathan Rayner: “But the term ‘panorama’ or ‘panoramic view’ also described another sort of landscape film, undoubtedly the most popular and most dynamic visually. These panoramas did not simply show locomotives moving towards the camera, but instead mounted a camera on a train, capturing a mobile view of a landscape” (2010: 54). A título de exemplo, podemos referir o filme *Panoramic View of the Morecambe Sea Front* (Mitchell and Kenyon, 1901) ou *Panorama of Gorge Railway* (Thomas Edison, 1900).

² Termo cunhado por T.S. Eliot, designa um conjunto de elementos – sucessão de acontecimentos, situações, objectos – que concretizam, num texto, as emoções que a obra procura veicular e desta forma as transmitem, inevitavelmente, ao leitor. O termo é simultaneamente descritivo e prescritivo – Eliot defende a sua necessidade na composição de um texto literário e cria o conceito no seu ensaio “Hamlet” (1919) como critério para desvalorizar esta peça de Shakespeare. Segundo o crítico, é uma obra falhada e inconsistente, pois são nela evocados inúmeros sentimentos que o dramaturgo não objectiva ou fundamenta.” (Cardoso 2009, s/p). Definição consultada em: <https://dtdl.fchsh.unl.pt/encyclopedia/correlativo-objectivo-correlative-objective/>

Bibliografia

Aguilar, Gonzalo. 2008. *New Argentine Film*. New York: Palgrave Macmillan.

Alonso, Lisandro. “Cinema Beyond Words: An Interview with Alonso, Lisandro. 2011.” Entrevista de Dennis West e Joan M. West. *Cineaste*, vol. 36, no. 2: pp. 30-38.

--- 2012. “Lisandro Alonso: “considero me um observador, nada mais.” Entrevista de João Lameira. *A pala de Walsh*. <http://www.apaladewalsh.com/2012/12/lisandro-alonso-considero-me-um-observador-nada-mais/>

Baudrillard, Jean François. 2002. *Screened Out*. London/New York: Verso.

Baumbach, Nico. 2009. “Nature Caught in the Act: On the Transformation of an Idea of Art in Early Cinema.” *Comparative Critical Studies* 6, 3, pp. 373–38.

Brignole, Francisco. 2016. “Reclaiming the Cinematic: Lisandro Alonso’s Aesthetics Of Excess in ‘Liverpool.’” *Chasqui*, vol. 45, no. 2: 45-56, Novembro.

Çağlayan, Emre. 2018. *Poetics of Slow Cinema*. Newcastle: Palgrave Macmillan.

Camithers, Lee. 2011. “M. Bazin et le Temps: Reclaiming the Timeliness of Cinematic time.” *Screen*, 52: 1: 13-29.

Cauquelin, Anne. 2008. *A Invenção da Paisagem*. Lisboa: Edições 70.

Cavallini, Roberto. 2015. “No way home: Silence, slowness and the problem of authenticity in the cinema of Lisandro Alonso.” *Aniki*, vol. 2, n.º 2: 184-200.

Chatman, Seymour. 1985. *Antonioni or the Surface of the World*. Berkeley: University of California Press.

Costa, António. 2006. “Landscape and Archive: Trips Around The World As Early Film Topic (1896-1914).” *Landscape and Film*, editado por Martin Lefebvre, 245-266. New York/London: Routledge,

De Gourmont, Rémy. 1907. “Epilogues: Cinématographe.” *Mercure de France*, 124-127, Setembro.

De Luca, Tiago. 2014. *Realism of the Senses: A Tendency in Contemporary World Cinema*. New York/London, I.B.Tauris & Co.

Eisenstein, Sergei M. 1987. *Nonindifferent Nature*. Cambridge: Cambridge University Press.

Flanagan, Matthew. 2008. “Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema.” 16:9. http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm

Freeburg, Victor Oscar. 1918. *The Art of Photoplay Making*. New York: The Macmillan Company.

Gunning, Tom. 2006. “Attractions: How They Came into the World.” *The Cinema of Attractions Reloaded*, editado por Wanda Strauven. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Harper, Graeme e Jonathan Rayner. 2010. *Cinema and Landscape*. Bristol e Chicago: Intellect.

Jaffe, Ira. 2014. *Slow Movies Countering the Cinema of Action*. London: Wallflower.

Lefebvre, Martin. 2006. *Landscape and Film*. New York/London: Routledge.

---. 2011. “On Landscape in Narrative Cinema.” *Revue Canadienne d’Études Cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*, vol. 20, no. 1: 61-78.

Lie, Nadia. 2017. *The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity*. London: Palgrave Macmillan.

Mulvey, Laura. 2006. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books.

Nayman, Adam and Violeta Kovacic. 2008. “Shore Leave: Lisandro Alonso’s *Liverpool*.” *Cinema Scope*, 36: 8-11.

Nogueira, Luís. 2010. *Manuais de Cinema III Planificação e Montagem*. Covilhã: LabCom Books.

Quandt, James. 2009. “Ride Lonesome.” *Artforum*, 25 Novembro. <https://www.artforum.com/film/james-quandt-on-the-films-of-lisandro-alonso-24258>

Rosário, Filipa e Iván Villarrea Álvarez. 2017. “Paisagem no cinema: imagens para pensar o tempo através do espaço.” *Aniki*, vol. 4, n.º 1: 55-63.

Theroux, Paul. 1980. *The Old Patagonian Express. By Train through the Americas*. London: Hamish Hamilton.

Wenders, Wim. 1987. “Pourquoi filmez vous? 700 cinéastes du monde entier répondent.” *Libération*. <https://leopardofilmes.com/noticias/wim-wenders-ao-correr-do-tempo-retrospectiva>.

Filmografia

Blade Runner. 1982. De Ridley Scott. Filme.

Easy Rider. 1969. De Dennis Hopper. Filme.

Jauja. 2014. De Lisandro Alonso. Filme.

L’Avventura. 1960. De Michelangelo Antonioni. Filme.

La Libertad. 2001. De Lisandro Alonso. Filme.

Le Repas De Bébé. 1895. De Louis Lumière. Filme.

Liverpool. 2008. De Lisandro Alonso. Filme.

Los Muertos. 2004. De Lisandro Alonso. Filme.

Man of the West. 1958. De Anthony Mann. Filme.

Panorama of Gorge Railway. 1900. De James H. White. Filme.

Panoramic View of the Morecambe Sea Front. 1901. De Mitchell & Kenyon. Filme.

The Day After Tomorrow. 2004. De Roland Emmerich. Filme.

The Last Frontier. 1955. De Anthony Mann. Filme

The Man from Laramie. 1955. De Anthony Mann. Filme.

The Searchers. 1956. De John Ford. Filme.