



A consistência do fantasma: em torno do cinema de Antonio Reis e Margarida Cordeiro

EMÍLIO MACIEL

Doutor em Literatura Comparada pela UFMG e professor de Teoria Literária no
ICHS/UFOB

Resumo: Leitura comparativa de *Trás-os-Montes* e *Ana*, de Antonio Reis e Margarida Cordeiro, este ensaio explora as articulações, disjunções e ressonâncias entre essas duas obras-primas do cinema moderno.

Palavras-chave: *Faux-raccord*. Sistema-Mundo. Retórica. *Sermo humilis*.

Abstract: A comparative reading of *Trás-os-Montes* and *Ana*, by Antonio Reis and Margarida Cordeiro, this essay explores the articulations, disjunctions and resonances between these two master-pieces of modern cinema.

Keywords: *Faux raccord*. World-System. Rhetoric. *Sermo humilis*.

Résumé: Lecture comparative de *Trás-os-Montes* et *Ana*, de Antonio Reis et Margarida Cordeiro, cet essai explore les articulations, disjonctions et résonances de ces deux chefs-d'oeuvre du cinéma moderne.

Mots-clés: *Faux-raccord*. Système-Monde. Rhétorique. *Sermo humilis*.

The stationary blasts of waterfalls...

William Wordsworth

I

Em uma das cenas mais marcantes de *Trás-os-Montes* (1976), primeiro filme assinado em conjunto pelo poeta Antonio Reis e a psiquiatra Margarida Cordeiro, a câmera se mantém estática sobre uma estrada, enquanto, de um extremo ao outro, assistimos a um pai que vai se afastando de sua filha, montado num burro. No cuidado de preservar em toda a sua integralidade a duração do evento, ao estilo de um manto inconsútil desdobrando pouco a pouco aos nossos olhos, os longos mas espessos minutos em que tudo se desenrola funcionam quase como uma pequena aula aplicada de fenomenologia, na qual pode-se ler um aceno da dupla de cineastas a uma certa tradição realista do cinema moderno, teorizada e defendida principalmente por André Bazin. Ao mesmo tempo, por mais bela e impactante que seja a cena em si mesma – convertida quase em parada obrigatória para todos os críticos que se debruçaram sobre *Trás-os-Montes*, de Serge Daney a João Benard da Costa, de Eduardo Prado Coelho a Yann Lardeau –, é certo que, na relativa nitidez e transparência com que o gesto se cristaliza, ela avulta como uma incrustação insólita em meio à dicção cifrada e por vezes francamente hermética desse filme inclassificável, cujo nome é tomado de empréstimo de uma das regiões mais esquecidas e depauperadas de Portugal, e cujos personagens são os velhos e crianças que crescem e morrem na província, enquanto os adultos vão trabalhar em outras terras. Com uma precisão que dá a um fardo cotidiano o peso de evento único, o lento e doloroso movimento do pai para fora do plano perfaz uma articulação que, sem chegar a desfazer por completo a aura de estranheza do todo – timbrado numa bizarra sobreposição de vanguarda e arcaísmo, como numa colagem dos contos da carochinha repaginada em austeridade anti-ilusionista à Straub-Huillet – parece devolvê-lo por alguns momentos a uma escala mais tangível, ao explicitar o vínculo entre o cosmo aparentemente autônomo em que tem lugar a história e a sobredeterminação provocada pelas pressões econômicas do extracampo, mantidas quase todo o tempo entre parênteses no decorrer do filme. Se tomada como um ponto de

fuga que rearticula literal e figurativamente todo o conjunto, essa transformação do pai em mera silhueta e logo depois em ausência ajuda também a retirar um pouco da aura enigmática que impregna a textura do filme, costurado por sequências que, de um modo geral, sem constituir propriamente uma história com início, meio e fim, estão muito longe de se sobrepor de forma aleatória.

No que diz respeito à despedida, aliás, na opção por encená-la como um bloco único não é difícil ver uma tática para destacá-lo e isolá-lo ainda mais em relação ao seu entorno, efeito a que não é alheio ainda o modo como, na sequência em questão, a filmagem de todo o trajeto em enquadramento fixo converte o plano num marco de referência em relação ao qual coisas e seres se afastam e se aproximam. Não obstante a admirável sobriedade com que o trajeto se dá, o fato de tudo acontecer diante dos nossos olhos sem som algum tende a desestabilizar fortemente essa impressão de segurança, instaurando uma imediata clivagem interna entre os elementos da cena. Não só: em meio a um cenário atravessado desde saída por estranhas mesclas de dicções, no qual a sobriedade e o estudado hieratismo de certas tomadas dão as mãos com infiltrações e rupturas que promovem um deliberado embaçamento entre diversos níveis de realidade, oscilando desde um registro quase etnográfico até saltos romanescos, essa supressão a seco de todo o estrato sonoro gera uma surdez que só faz tornar ainda mais opressivo aquilo que se vê – a ponto de, uma vez instaurada essa clivagem, a mesma impressão de evidência que o trajeto no espaço provoca acabar também ela contagiada por uma sombra de irrealidade, que de resto talvez pudesse até ser conjurada com a adição do estrato sonoro. No primeiro momento, porém, essa mesma e deliberada amputação opera quase como um contraventor perfurando a inteireza do plano, não bastasse servir ainda de trampolim para uma desorientação muito mais sutil e duradoura do que a gerada pelo som – quando, após sumir por completo do nosso raio de visão, o homem passa a assombrar de forma obsessiva todos os fotogramas seguintes, que serão a partir daí irreversivelmente transtornados pela intermitente expectativa de seu retorno.

À luz do que ocorre antes e depois dessa despedida, não se pode dizer que este seja um evento incomum em *Trás-os-Montes*, filme no qual, com perturbadora frequência, a ausência parece ter às vezes até mais peso, impacto e densidade do que a própria

presença; traço que repercute tanto nos gestos e/ou perceptos de personagens – muitas vezes inscritos num estranho furta-cor entre a alucinação e a evidência, entre projeção e percepção – quanto na desenvoltura com a qual a *mise-en-scène* explora todas as sutilezas da matéria visual e sonora. Desse ponto de vista, aliás, se na elisão total do som no momento de despedida pode-se ler um modo de colocar um travo de distância entre os sentidos e aquilo que eles captam – num artifício que é tanto um sacolejo brechtiano quanto um truque para dar uma aura de feeria ao que se vê – também é certo que a eventual perturbação com isso acionada parece quase suave diante daquilo que irá acontecer em outra impressionante sequência do filme, quando o veremos de certa forma converter em nó narrativo a metáfora que na despedida ainda precisava ser mediada por uma decifração.

Tendo agora como personagens dois jovens pastores que saem de casa, vestidos de uma forma que lembra muito menos um figurino de época do que uma fantasia folclórica estilizada, e até um pouco ridícula, a cena começa com o encontro desses pastores com duas meninas que se identificam como fadas, e os convidam para brincar com elas. Quando os pastores retornam para a vila, no entanto, e passam a perguntar para um grupo de velhos onde foram todos, a descoberta de que os nomes que eles evocam pertencem a pessoas mortas há sete gerações provoca de imediato uma quebra fortíssima com tudo o que se vinha até então dando por certo, e faz com que, uma vez instaurada essa sobreposição de escalas, o que se mostrava há pouco à nossa frente como a mais pura evidência se dê a ver como uma espécie de fita de Moebius fazendo o espectador deslizar a uma outra dimensão ontológica – efeito do golpe imprevisível provocada pelo fecho da cena, com a revelação de que os tais meninos pastores são também fantasmas. Depois de um gesto que aniquila de vez qualquer presunção de inocência, forçando-nos portanto a ler sempre com um passo atrás cada uma das imagens mostradas, isto que se transforma em poucos segundos em insegurança total não pode ser mais dissociado da dificuldade de saber qual será a distância que cada sequência daí em diante irá tomar em relação à falsa aparência de clareza gerada por rostos, corpos e paisagens; signos cujo peso é instantaneamente alterado pela resposta lacônica do velho, capaz de tirar todo o chão debaixo dos nossos pés com menos que dez palavras. Em nível mais restrito, porém – e aí está sem dúvida um dos grandes segredos responsáveis

pela sofisticação do conjunto – o que tem lugar é uma inversão que, na sua aparente singeleza e falta de ênfase, parece transtornar para sempre o estatuto ontológico dos pastores, deixando-os suspensos num limbo do qual nenhuma sequência posterior logrará tirá-los.

Ressalte-se, ainda, que, na medida em que certos motivos vão e voltam ao longo do filme, nem sempre do mesmo jeito, o retorno mais ou menos modificado de certos temas obsessivos – seja em situações prosaicas, seja em chave de conto de fadas –, para não falar nessa incessante ansiedade perceptivo-projetiva que dita o seu tom, não deixam de acenar de viés para uma narrativa suplementar em latência; narrativa cujo cerne diz justamente respeito ao que estaria para ser desemaranhado em meio à confusão temporal e espacial de *Trás-os-Montes*, fundada numa bizarra justaposição de estratos distintos. Num plano mais epidérmico, sem dúvida, como principal responsável por tal indistinção, está a dificuldade de estabelecer uma demarcação clara entre realidade e imaginário, aí submetidos a um nivelamento capaz de fazer, sem mais aviso, com que, a cada vez que se passa para o outro lado do espelho, o que antes se poderia tomar como dois compartimentos estanques repareça como uma densa névoa de imagens lutando acirradamente umas com as outras, sem que haja qualquer última instância capaz de decidir *a priori* o maior ou menor grau de realidade que possuem. De sorte que, à medida que se começam a assentar certos pontos de apoio, o que vai aos poucos emergindo desse jogo de modalizações se parece muito menos com um todo fechado do que com uma conflituosa parataxe de fragmentos, na qual nunca é possível saber que extensão de tempo ou de espaço haverá de ser transposta entre um plano e outro – um pouco como num universo que elevasse o *faux raccord* à condição de princípio não apenas estrutural como também metafísico.

Isso posto, curioso perceber como, não obstante todas as suas diferenças de tonalidade, existe uma espécie de parentesco sutil unindo a cena do pastores à do pai que emigra; elo que nesse caso tem tudo a ver com o modo como, seja pelo tensionamento do extracampo, seja pelo efeito *deus ex machina* da fala-revelação do velho, tanto uma cena como a outra tendem a desestabilizar cada qual a seu modo a impressão de autossuficiência dos fragmentos isolados, cuja soma parece deliberadamente calculada para não se fechar. O interessante, porém, é que, se a partir do que deixam

ver os dois momentos citados, é até verossímil pensar que está-se apenas diante de um puro exercício formal – concebido para gerar uma crise insanável entre as instâncias da evidência e da ficção e, no limite, converter a própria decifração do filme num labirinto de espelhos –, a insistência e a consistência com as quais, em algumas passagens-chave, o corte, seja do som, seja da fala, transforma cada um desses planos em um caminho violento e sem volta de uma zona da realidade a outra indica uma recursividade forte o suficiente para funcionar como um eventual ponto de liga em meio à dispersão, e dar a ver talvez um novo monograma unindo e confrontando esses angulosos cacos de tempo, que são como que empurrados para fora de si mesmos por uma pressão centrífuga reiterativa. Em boa medida, aliás, na percepção cada vez mais nítida dessa assinatura rítmica, pode estar também o modo como a História vai retornando gradualmente ao filme pela janela do lado – menos como um possível fundo rochoso capaz de dar um basta definitivo a proliferação narrativa do que como a matriz de um caleidoscópio onde, como se verá, entre a Economia Política e os Contos da Carochinha, existe muito mais inerência recíproca do que oposição.

Para um filme que parece dar orgulhosamente às costas a seu espectador – e até muitas vezes deliciar-se em devolver esse mesmo espectador à sua solidão completa, com a mesma radicalidade com que derruba a ilusão de conhecimento despertada pelo que a imagem mostra – tentar inferir de tais ritornelos uma possível engrenagem oculta não é, ao menos a princípio, uma tarefa que parece quadrar muito bem com a nota dominante da sua diegese, no incessante jogo de báscula que promove entre o registro fantástico e o documentário – sem jamais fixar de uma vez por todas a ordem das precedências. É bem verdade, porém, que, ao fornecer algo como uma ancoragem terminal para essa inquietante pletera de fabulações, uma operação desse tipo está muito longe de fazer jus à complexidade desse ritmo por assim dizer “desigual e combinado” que rege a textura do filme, na qual mesmo o recurso mais que batido aos jogos de causa e efeito – acionado sempre que se trata de reportar um evento de superfície a algo que o anteceda – caminha menos no sentido de amenizar o nível de incerteza do que no de moderar um pouco a profusão de ecos entre pontos distantes, tendo sempre como linha de fuga a tensão entre, de uma parte, a nítida delimitação de um antes

e depois cindindo as continuidades – sejam elas prosaicas ou fabulosas – e, de outro, a sensação de simultaneidade suspensa que a soma das cenas dissonantes engendra.

Note-se ainda que, do ponto de vista de quem se habilita a decifrá-la, será essa mesma tensão, bem ou mal, que, ao provocar curiosos efeitos de ricochete entre trechos aparentemente autônomos, irá construindo uma trama de ecos entre as sequências do filme, apta de certa forma a contrabalançar uma intensa impressão rapsódica, resultado da ausência de um fio narrativo explícito ligando as unidades. As quais, por sua vez, na medida em que resistem bravamente a se articular em crescendo, mantêm-se o tempo todo justapostas como pequenos monolitos umas ao lado das outras, sem qualquer vínculo causal mais evidente que as hierarquize. Em compensação, se entre os corolários mais incômodos dessa *dispositio*, está exatamente a dificuldade de parafrasear em poucas linhas a trama do filme, interessante notar como, à medida que as cenas se sucedem, é o próprio jogo de simetrias entre elas que terminará por fazer as honras de fio de Ariadne, revelando aos poucos uma organização de ordem muito mais musical do que propriamente narrativa. Ou isso, pelo menos, é o que parece se insinuar quando a reiteração diferida de certos temas e/ou imagens começa a lembrar um pouco um rosário de frases musicais migrando levemente modificadas de um instrumento a outro, e criando com isso inesperadas zonas de interseção entre trechos isolados. Embora mantenha-se ainda refratário a uma sinopse direta, trata-se de um efeito bastante evidente, por exemplo, na capital importância que o extracampo adquire na criação e complexificação de uma rede de furtivas rimas semânticas ligando os planos; o mesmo valendo, ainda, para as recorrentes fricções criadas entre som e imagem, elementos que se não chegam a anular a pulsão centrífuga da *mise-en-scène* – respondendo por uma certa impressão geral de atonalismo que domina o conjunto – projetam ainda assim uma inesperada sombra de *deja vu* sobre trechos à primeira vista desconectados, mas nos quais torna-se possível identificar também algumas assinaturas rítmicas recorrentes, funcionando como pequenos faróis-estribilhos em meio à nebulosa.

Se é o caso de ficar apenas num dos trechos mais impactantes – no qual não seria descabido ver quase uma espécie de versão de cabeça para baixo da cena do êxodo do pai –, é o

que parece acontecer, por exemplo, no famigerado último plano de *Trás-os-Montes*, quando a imagem fixa de uma montanha vai sendo invadida e tensionada pelo apito de um trem que não se vê, ainda que a sua fumaça perturbe levemente a inteireza da paisagem, a ponto de converter-se quase num arremate lapidar pelo modo como finca resolutamente o filme numa referência concreta. Com uma lentidão em que se pode detectar uma rima longínqua com a cena do pai indo embora, trata-se de uma despedida que se dá dessa vez de forma bem mais elíptica e rarefeita do que no primeiro caso, mas cujo vetor de sentido – ironicamente – é justo o som cortado na sequência que o plano evoca por meio do seu ritmo interno, que aliás em nada fica a dever ao primeiro no que tange à lentidão, mistério e solenidade. Na cena da despedida, contudo, o detalhe de tratar-se agora de um sinal decodificado – som que é a um só tempo convocação para os que partem e signo de despedida para os que ficam – parece dar a esse silvo um lastro muito semelhante ao de uma palavra final; detalhe, por sua vez, que, ao destacar o vínculo com o mundo exterior de que o trem é metonímia, concorre para estabilizar violenta e definitivamente todas as dissonâncias anteriores, e ao mesmo tempo fazer as vezes de aceno de adeus ao espectador do filme, com isso também subsumido no rol de destinatários da interpelação do trem. Curiosamente, todavia, uma vez que a posição da cena em meio à somatória dá a ela um peso escatológico comparável ao de uma conclusão – reforçando de novo a pressão centrífuga como chave de inteligibilidade – a impressão é que, com o desfecho da cena e por conseguinte do filme, é quase como se, no último instante, fosse a própria posição de Trás-os-Montes no Sistema-Mundo – entidade que suga continua e discretamente seus adultos, por estrada e por trilho – que ganhasse aí afinal clara primazia sobre a condição de enclave fabulatório aparentemente atemporal até então hegemônica – numa dobra, de certa forma, que ao realçar o peso da realidade político-econômica sobre tudo o que acabou de se ver, parece selar também a submissão inexorável do filme ao princípio da realidade.

Trata-se ou não de outra miragem, o fato é que, se tomado em seu sentido mais literal, o barulho desse mesmo trem que não se vê torna-se signo de uma mudança se dando com uma invisibilidade quase braudeliana, e da qual as narrativas do filme constituiriam por assim dizer o inconsciente político – entretecidas que estão num tempo e num espaço onde, em paralelo a um

sutil embaralhamento do calendário vulgar, as lendas e ditos das crianças e velhos esperando os adultos operam como uma tentativa de chegar a bom termo com essa lacuna fundamental fraturando e estruturando o corpo do *socius*, e a que essas lendas não cessam todo o tempo de fazer alusões. Cristalizados nesse espaço-tempo indefinível em que dá a filmagem, os efeitos consubstanciados a partir disso, a toda vez que alguém começa uma nova digressão por uma realidade incerta, respondem sem dúvida pela espessa sensação de luscofusco que domina a *mise-en-scène*, tudo confluindo no desfecho em que, ao se reinscrever a temporalidade do grotão perdido no Curso do Mundo, tais historias se veem afinal cara a cara com o seu grande esteio inominado – uma ausência que age continuamente de longe mesmo e/ou principalmente quando não (a)parece. Movimento que não por acaso é também o principal elo de ligação entre *Trás-os-Montes* e o filme palíndromo *Ana*, a outra obra-prima assinada pela dupla de cineastas no início dos anos 80, a transição que tem lugar nesta cena assombrosa – quando, por obra e graça do silvo do trem, o filme parece ser finalmente negado e conservado numa nova dimensão, desvelando enfim a posição do lugarejo pseudofantástico no Grande Jogo das Trocas – está evidentemente muito longe de atenuar a força reversiva dessa sutil mas irreparável descoberta, que corresponde justo ao salto de entendimento no qual, através da pequena epifania em surdina do apito centrípeto – responsável por de certa forma indexar o signo *Trás-os-Montes* dentro de uma totalidade mais ampla –, assinala-se a conversão do que parecia uma extensão contínua em contraposição diacrítica, cujo foco remete em última análise até a posição dessa vila de fantasmas em meio ao circuito de fluxos globais do Capitalismo Tardio. Incidindo quase como um golpe de misericórdia contra qualquer miragem de autossuficiência que tais imagens ainda suscitem, é o que faz também – com uma nada desprezível ajuda do extracampo – com que, tão logo a metonímia sonora corte a tela em dois, toda a aura mítica investida na somatória das cenas ressurgja tensionada e relativizada *in extremis* pela corrosão da História, convertida literalmente pela sirene do trem em apóstrofe explícita, e implicando portanto a imediata e irreversível ressignificação de todo o trajeto anterior.

O que torna tudo muito mais complicado, porém, é que não havendo muitas vezes na inteireza maciça desses blocos

óptico-sonoros nenhuma preocupação em conferir uma ênfase mais explícita aos instantes da passagem – que podem surgir tanto como uma inferência tirada de uma conversa de velhos quanto como um ruído fazendo-se levemente alucinatório em função de sua própria sutileza – é como se o filme nos forçasse a manter o tempo todo vigilantes em relação a esses e outros dispositivos; exigência que, se por um lado, parece estar sempre à beira de levar ao colapso os nervos e limites de atenção de cada espectador, confere também a cada mínimo som ou sutileza o máximo de densidade expressiva, graças à qual cada cena pode tornar-se a qualquer segundo a clareira de uma revelação brusca. Mas se assim é, em face da teleologia conferida pelo plano do som do apito, nada a espantar, em suma, que, quando se passa a reler o filme de trás para frente, mesmo essa poderosa sensação de inteligibilidade – tornada particularmente convidativa pelo fato de ser o apito do trem um signo convencional, e que estaria portanto para os ruídos do entorno assim como uma fala articulada está para um murmúrio – acabe sendo colocada também ela em xeque pelo modo nada arbitrário como, na série de remissões do filme a um poder exterior invisível, pode-se ver o prenúncio do que conhecerá sua materialização suprema no silvo do desfecho, acionando um imediato movimento retroativo à cata de possíveis indícios que o antecipem. Um compromisso cujo desdobramento mais diabólico, ao que parece, é fazer por vezes com que, com o prolongamento até o infinito do jogo de ecos – supondo-se que seja agora o caso de dar um rosto menos indefinido a esse poder exterior –, cada novo *insight* se pareça apenas com a tentativa de arrombar uma porta aberta; resultado, na pior das hipóteses, que não deixa de ser uma evidência a favor do intransigente rigor figurativo do filme, no qual as cenas parecem estar sempre à espera se converter em precursoras borgianas uma das outras.

Ressaltado o perigo, contudo, se tivermos em mente, ainda, que o estilo disruptivo e elíptico da filmagem é aqui um elemento que em nada fica a dever em violência à descoberta de que a paisagem de *Trás-os-Montes* é muito menos parada do que se supõe, difícil pensar em sequência mais paradigmática do que a filmada no *domus* de Bragança, quando, em outro vertiginoso curto-circuito de tempo e espaço, um trecho de *A Muralha da China*, de Kafka, é lido em *off* por Antonio Reis, traduzido em dialeto mirandês. Enquanto a voz menciona de

passagem notícias que chegam “dos combates da fronteira, mas não da capital”, a câmera vai realizando um movimento de 360 graus em torno das pessoas no interior do *domus*, que, se surgem no início do movimento como os camponeses que supomos que são, reaparecem no final do plano sem cortes em vestes de operários. Quebra sob muitos aspectos até comparável à da cena dos pastores, a grande diferença é que, em lugar de uma obscura lenda medieval, tem-se agora por moldura um texto que gira precisamente em torno da morte da mesma tradição que o filme de certa maneira monumentalizou. Resultado: em face de algo que parece ser como uma constelação imbricando todas as tensões acumuladas antes e depois dela, é como se, agora, o jogo de perto e longe inferido da cena do trem se desse a ver como o eco à longa distância do texto de Kafka, cujo desdobramento aponta de forma bem mais literal que a imagem-fecho para a pressão exercida de fora por um poder remoto – um poder cujo alvo vem a ser precisamente o povo que a câmera captura dentro do *domus* por meio de um movimento circular no espaço, mas que deve revelar-se depois metáfora de um movimento que se dá (também) no tempo. Ato contínuo, se a transformação dos camponeses em operários instaura de imediato um vínculo tanto com o trem que atravessa a montanha quanto com o pai que se sabe ter passado boa parte de sua vida trabalhando na Argentina, a saturação gerada pela cena inteira, quer em termos visuais ou sonoros, torna muito mais difícil encontrar um mapa ou chave hermenêutica apta a estabilizá-la de vez, não deixando de ser sintomático que, no que pode ser também um aviso oblíquo a quem quer que tente decifrar a esfinge, as últimas frases lidas em *off* terminem constatando que “essa leis que desconhecemos e que pacientemente procuramos adivinhar, desde o fundo dos tempos, não são, não podem ser senão puras imaginações”, e “talvez não existam mesmo, na realidade”. Se de uma parte essa hipótese desfere mais um golpe mortal em nossa segurança, de outra ela torna até compreensível a opção de não eleger a cena do *domus* como sequência final, tão incalculável é o impacto gerado por essa nova saturação de linhas de força que o giro da câmera provoca, ao fazer com que, findo o seu percurso, seja o próprio espectador de *Trás-os-Montes* quem se descobre de uma hora para outra perdido no tempo.

II

De certo modo, na medida em que funcionam como um *aleph* do filme inteiro, condensações e deslocamentos desse tipo produzem ainda um contraste bastante vincado com o filme seguinte do casal, *Ana* (1982), cujo modo retórico caminha justo no sentido da rarefação e da economia de meios, com os choques sendo minuciosamente dissolvidos numa espécie de filmagem no pretérito imperfeito. A começar pelo *off* com que tudo se abre (“Naqueles dias a natureza parecia recolhida ao invisível, sob o olhar da mãe”), o traço dominante da dicção agora caminha no sentido de casar harmoniosamente tudo o que o texto de Kafka tão bem clivara, quase como se, de um filme a outro, o que era primeiro uma proliferação de linhas se deixasse pouco a pouco desbastar em uma trama que reduz drasticamente todos os elementos em jogo; operação aliás tornada tão mais impressionante por terem ambos os filmes o mesmo ponto de partida. Com efeito, como argutamente observou João Benard da Costa, *Ana* é, sob vários aspectos, o anti-*Trás-os-Montes*, calcado que está numa unidade narrativa que chega a soar quase clássica no cotejo com seu antecessor. A confirmar ainda mais a impressão de apaziguamento, está a frequência como muitos dos textos escritos sobre o filme não tem pruridos em recair num vocabulário abertamente místico, que ora fala do “equilíbrio do princípio no fim” (Eduardo Prado Coelho), ora de “uma cumplicidade enigmática entre todas as ordens e condições do ser” (José Gabriel Pereira Bastos), ora evoca nada mais nada menos que “o próprio ciclo da vida” (Joris Ivens). Filmado em grande parte nas mesmas locações do seu antecessor, e tendo no seu centro a mesma elipse geracional que marca *Trás-os-Montes*, mas que dessa vez se resume a apenas três figuras principais – no caso, a avó Ana, e os netos Ana e Alexandre –, o que temos aqui, à primeira vista, já a partir do efeito de uniformidade gerado pela lentidão dos 150 planos que constituem o todo, toma uma clara distância em relação ao desenho rapsódico e fugal do filme anterior, além de se desenvolver num registro temporal que aparentemente nada tem de movedição ou desnorteante. Pelo contrário: elegendo como foco privilegiado as próprias ações cotidianas da matriarca, e deixando claramente em segundo plano o elemento feérico, é um pouco como se, em *Ana*, tais

ações fossem transformadas em ritos sagrados pela respiração pausada e hierática da câmera; procedimento que levou mais de um crítico a falar em “filme litúrgico”.

Num mundo em que predominam o silêncio das personagens e os pequenos barulhos da natureza – destacados e recortados no filme com a mesma precisão cirúrgica das notas de uma peça de Webern –, a forte impressão estacionária que emana das cenas, tendo sempre como foco as atividades mais comezinhas da sua protagonista, é aqui e ali atravessada por narrativas esparsas que fazem as vezes eventualmente de pontos centrípetos. É o caso do *adynton* do eclipse descrito pela avó ao neto, e de uma erudita discussão sobre barcos mesopotâmicos, que soa como a contrapartida mitigada do trecho da muralha da China. E nem é esse o único ponto em que os filmes se tocam: no início, há ainda uma cena bastante perturbadora em que, após chegar em casa encharcada de chuva, a menina é primeiro acarinhada e cuidadosamente acudida pela avó, e depois colocada para segurar um bebê como se fosse a Virgem Maria de um presépio vivo, diante do qual todos os outros se curvam com reverência – como se isso fosse também a coisa mais banal e natural do mundo. Criando assim uma pequena mas nem por isso menos intensa zona crepuscular entre trivialidade e sagrado, entre ordinário e insólito, a cena realiza, com esse salto, uma transição sob vários aspectos comensurável aos ágeis embaralhamentos ontológicos de *Trás-os-Montes*, em que pese a feição muito mais plana e apolínea que o jogo adquire em *Ana* – disposto num todo cuja linha condutora fundamental, em grande parte, não passa senão por essa comunicação contínua e sem alarde entre os planos do cotidiano e os do sublime, ao feitio talvez de um *sermo humilis* com inflexões pagãs.

Já a partir da forma como a avó anda em nossa direção, como se transformasse em sua casa toda natureza em torno, tal intercâmbio chegará talvez a seu ponto paroxístico quando, tendo como música extra-diegética o *Magnificat* de Bach – naquele que é sem dúvida o gesto de sacralização mais ostensivo de toda a *mise-en-scène* –, vemos Ana caminhar até o lago, chamando pela vaca que é aliás homônima da cidade em que nasceu; trajeto tornado prelúdio do instante no qual a velha percebe que suas mãos estão cheias de sangue, anunciando sua morte próxima. Consequentemente, tão logo Ana deixa de vez nosso campo

visual, segundos depois, é como se, justo por abdicar por completo de qualquer dramatização, todo o cenário ficasse instantânea e indelevelmente impregnado pela presença da velha. Se sua figura adquire por isso mesmo um intenso lastro fantasmático, o faz de certo numa clave muito diversa do pai que vai embora na cena de *Trás-os-Montes*. Afinal, diferentemente do sentido de inexorabilidade que a partida impõe, trata-se agora de um fantasma destinado a se dissolver por completo na metáfora de eternidade em que se deve logo depois transformar o cenário sem Ana – ela que é precisamente o mediador que tem que sutilmente apagar-se para que outras gerações perdurem. Entidade que parece ser por isso mesmo o declarado inimigo de toda mudança e descontinuidade – com seu gosto pelos meios tons e pelos gestos lentos, e sua morte que sugere muito menos um sacrifício do que uma saída à francesa –, a personagem-título coloca-se desse modo nos perfeitos antípodas da tocada disruptiva de *Trás-os-Montes*, um filme em que se sente todo o tempo a incidência de inscrições metonímicas a puxá-lo seguidamente para fora de si, quase como cortes rasgando o que parecia estático. Detalhe que pode, sem dúvida, explicar porque, na passagem que sela com uma última elipse o dissolver-se de Ana no todo, o seu filho surja repetindo o gesto da mãe de conduzir a vaca. Ao demarcar o eternizar-se por substituição da figura que falta, esse movimento parece assinalar também o recuo final da linearidade em benefício do ciclo.

Mudando um pouco o ângulo de observação, é certo que essa troca-de-guarda entre gerações nem por isso deixa de ser também o lugar de uma ruptura sem volta, ainda se, ao partilhar com todos os momentos anteriores o ritmo encantatório, a permuta como que deixe escorrer pelos dedos a descontinuidade criada com a sobreposição do gesto do filho ao de sua mãe já morta. Como condição de possibilidade dessa disposição temporal – decisiva para demarcar a diferença entre um filme e outro –, está a operação que, seja quando torna permutáveis filho e mãe, seja quando embaça deliberadamente a distinção entre banal e sagrado, iguala como se fosse uma só coisa os gestos que evidentemente não podem ocorrer sempre no mesmo momento, e que no entanto, pela via da repetição e/ou da lentidão, adquirem uma característica muito mais próxima à de um ciclo da natureza que à de uma decisão humana. Pelo rigor e consistência com que os dois polos se imbricam, é certo que isso tudo tem às vezes uma

textura muito similar a de um logro quase irresistível, e, em se tratando de um filme que trabalha minuciosamente a duração de cada plano, um logro posto a serviço da impressão de uma contínua permutabilidade do sagrado e do profano, polos que o filme vai lenta e discretamente transformando em matéria-prima de uma hipnose diáfana, na qual a alternância de claro e escuro nas tomadas de exterior e interior ressalta e reforça a submissão de todos os elementos a um jogo de alternâncias suaves. Na sutileza quase desapercibida com que tal enredamento acontece, está sem dúvida uma das provas mais consistentes da imensa lucidez estrutural e retórica de tais contrapontos, que chegam quase no limiar de um crime perfeito no virtuosismo com que nos dobram a essa sibilina coerção rítmica, tendo sempre como fio condutor o vai-vem dos planos entre tomadas internas e externas. O mais inquietante, contudo – e eis aqui também outro grande ponto de afinidade com *Trás-os-Montes* – é que, se numa primeira tentativa de sinopse do que tem lugar na tela, tudo parece caminhar calmamente no sentido de reforçar a sensação de harmonia, o mesmo não pode ser dito do que tem lugar na escala mais microscópica, na qual, em paralelo à calculada hipnose que o filme provoca, assoma a perturbação provocada o tempo todo por pequenas infiltrações de descontinuidade, como falas hieráticas e sons obsedantes. Instauram-se assim leves mas expressivas decalagens entre os distintos níveis do filme, em meios aos quais a voz em *off* aparece apenas como um vetor entre outros, cuja primazia pode ser eventualmente até fraturada por aquilo que imagem e som mostram ou só insinuam. O resultado é que, à medida que vamos chegando mais perto da sua textura, a impressão que se impõe é a de um todo atravessado de fora a fora pelos mais variados tipos de assíntota, a começar por aquela instaurada logo na frase inicial (“Naquele tempo, a natureza parecia recolhida ao invisível”), em que se pode ver a síntese quase perfeita de todos esses impasses.

Tendo como eixo central a hipérbole da natureza – termo que se pode ser aplicado indistintamente a tudo e a todos, jamais chegando a corresponder de fato a uma entidade específica –, essa frase cria logo de cara um contágio espontâneo com o rosto de Ana, que vem a ser precisamente a figura irrompendo no centro da tela quando esta é proferida. Não por acaso, é esse o momento também em que o filme dá a impressão de desnudar

os andaimes da sua lógica figurativa, tendo como foco um plano onde, graças à sutileza e solenidade da respiração da câmera, ao invés de se investir a natureza de qualidades humanas, é antes o próprio humano que se deixa apresentar como se fosse natureza. Em nível mais estrito, aliás, trata-se de um contágio habilmente corporificado no próprio andamento sinuoso da frase em questão, com a ênfase primeiro incidindo sobre o advérbio de tempo, confinando a imagem ao passado (“naquele tempo”) e depois sobre o leve toque de ambiguidade da locução “parecia recolhida”, expressão, de uma parte, que se tem a cautela de já modalizar de saída seu próprio salto antropomorfizante – ao sugerir que o recolhimento da entidade principal pode ser apenas o resultado de uma impressão fortuita (“parecia”) –, consegue também conferir ao nome “natureza” a mesma ambiguidade indevassável de uma pessoa viva; associação nessa cena tornada particularmente convidativa com a sobreposição do rosto da velha em primeiro plano, operando agora quase como um substrato dêitico atenuando a aberração referencial do enunciado.

Como se nota, são destalhes que no mínimo forçam a ver com outros olhos a primeira sensação de inteireza induzida pela soma de som e imagem, sem que isso implique em propriamente desqualificar os hábeis mecanismos retóricos que a ela conduzem. Sendo por sinal também vetores presentes na textura do filme, eles devem ser no entanto contrabalançados por esse pequeno mas nem por isso menos impressivo rol de dissonâncias. No caso específico de *Ana*, entretanto, a principal dificuldade de leitura associada ao filme não diz senão respeito ao fato de que este tem quase todo o tempo por foco uma operação linguística ordinária, convertida aqui em tática para mostrar o que está em jogo sempre que, uma vez constatada uma ação frequente, um certo feixe de repetições se deixa sedimentar em passado imperfeito. Se de uma parte tal conversão não deixa de prestar homenagem à força impositiva dos ciclos – elevados assim ao posto de grandes termos mediadores entre tempo e eternidade, entre a evanescência do mundo e a tentativa de remediá-la de forma vicária – de outra, é ela que também permite expor esse ciclo como a miragem que é, ao dar destaque a tudo o que deve ser esquecido, suprimido ou desconsiderado a cada vez que se opta por modular-congelar o passado em pretérito imperfeito. Supondo-se que fosse possível reconstituir cada um desses gestos no que tem de irrepitível, o

fato é que, correndo bem no contrapelo de tais elisões, está justo o pequeno glissando que, tendo por eixo a voz em *off* resumindo o sentido da imagem, torna possível instituir numa frase a indistinção-identidade dos diversos momentos no tempo – como é bem o caso do plano em que, quase como num contraponto lírico à força da imagem, constata-se que a natureza “parecia” recolhida ao invisível. O que é evidentemente uma síntese bem mais intrigante e opaca do que, digamos, “Ana cuidava da vaca todos os dias”; enunciado que se, a princípio, pode até corresponder com muito mais fidelidade ao que a tela nos mostra, está longe de ter a força de condensação poética da frase dita em *off*.

Trate-se porém ou não de uma tradução idônea, o que talvez mais chame a atenção, em decalagens como essa, é que, sob a égide da *mise-en-scène* ritualista que é a marca do filme, esses “mesmos” momentos quaisquer de um dia a dia banal surgem, em *Ana*, todos eles atravessados por um excedente de sentido meio indefinível, e que, ao gerar efeitos de ricochete incessantes entre dito e mostrado, som e sentido, instauram insólitas zonas de contato entre sagrado e cotidiano, entre arcano e prosaico. Um mecanismo cuja maior prova de eficácia, em termos de recepção crítica, ecoa ainda no próprio campo semântico dos adjetivos normalmente empregados para dar conta do filme, e que, via de regra, tendem a dissolver tais discrepâncias num vocabulário vagamente hierático e religioso, cujo efeito é justamente relegar a segundo plano esses sutis mas decisivos atritos. Embora não se trate de forma alguma de um dispositivo infalível, é curioso notar, ainda assim, como isso que se transforma num topos quase obsessivo nas leituras mais correntes – nas quais o filme é com frequência tratado muito menos como um artifício estético do que como uma experiência mística.

De fato, como parece ter ficado claro na cena de abertura, ao tornar perfeitamente indistinguíveis a velha e a natureza, esse pendor a dar a imagens banais lastro de símbolo constitui talvez a grande sub-repção retórica ativada e elidida pela *mise-en-scène* de “Ana” e, ao enfatizar a totalidade em detrimento da dissonância, torna-se quase um mínimo denominador comum na sua fortuna crítica, que, via de regra, parece quase sempre pular um tanto rápido demais para o momento da síntese, em prejuízo do que poderia haver de potencialmente dissonante nos detalhes da micro-textura. A grande exceção ficando, sem dúvida, por conta

do texto que Yann Lardeau escreveu para o *Cahiers du Cinéma*, por ocasião do lançamento do filme na França, e que tomarei aqui como precedente para o que se vai tentar agora.

Para além de destacar com muita firmeza as quebras que a impressão de filme litúrgico tendem a suprimir – como é o caso do ruído que some sem qualquer explicação no plano em que um bebê aparece chorando e no *close* do filho cientista –, talvez o momento mais alto de sua análise se dê quando Lardeau passa a mostrar como, no que parece ser nitidamente uma estrutura em quiasmo, o obsessivo jogo de claro e escuro alavancando o filme – entre a luminosidade ofuscante do dia e um interior que parece às vezes iluminado por La Tour – concorre também para tornar cada vez mais duvidosa a fronteira que separa sono e vigília. Esse efeito, que a princípio soa quase como a progressão em espiral de uma suposta contraposição realista entre luz e sombra, conhece muito provavelmente seu auge quando, depois da cena em que o menino aparece com febre prostrado na cama, e tendo muito adequadamente como fundo sonoro um texto de Rilke sobre os “sonhos das crianças”, salta-se para um plano em que o mesmo menino surge correndo em pleno dia na direção contrária a de um bando de pássaros – no que pode aliás muito bem ser apenas uma corrida inexorável para o mais profundo dos sons. Por mais que tenda até a passar despercebida no ritmo do filme, penso que a ambiguidade magistralmente criada, em momentos como esse – no qual pode-se ver outra potencialização do dissídio entre som e imagem que a cena de abertura explora – é suficiente para mostrar que o terreno estava longe de ser tão sólido quanto se supunha, mesmo que Lardeau não pareça disposto a tirar todas as consequências de seu *insight*. Forçando um pouco a nota, porém, se é certo que, em episódios como esses destacados pelo crítico francês, *Ana* pode parecer quase como um espelho invertido de seu antecessor – do qual constituiria por assim dizer uma variante prosaica –, é desconcertante perceber como basta que se aproxime um pouco mais o campo de visão para que mesmo supostas coincidências entre o dito e o mostrado – evidentes sempre que a voz em *off* é acoplada em passado imperfeito à cena que se mostra – ressurjam dilaceradas *in totum* por forças tão antagônicas quanto aparentemente serenas, e que no caso não dizem senão respeito à supressão sem a qual nenhuma síntese linguística ocorre. Em boa medida, portanto, no momento

em que a voz amortalha a imagem em pretérito imperfeito, a impressão que se impõe, acima de tudo, é que, nessa constelação de elementos em sutil decalagem, está um jogo de empurra em nada menos acirrado do que aquele que tem lugar nos planos, quebras e cortes mais ostensivamente experimentais de *Trás-os-Montes*; razão porque, *a fortiori*, entre a supressão da voz na cena da despedida e a equalização do som e da imagem no plano de abertura de *Ana*, a diferença talvez seja muito mais de grau do que de natureza.

Evidentemente, se uma indiferenciação tão violenta como esta há pouco proposta, pode soar contraintuitiva demais para poder ser crível, penso que isso se dá muito menos por uma opção aleatória de leitura do que como um desdobramento de uma espécie de paidêutica esotérica que acredito ser possível extrair desses filmes-irmãos inimigos, e que encontra muito provavelmente seu ponto de fervura no efeito de indiscernibilidade proustiano há pouco citado – a ter lugar quando a crise de evidência instaurada quase a conta gotas nesse ir vir (um ir e vir que pode ser tanto do claro ao escuro quanto da vigília ao sono...) nos obriga então a ler cada momento como uma espécie de lâmina dúplice, na qual os planos do literal e do figurado se rasuram e se digladiam em contínua sobreimpressão fantasmagórica, à léguas de distância portanto do que poderia ter feito supor a minha primeira paráfrase. O mesmo valendo, de resto, para leituras que se limitem a destacar sem maiores problematizações o halo místico do filme, traço que sendo também um fato estilístico no seu próprio direito, está todavia muito longe de nele deter o monopólio da última palavra.

Ora, supondo-se que seja mesmo o caso de resistir a intimações desse tipo, um ponto que parece pacífico, a essa altura, concerne à busca de um crivo capaz de, no momento de traduzir o filme em palavras, como que decompor em elementos mínimos o que a *mise-en-scène* tão bem ligou, êxito que tem exatamente como sintoma a serie de sintagmas pseudo-místicos há pouco arrolados. Nesse sentido, se como necessário contraponto a essa tendência não está senão o compromisso para deslocar a ênfase para a materialidade do filme, é quase como se, na miragem totalizante de um acorde, fosse preciso agora saber destrinchar e demarcar o peso isolado de cada nota, como tática para dar a ver o que torna possível o salto até a síntese, e poder desse

modo também reconstruir em câmera lenta as etapas do processo. Encontrando muito provavelmente seu epítome na já mencionada cena do *Magnificat*, de longe o grande ponto de fuga teleológico de toda a progressão, é interessante perceber ainda como, na medida em que troca contínua e sistematicamente os lugares do sacro e do profano, um filme como *Ana*, em não poucos momentos, mostre-se quase à beira de destruir por completo tais distinções, gerando um efeito de reversibilidade que, seja quando trata uma simples garota como se fosse uma santa, seja ainda quando projeta uma aura de gesto iniciático nos atos cotidianos, pode ser visto quase como uma versão em escala ampliada dessa mesma chicana epistemológica que há pouco destaquei, quando buscava enfatizar a fricção induzida pela voz em *off* na cena de abertura, responsável por de certa forma projetar uma espécie de mais-valia alegórica no gesto banal da velha. O mais perturbador, todavia, é que se a dúvida aparentemente insolúvel que esse tipo de turvação instaura poderia até se converter num problema e tanto se fosse o caso de apenas escrever uma paráfrase verossímil – tarefa que evidentemente jamais poderá ser tomadas com leveza dada a complexidade, sutileza e precisão dos atritos de som e imagem –, aqui ela se torna quase uma premissa de inteligibilidade *sine qua non* da poética dos nossos cineastas, corolário que é também do modo como, em ambos os filmes, e ainda que não certamente pelos mesmos caminhos, tudo passa quase sempre pela descoberta do que pode haver de alucinatório em uma imagem que se apresenta como evidência – e vice versa.

Dada a intransigência com que estas duas obras nivelam e indistinguem drasticamente real e imaginário, conferindo a fantasmas e fábulas o mesmo peso e densidade das pedras da montanha, tampouco parece difícil entender, enfim, porque, uma vez colocada em primeiro plano essa linha tênue – linha que tem exatamente na figura do quiasmo seu grande operador –, a suspeita que tenderá a partir daí a se impor e finalmente dominar acabe soando como apenas a atualização de uma pedagogia que é em tanto em *Ana* quanto *Trás-os-Montes* um programa implícito, e passa sempre por uma atenção exacerbada a todas as mínimas granulações da matéria visual e/ou sonora; um todo cujo fundamento é muitas vezes pouco mais, pouco menos que o ruído de um trem. Não se pode dizer que se trate de uma demanda amena – por mais que nesses filmes a resposta esteja

sempre muito mais perto do que se pensa, e possa ter muitas vezes como chave de ignição um detalhe aparentemente sutil e/ou evasivo demais para passar por fato estilístico, ao menos a princípio. Como é aliás o que irá ocorrer na cena de encerramento de *Trás-os-Montes*, quando o barulho de um trem que não se vê termina por revelar-se tão logo decodificado como a grande pedra de sustentação do edifício inteiro.

Dando sequência à leitura, entretanto – e ensaiando talvez o que pode ser uma última vista de olhos sobre esse filme ao mesmo tempo tão compacto e tão evasivo –, impossível não atentar também para o que se vai se insinuando aqui e ali em certas piscadas de olho, entre as quais poucas são tão descaradas quanto as duas grandes homonímias que pontuam e escandem a duração de *Ana*, homonímias cujo primeiro resultado palpável, até segunda ordem, é tornar ainda mais infernal a tensão entre diferença e identidade que a voz no imperfeito dramatiza. A diverso entretanto do que se dava no comentário sobre a conjugação do verbo no *imparfait* – que aparentemente faz por merecer um olhar em câmera lenta para dar a perceber seu mistério – o ponto que ganha destaque agora, quando o foco recai sobre o nome em comum da menina e da avó, ostenta uma configuração quase cristalina no cotejo com o impacto algo estonteante deflagrado logo na primeira cena, momento em que o tempo verbal adotado para investir a imagem da avó com lastro de coisa remota de certo modo já dava a impressão de antecipar meio de viés a sua futura saída de cena, com a conseqüente entrada da neta no lugar vacante. Não por acaso, tal substituição tende a temporariamente resolver o embate em favor da diferença, sem deixar porém de aprofundar ainda mais as ambigüidades do filme, que nesse aspecto parece se tornar cada vez mais enigmático quanto mais se chega perto – a começar pela primeira indefinição criada pelo fato de avó e menina terem o mesmo nome; talvez a grande pista falsa de toda a trama. A princípio, aliás, pode-se mesmo dizer que essa pista sugere apenas uma leitura ao pé da letra do palíndromo do título; hipótese no entanto que, tão logo desdobrada e ampliada pelo trabalho de análise, não só é capaz de alterar radicalmente o foco de referencialidade do filme – que pode agora ser tanto uma Ana quanto a outra – como torna a mulher mais velha um mediador ainda mais evanescente do que já era; ao feitio talvez de uma escada que se joga fora tão logo se acaba de nela subir. Para quem

examine o problema de uma distância segura, é verdade que isso não chega a contradizer de modo frontal a primeira impressão gerada; ou não pelo menos até a hora em que – numa dobra cuja calculada falta de ênfase só faz torná-la ainda mais devastadora, cavando outro súbito abismo referencial bem debaixo dos nossos pés – Ana sai clamando por Miranda sem que já possamos dizer se se trata de um lugar, de um tempo, ou de uma alimária. Numa escala mais ampla, por sinal – e de novo não parece que estejamos apenas diante de outro acidente –, desconcertante perceber como, no efeito de suspensão provocado por essa apóstrofe, não é difícil encontrar o eco invertido do apito do trem de *Trás-os-Montes*, que, alçado à posição de uma espécie de linha do horizonte para o filme inteiro, coloca-se exatamente na contracorrente do tipo de hesitação provocada na cena da procura de Miranda, quando a incerteza antes provocada pela homonímia da avô e da irmã dá a impressão de transbordar copiosamente por todos os poros da tela, como numa expansão em círculos concêntricos que de súbito traga e indistingue todo o eixo espaço-temporal da trama.

Se examinado mais detidamente, portanto, não há dúvida de que, discrição e contenção à parte, o momento em que a velha se prepara voluntariamente ou não para morrer gera uma desorientação em nada menor do que as cenas mais bizarras do filme de 76; cenas, no limite, que chegam até a parecer convencionais diante dessa surda modalidade de caos, aos quais se agrega a ameaça muito mais indefinível dos silêncios e ruídos que atravessam palavras, anunciando uma coisa que certamente já não é mais a passagem de um trem. Não é difícil explicar a origem dessa tensão: na medida em que nomes e palavras podem ainda ser tranquilamente agrupados em sinopses inteligíveis, toda a sensação de desamparo e falta de norte que eventualmente induzem – quando nos damos conta de que eles podem se referir ao mesmo tempo a duas entidades distintas – nada é se comparada ao desconforto que emana dos silêncios e/ou pequenos barulhos bem mais intraduzíveis que pontuam o filme; detalhes, por sua vez, que, para quem quer tenha ouvidos para apreendê-los – coisa que está aliás bem longe de ser uma prerrogativa geral, dada a minuciosa falta de ênfase com que tudo acontece – se tornam uma fonte de angústia muito menos abordável que a mera reversibilidade de nomes e lugares que a história promove. Daí, sem dúvida – se é o caso de enfatizar mais

uma vez a importância do fator contraponto nessa intrincada rede semântica – o impacto e o alívio provocado pela já mencionada irrupção do *Magnificat*, que estando exatamente no extremo oposto de tais ruídos, funciona em relação a eles quase como um talismã apotropaico, responsável não só por inundar inteiramente a tela com a miragem do Significado como, de certa forma, por deslocar para um conveniente segundo plano a ameaça em latência nas granulações sonoras.

Na organização do filme, entretanto, a expectativa de que são portadores tais ruídos é exacerbada pelo fato de não poderem se ligar a uma fonte tão facilmente identificável quanto o trem do extracampo; lacuna que não deixa de servir também de salvo conduto à imaginação do espectador, convidado então a inventar correlatos imagéticos que a eles correspondam. E ainda assim, de vez que tal operação jamais chegará a se cristalizar numa certeza perfeita, é quase como se, pela inesgotável ambiguidade referencial de que são portadores, todos esses sons desincorporados pontuando o filme operassem antes como um insistente torvelinho báquico atravessando as imagens, e acrescentando uma aura premonitória difusa a tudo o que surge na tela, num jogo que encontra certamente sua culminação na morte *in absentia* de Ana. Apenas que, se a desconsideração desse senso de iminência é crucial para fazer com que a vida se confunda com a morte, e fim abrace princípio, creio que isso tampouco diminui a necessidade de separar até onde for possível esses termos uns dos outros, por mais difícil que seja resistir a hipnose que tende a torná-los indistintos, num ritmo, como bem observou Serge Daney, que oscila “entre a precisão do sonho e a imprecisão do despertar”. Dada a sutileza e a quase invisibilidade com que nos enlaça, em atos e falas cuja altivez é sempre diretamente proporcional ao poder de contenção e autoapagamento de que se revestem, trata-se de uma hipnose, ao que tudo indica, que, justo por ter como seu efeito de superfície a mais perfeita e letal epifania estética, pode até levar a descartar como bagatelas as “n” quebras visuais e sonoras que vão aprofundando a incerteza de quem quer que se aproxime; quebras, em *Ana*, necessariamente sacrificadas sempre que tentamos construir uma nova miragem de passado imperfeito. Talvez porque, enfim – como bem demonstra a protagonista do filme em todos os seus gestos –, não haja nenhuma dignidade maior do que obliterar a si mesmo.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Eric. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinema?*. Paris: Les editions du cerf, 2002.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e idade média latina*. São Paulo: Edusp, 1999.
- DANEY, Serge. *Ciné journal*, volume II. Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du cinema, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *L'image-temps*. Paris: Les éditions de minuit, 1985.
- DE MAN, Paul. *The rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.
- KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- JAMESON, Fredric. *The political unconscious*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- LARDEAU, Yann. *Secrète enfance*. *Cahiers du Cinéma*, n. 350, p.22-24, agosto de 1983
- LEVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça (Orgs.). *Antonio Reis e Margarida Cordeiro: a poesia da terra*. Faro: Cineclube de Faro, 1997.
- MORETTI, Franco. *Modern epic*. London/New York: Verso, 1996
- WALLERSTEIN, Immanuel. *O sistema mundial moderno*. v. I. Porto: Edições Afrontamento, 1995.