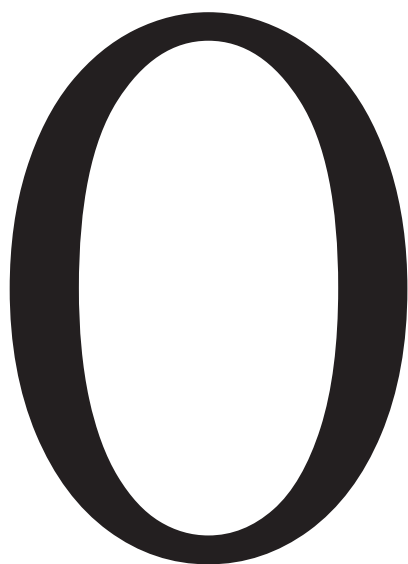


# Trouxeste a chave? – *Anatomia de uma queda*

*Simone Rossinetti Rufinoni*



belo e fantasmagórico *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950) aborda, de modo incomum e surpreendente, o mistério em torno da autoria de um crime. Contam-se as versões de quatro personagens: bandido, esposa, marido morto (por meio de uma médium) e lenhador. Todos os testemunhos sujeitam-se à dúvida, nem mesmo os poderes do além detêm a palavra final. A polifonia instaurada permite sobrepor ao assunto manifesto o tema latente: a questão do ponto de vista.

---

**SIMONE ROSSINETTI RUFINONI** é professora de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP.

O caráter equívoco da morte do cônjuge, a centralidade da figura feminina, a singular emergência da versão do marido, o concerto de vozes dissonantes são elementos comuns a *Rashomon* e a *Anatomia de uma queda* (Justine Triet, 2023). Mas é, sobretudo, o tema *verdade x ponto de vista* que os aproxima.

*Anatomia*: a menção à objetividade da estrutura fisiológica articula-se à circunstância do exame de corpo de delito; no andamento do filme, aludirá ao refazimento da teia do acontecido composta de resíduos – vozes, gestos, mal-entendidos. À necropsia sucede a dissecação do corpo impalpável do tempo, via rememoração, no encaço das marcas, a fim de recompor o passado. Como se a morte violenta forçasse o acesso ao que precisava estar dissimulado. *De uma queda*: o baque do corpo ao chão, mas ainda a decadência do relacionamento amoroso, a ponte que vai da paixão à desilusão, do encantamento ao ressentimento. *Anatomia*, portanto, do que se perdeu, quase a fisiologia da pequena memória. O cinema a esquadrihar o que há de mais inatingível: o não dito desagradável, o vestígio vexaminoso, o intervalo incômodo. E os momentos dolorosos de uma tortura a dois, o passado miúdo que precisa ser constantemente apagado, como garantia de sobrevivência. A inquietação provocada pelo filme *Anatomia de uma queda* é resultante desse emaranhado de linhas da vida vivida em urgência e angústia, intensidade da práxis que a racionalidade instrumental não consegue alcançar. O filme sustenta-se no meio-fio em que a experiência se faz perda, memória e enigma.

Um casal com um filho e um cão reside nos Alpes franceses. Samuel Maleski (Samuel Theis) morre vítima de um acidente e as suspeitas recaem sobre a esposa, San-

dra Voyter (Sandra Hüller). Ela é escritora famosa; ele é professor de inglês, aspirante a romancista. A primeira cena deixa claro que algo não caminha bem entre eles: ela concede uma entrevista, signo de prestígio, que é sabotada pelo marido ao ouvir música em alto volume. Enquanto a mulher bebe e tergiversa, esforçando-se por parecer natural, o som aumenta gradativamente: Zoé Solidor (Camille Rutherford), a estudante pesquisadora que grava a conversa, lê os interditos até que a conversa é interrompida. Logo após, o filho encontra o corpo do pai.

A queda que o vítima – acidente, crime, suicídio? – leva à investigação movida pela busca, que se revela cada vez mais ilusória, do que *de fato* ocorreu. A cada passo, as linhas mais se embaraçam e a impureza da vida se imiscui na possível rota do desvendamento; o transcurso recuperado torna turva e oblíqua a ambição pela clareza ou linearidade.

O momento da perseguição da mais alta racionalidade é mobilizado pelas cenas do tribunal. Essas sequências – lugar-comum de filmes comerciais cujo final chancela o apaziguamento catártico da revelação – assumirão outro desenho. O inquirido se fará cada vez mais labiríntico, cada vez mais truncado e aporético: a cada nova investida mais nuances se sobrepõem, impedindo qualquer saída, uma vez que o ressaibo do cotidiano tudo invade, conspurca qualquer rota de decifração. A busca de uma suposta verdade passará por muitos matizes e a justiça revelará sua impotência e inoperância diante da prodigalidade da experiência e do drama dos sujeitos. Enquanto, do ponto de vista do júri, busca-se o fato cru, o filme passa a perseguir outras camadas, mais profundas e subterrâneas. Quanto mais se dão

a ver os refulhos do passado, mais apartado se estará de alguma certeza.

Aos poucos, o desvendamento do suposto crime será relegado a evento secundário, menos relevante em face da emergência da disputa pela realização pessoal no novelo de desejo, ambição e ressentimento da vida em comum. Não se deslinda esse enredo de segundo plano e o espectador sai do filme com muitas peças que ora se juntam, ora se repelem – à procura da chave. O impasse passa a ser o fulcro onde se cruzam vetores díspares – que vão da vida íntima à conquista do lugar social público e, finalmente, à transformação da vida em ficção (os romances da mulher, o filme).

Ele é francês, ela alemã. Moram em uma casa isolada, em meio à neve, na cidade natal de Samuel. A difícil comunicação e o impossível destrinchar do crime parecem passar pelo mal-estar de um lugar equívoco – físico e social. Ele está em seu país, mas sofre pela posição social inalcançada; ela obteve sucesso profissional, mas aceitou morar ali. Nenhum fala sua língua natal, juntos comunicam-se em inglês – a cena da briga revela esse detalhe, que não parece fortuito, uma vez que as nuances vindas à tona no tribunal são tão finas e sutis que mesmo a língua nativa não logra alcançar.

Que eles “não falam a mesma língua” o filme propõe de diversos modos e a desavença gravada – cujo expediente cinematográfico verte em imagem –, exposta no dia do julgamento, escancara a dissensão. O casal vive em feroz disputa. O inferno cotidiano é testemunhado pelo menino, que foge com o cão assim que começam as agressões. Quando da reconstituição do caso, o garoto Daniel (Milo Machado Graner) confunde-se ante os gritos que preenchem seus dias; se

os desentendimentos eram regra, o ruído do dia fatídico não foi exceção. A investigação encena a contenda velada, escancara o fundo mesquinho. Ela escreve; ele cuida da casa; ela obteve sucesso no ramo que ele ambiciona; ele se frustra por não conseguir escrever e a maltrata; ela o acusa de invejoso e fracassado; deprimido, provoca o acidente que quase cega o filho; afastam-se por culpa ou ciúme; ela o trai; ele a convence a morar longe de tudo...

Em termos de composição, o que parece organizar a complexidade da trama é a clivagem entre superfície e profundidade, imediato e subterrâneo – desdobramentos que eclodem a partir da catástrofe e da existência que a motivou. Nesse sentido, há que se pensar em uma espécie de função narrativa *versus* a função textual, o enredo e os fios soltos que não se fazem rede e seguem em várias direções. A cada passo, a narrativa mais se afasta do primeiro plano, revestindo-se de muitas camadas. Assoma o caráter artístico e literário da abordagem. O filme como objeto que se dá a ler em oferta e desafio: tudo orbita em torno do acontecimento que, tornado passado, faz-se memória e perplexidade. A avalanche de destroços e iluminações da convivência conjugal multiplica-se em névoa e vertigem, quase como se estivéssemos diante de uma *mise en abyme* da vivência íntima.

A imagem irmana-se à potência da palavra: as malhas que geram um torvelinho de sendas, ecos, desvãos. A importância das facetas do discurso destaca a posição central da literariedade no filme: além dos meandros da defesa da mulher, as muitas visadas sobre o acontecido. Acrescente-se que o fulcro do embate do casal situa-se na relevância da escritura artística como sistema

produtivo, da feitura à consagração. Assim, de quebra, o filme reflete sobre o estatuto do literário – e, por extensão, do cinema-arte –, dando a ver o quanto a criação se nutre da porosidade da palavra proferida ou escrita. Ambos são escritores, lidam com as sutilezas da linguagem, com as estratégias do discurso. Nesse caminho, a querela gravada, além de fazer emergir o repressado, expressa a sofisticada manipulação das narrativas; as artimanhas são versões dos acontecimentos e o modo de dizê-los, um combate cujo “terreno neutro” é o uso da língua estrangeira. Como em um campo de batalha, o amor já roto sobrevive na trégua desse espaço alheio, eivado de armadilhas. Palavra dita, palavra escrita: fenda e abismo.

Para além da oposição entre culpabilidade ou inocência, falseamento ou pureza, o desfecho no interrogatório encena o impasse entre a busca do que de fato ocorreu e o passado como o que restou, sobejo apequenado de lembrança. A recuperação exasperante das pistas que o promotor (Antoine Reinartz) oferece levanta a franja de um cotidiano amargo, cada vez mais se afastando de uma possível sentença: refunda uma espécie de *anagnórisis* moderna e rebaixada, etapa subsequente ao despedaçamento, sem fácil ressignificação. Em pauta, a trinca entre o sentido da reconstrução dos rastros para a lei e para a arte – espaço entre o inequívoco e o ambíguo. À sentença pronunciada pela representante da lei – “o objetivo da lei é estabelecer a verdade” – contrapõe-se a fala da romancista: “Aquela gravação não mostra a realidade. É uma parte disso talvez [...]. Pode parecer uma prova irrefutável, mas acaba distorcendo tudo. Não é a realidade. São nossas vozes, sim, mas isso não nos define”.

Cabe ao direito julgar o suposto crime. Participa desse processo a dissecação das trajetórias no que estas possuem de mais recluso e indevassável. Vilipendia-se de tal modo o sigilo do que há de mais íntimo, como se outro crime estivesse a ocorrer. Como se as dores suportadas pelo casal fossem o escarpelo de uma face. Então, artisticamente, a autoria do homicídio parece esfumamar-se diante da busca maior pela reflexão para além da ocorrência. Trata-se da culpa por um crime ou da culpa pela infelicidade comum, pela tortura cotidiana, na disputa invisível que se travava há anos, entre ambições e afetos? O encaminhar da trama leva a outras questões e o torvelinho dos instantes remotos substituirá a obsessão pela culpabilidade. Em vez do atalho, o labirinto.

O caráter inextricável do conflito vem à tona, com nova carga de sentidos, no momento da fala do psicanalista. Participa do processo terapêutico a desconfiança da autoconsciência de si, na intenção de proporcionar a leitura do que está encoberto: às apalpadelas desvelar, na filigrana do discurso, o que esteve soterrado. Contudo, segundo o psicanalista, Samuel simplesmente teria sido vítima do comportamento autoritário e castrador da mulher. Ao que Vincent (Swann Arlaud), o advogado de defesa, retruca: “Então o que os pacientes lhe dizem é a verdade? Como psicanalista, nunca cogitou se Samuel Maleski pudesse ter precisado imaginar, inventar esse desequilíbrio insuportável? Para impedir a si próprio de escrever?”. Logo o psicanalista responde que com o tempo acaba-se por saber distinguir o que é real e o que não é. As subjetividades agora passam a questionar o próprio evento: o que é real, o que é imaginário? Mais um giro em que se toca o nervo do filme.

A resposta de Sandra é uma das falas mais belas e significativas do filme: “Não sei, o senhor vem aqui, talvez com a sua opinião, e me diz quem era Samuel e o que estávamos passando. Mas o que você diz é apenas uma pequena parte de toda a situação. Entende? Quero dizer que, às vezes, um casal é uma espécie de caos, na verdade, e ambos estão perdidos, não? Às vezes lutamos juntos, às vezes lutamos sozinhos, às vezes lutamos um contra o outro, isso acontece. Acho possível que Samuel precisasse ver as coisas como o senhor as descreveu, mas se um terapeuta estivesse me acompanhando ele poderia estar aqui também e dizer coisas horríveis sobre Samuel. Mas essas coisas seriam verdade?”. O casal é caos, tanto quanto o somos individualmente. A verdade é um todo complexo, é temerário e desonesto querê-la una. Assim, a psicanálise, como assunto, remete a certa familiaridade entre o processo terapêutico e o modo como o filme opera. Ambos a desencavar o conteúdo oculto onde vibram, irresolvidas, as tensões da vida – o mais recluso conterà, sempre, o coletivo.

Assim, como se já não bastassem tantos veios, a direção de Justine Triet coloca nesse caldeirão a questão premente e da ordem do dia: as sutilezas da autoficção entre a realidade e a efabulação. A morte e a leitura da morte não prescindem da vida e da leitura da vida, tarefa da ficção de si. Ambas as buscas remetem à impossibilidade de desfazer o nó de paixão e rancor que organizou essas subjetividades em convulsão. Do deslumbramento à ruína: desentranhar, da pequenez do privado, a obra como conhecimento crítico.

Tais camadas profundas apontam para aspectos metalinguísticos. Se os romances

dela mesclam realidade e ficção, ele grava a briga como subsídio para sua possível obra. Além da confecção de aspectos da vida comum, antes da desinteligência, quando o sucesso de um era dos dois, ele cede a ela uma cena de seu livro não escrito. No embate gravado, a “doação” vem à tona. Bruto, o acusador não pondera: ela plagiou o marido. É, portanto, ladra, traidora e assassina. Assim, o assunto delicado da literatura que se alimenta da vida precisará se haver com as perguntas de um promotor arrogante e rude à cata de argumentos obtusos tornados provas contra a reputação da mulher, testemunhos incontornáveis de seu caráter desonesto. O homem da lei faz as vezes do leitor ou do jornalismo incultos, reféns das categorias simplistas e do juízo apressado, ávidos pelas classificações entre genuíno e falso.

Poucos gêneros serão tão indistintamente entremesclados e impuros, avessos à polaridade vida  $\times$  arte ou real  $\times$  invenção como a autoficção. Se o narrador é sempre uma construção autônoma aberta à liberdade da criação, a voz que se confunde com o eu empírico traz mais enovelados ainda os limites entre experiência e elaboração estética. De tão aparentadas, vida e ficção sujeitam-se a refinadas estratégias estruturais, no lusco-fusco entre a escritura de si e a autoencenação como outro. Sutilezas que de nada valem para aqueles que só veem o episódio: apagados os matices, tudo são provas contra ela.

Altercam-se defesa e promotoria: “Ela sempre disse que seus livros não são ficção” (defesa); “Evidentemente antes dela ser parte deste julgamento. A vida dela está neles, em especial a do casal” (promotoria); “Um romance não é a vida! Um autor não é seus

personagens!” (defesa). Em outro momento, ainda a defensoria: “Na verdade, essa disputa violenta é ilusória. Ela só existe enquanto fantasia... o perigo é tornar essa fantasia uma realidade”. Na fronteira reside o risco, do qual fazem parte a literatura e o cinema.

O senso comum – instrumental e indisposto à autonomia da arte – quer dar o pitaco sobre criação, narrador e autor, de modo que inequivocamente seu romance é sua confissão. O olhar leigo e tosco a desprezar as nuances da teoria e da composição – seu romance é a confissão de seu crime! Faz lembrar a irônica tirada de Machado de Assis em “O espelho”, conto cujo veio fantasmagórico contradiz a crueza do sucedido: “Os fatos explicarão melhor os sentimentos: os fatos são tudo!”. Contudo, sabe-se que no tênue gume que margeia o verídico e sua recriação situa-se (ainda!) a busca da verdade – de uma certa outra verdade, porém.

A autoficção se vale da atração em face da autoridade do factual. Apropriase e desmantela o velho clichê “baseado em fatos reais”, cujo fundo de cena passa a ser o torvelinho de aspirações e sentimentos que são o drama da vida e a matéria poética da arte. Entre a vida e a arte – ou entre o acontecido e o relatado – interpõe-se o engenho, a representação de si e do mundo. Algo como a realidade arditamente ressignificada. Ainda além: o incontroverso desentranhado da mentira, o sentido da vida que deve tudo à arte. Como parte do jogo armado, personagens e atores possuem os mesmos prenomes. Antes do julgamento final, um programa de TV cita uma declaração da acusada, caracterizada como “preocupante”: “Meu trabalho é cobrir os rastros para que a ficção possa destruir a realidade”.

Assim que Sandra se torna ré, a cena em que ensaia seu primeiro depoimento articula-se à presença da psicanálise. As respostas, corrigidas por Vincent (“Pare de se comparar com ele!”) lembram o esboço de um romance, uma vez que um projeto claro orienta a releitura do vivido, aproximando-se do exercício da autoficção. O intuito de salvaguardar a cumplicidade do casal acaba, a contrapelo, por funcionar como processo analítico, na medida em que faz aflorar reflexões comprometedoras, constantemente escapando a ponta do recalçado.

A matéria privada abre-se aos sentidos coletivos. A película explora certo dinamismo polifônico direcionado à captura da frágil materialidade dos dias, no arco que vai da plenitude ao fracasso. O afeto trincado pela demanda de reconhecimento torna a experiência erótica disputa e culpa. Amor e carreira, intimidade e ambição inseridos na invisibilidade do cotidiano comezinho. Aflora o caráter público dos conflitos amorosos, o modo impiedoso da onipresença da esfera social que transforma amantes em competidores. O filme demarca socialmente a assimetria entre homem e mulher por meio da inversão dos papéis convencionais – a mulher de sucesso, o marido em casa –, o campo profissional crispa a relação, simultaneamente causa e efeito da decadência afetiva. Em mais um dos véus que cabe ao espectador levantar, a música instrumental acionada por Samuel, estopim dos conflitos recalçados, omite a letra machista ao extremo: na versão original trata-se da fala de um cafetão a uma prostituta.

As faces privada e pública também põem em cena elementos do funcionamento do sistema das artes: enquanto construção, o caráter dúplice e sedutor com o qual a ar-

te opera; enquanto processo, a busca pelo estágio final, a obra e a aura de escritor. O filme percorre estas duas faces. Encena-se em diversos níveis, afinando-se à dimensão de conhecimento crítico que o objeto encerra. Comparece o caráter de sedução da palavra falada ou escrita: o depoimento, mesmo se fidedigno, precisa ser ensaiado; a entrevistadora parece estar sendo conquistada; há um romance passado entre advogado e cliente; a literatura e o cinema fascinam.

O filme dribla a fácil hipótese de ser a escritora vítima do marido, o que o integraria aos esquemas da violência contra a mulher. Ambos são violentos, ambiciosos e infelizes – talvez se amem, mas não importa, uma vez que a questão passa a ser se ela merece pagar pela impossibilidade de fazer da complexidade da vida um caminho linear, de resolvê-la ao eleger um só culpado. O filho parece ter compreendido que, entre tantas perdas e tantos imponderáveis, mais vale salvar a mãe. A confusão do primeiro depoimento, tanto quanto a versão do pai como suicida, sujeita-se à ambiguidade.

Claro que o menino pode estar falando a *pura verdade*. Mas esta possível objetividade não condiz com a complexidade do filme, nem com a angústia da criança diante da decisão do último depoimento. Os pais foram culpados por aquilo que fizeram de suas vidas: a relação desgastada, os traumas acumulados, a tragédia da queda, o suplício da exposição pública. Talvez já tenham pagado caro e a criança opta pelo ponto final.

Com efeito, a hesitação do menino parece alinhar-se à do leitor-espectador. Se o pai insinuou o suicídio, se talvez o cometesse, é justo a mãe ser punida pelo crime que talvez tenha praticado? Se os abusos eram

frequentes entre ambos; se, ante a violência cotidiana, alguém poderia morrer; se ele próprio fora vítima do desencontro entre os pais; se, ainda, nesse contexto, coube à mãe sobreviver, não deveria ela, mesmo se culpada, ser salva? Se a criança também quase sucumbiu, importa quem matou ou quem sobreviveu? São questões que escapam ao direito, mas são da alçada da arte – da literatura e do cinema.

Outras dobras se dão a ver: se tudo é incerteza, se o vivido é sempre interpretação a ponto de o prestígio da biografia sujeitar-se à reescrita literária, transfigurando-se em reflexão e poesia, aquele que desapareceu passa a ser pura imagem, interpretação. Samuel é tão somente rascunho. Rescaldo impresso nos que ainda vivem, será personagem moldado pelo desejo dos vivos, traçado roto do que pode ter sido. Torna-se espectro fugidio lido pela escritora, advogados, psicanalista, filho. Ele é os outros, página em branco preenchida pelas necessidades imediatas: culpado, inocente, sabotado, deprimido.

Mas as reviravoltas incessantes evitam que ele seja apenas vítima. Nesse passo, o modo como o filme se organiza permite que se espreite mais uma narrativa, esta ainda mais oculta: não estaria ele, com sua morte e o registro premeditado da discussão, construindo uma obra? A alusão ao suicídio não poderia encaixar-se no quesito da autor-representação, tanto quanto a gravação da briga, competindo com os romances dela? Não estaria ele, perversamente, ensaiando a própria morte e forçando a matéria dos dias como alimento de sua inédita produção? A obra prestigiosa da mulher também se sustentava das intrigas, de modo que não se mover para resolvê-las pode ter sido erro e escolha comum.

Não seriam os vestígios do marido ensaio de estranho e sádico romance? Objeto incomum, por assim dizer radiofônico, cuja materialidade de palavras e som fosse escolhida para travejar o impalpável. Suas pegadas engenhariam uma obra caótica, feita de enigma e vingança. Tudo seria projeto: a fala ao filho, a gravação, sua morte. Uma obra ao avesso, lançada fora da vida. Ele se sabia parte indispensável dos bem-sucedidos romances dela. De modo que a permanência na relação difícil seria intencionalmente adiada, como que a insuflar o estofo de seu êxito macabro. O marido e a relação deteriorada do casal eram a matéria bruta que, refeita, conduziu ao triunfo literário. Do ponto de vista do homem, o desempenho da esposa dependeu do sofrimento cultivado, logo, ele foi duplamente usurpado. Como revide à perversa apropriação empreendida pela mulher, ele, que não pôde transfigurar o embate em objeto como ela o fez, tensiona todos os elementos e planeja sua morte, deixando-a sob suspeição. Como resume a estudante no seu depoimento: “É muito difícil interpretar as vontades de alguém que não se vê”. Ambos teriam sido personagens, diversamente objetificados.

A arte se nutre da vida, a embaralha, reelabora e a devolve no objeto criado. O filme traz uma história dentro da outra, camadas de reflexão sobre a mimese. A história da família, o foco em cada um de seus membros, os romances autoficcionais, o rascunho de obra inconclusa da gravação, as falas desconexas do julgamento e, finalmente, o filme como instância que orquestra o conjunto. Histórias de “estórias”, o eco do todo no oco do caco.

Com efeito, a literatura é elemento central da trama, não só comparecendo como dado

de enredo, mas emprestando seus processos e dilemas. Diz Sandra a Vincent que o relacionamento do casal girava em torno do estímulo intelectual. Quando a juíza indaga se seria necessário enveredar por uma discussão literária, o promotor acertadamente diz: “É o coração da disputa deles”. O debate sobre a autoria do crime acaba sendo substituído pela impossível delimitação do que seja real e do que seja fantasia. A passagem remete à primeira cena do filme, a da entrevista, atando-a ao desfecho. Pergunta a estudante: “Você acha que para escrever algo precisamos ter vivido? Seus livros misturam verdade e ficção. Isso faz a gente perguntar o que é cada coisa”. Isto é: a invenção deve tudo ao real? A autoficção compromete a autonomia da arte? A voragem reflexiva deslinda outro tema, talvez mais conceitual e fundante, qual seja, a indissociabilidade entre realidade e imaginação, que envolve a psicanálise, a literatura, o cinema. Os romances dela são invenção ou registram sua vida e opiniões? A gravação da conversa foi forçada ou espontânea? A especificidade da arte firma-se sobre o direito à reelaboração libertária da matéria do mundo independente da verossimilhança ou da desrealização. Em arte, por mais distante que se vá, sempre se está às voltas com a sua hora histórica.

Se tudo é representação, como julgar o ponto culminante sem prescindir de suas nuances? Se o contínuo dar de ombros permite sobreviver ao peso dos dias, como ocultar uma morte? A cena da tragédia não nos é revelada. Só se sabe que, no último instante, o peso dos dias transbordou – ao heroísmo da rotina insuportável sucedeu-se a ultrapassagem, foi-se longe demais. O limite do demasiado humano consumou-se no instante irremediável. Crime ou suicídio, a



única realidade incontornável parece ser a morte, tudo o mais é assombro e incerteza.

Movido pelo incidente trágico, o filme disseca as máscaras necessárias à sobrevivência. O oposto da aparência deveria ser a autenticidade; esta estaria para o verídico assim como a figuração está para a mentira. Contudo, a cada nova investida, mais as máscaras fogem a tal dualismo simplista, uma vez que o sujeito é o acúmulo de muitos papéis socialmente configurados – cônjuge, escritor, assassino, perdedor, suicida. Enquanto o promotor persegue o que estaria por trás do disfarce, outra nuance ganha o centro. Ante tantos véus, qual a face genuína? Trata-se da mãe, escritora de renome, esposa ou de uma criminosa? Somos tão somente máscara, ela é a única verdade do sujeito no mundo: construção errática, dúbia, frágil.

Objeto de cultura, é por intermédio da formalização estética que o filme desentranha, da borra da trivialidade desencantada, o desenho possível do olvido. Constrói-se como ensaio da impossível recuperação do perdido e de seu significado em aberto: se a inteligência – direito, psicanálise, literatura, cinema – não pode mesmo recuperar o passado, a ressonância do transcurso se inscreve na pele dos sujeitos, faz-se práxis, molda atitudes e destino. Procura-se o sentido humano que se inscreve no falhado, nos movimentos menores da vida amesquinhada, na poeira do cotidiano difícil, sujo, humilhante.

A roda incessante repõe que, apesar de tudo, almeja-se o discernimento: aos sujeitos, como à arte, cabe ler o mundo, entendê-lo. Nesse sentido, a personagem do menino quase cego funciona como peça à volta da qual tudo gira. A câmera frequentemente foca

seu olhar opaco, à cata de indícios. “Não entendo... Eu preciso entender!”, exclama. Ele está às voltas com duas questões urgentes: o conhecimento e a escolha. Dele depende a liberdade da mãe, a imagem do pai, o que lhes restou. À criança coube o peso da responsabilidade, ver o que o olho não viu: interpretar, recriar – em busca do bom e do justo possíveis. Marge (Jehny Beth), a representante da justiça que o acompanha, lhe diz: “Na verdade, quando nos falta um elemento para julgar algo, e essa falta é insuportável, tudo o que podemos fazer é decidir. Entende? Para sair da dúvida, às vezes temos que decidir nos inclinar para um lado e não para outro. Já quando você precisa ter uma opinião, mas tem duas opções, precisa escolher”. Daniel: “Então a gente precisa inventar uma certeza... Então isso quer dizer que, se eu não tenho uma certeza, preciso fingir que tenho certeza?”. Embaralham-se ações díspares: decidir, escolher, inventar, fingir. Esse drama particular imprime-se na relação entre introspecção e música. Tomadas intercaladas mostram que ele ensaia ao piano a música-tema do filme: a progressão paulatina do exercício parece capturar o processo de apreensão do ocorrido. A melodia de acordes dissonantes, afim ao dilema representado, conversa com a canção, de conteúdo misógino, ouvida pelo pai e, ainda, com a marcha fúnebre, que ele entoia em dueto com a mãe. O entendimento determinante ao qual ele chega pode ter sido resultado da reflexão ou da fantasia; em quaisquer dos casos, a criança cega lê melhor.

Curiosa e magistralmente o filme consegue fazer com que a realidade crua que se persegue emerja cada vez mais obscura e oscilante, iluminando-se apenas por meio

de elucubrações, na fronteira do seu avesso: a imaginação. Enquanto o enredo de superfície persegue o acontecido, o plano temático mais profundo oferece a complexidade da invenção, como se o sentido da vida residisse antes no desvio – mentira e efabulação; literatura e cinema – que na literalidade. Assim, o verídico parece mudar de polo, refugiando-se na fantasmagoria. A película produz efeito de curto-circuito ao insistir que sempre haverá “mil faces secretas sob a face neutra”<sup>1</sup>. Atando as pontas: só a

arte pode re confeccionar o tempo perdido. A invenção muito além do mero fato, em busca do sentido da vida.

É notável a demanda de leitura interpretativa que o filme promove. Na contramão do velho ditado, a representação reflexionante insiste: contra o fato haverá sempre inúmeros argumentos. A forma espiralada repõe à exaustão a indagação drummondiana: “Trouxeste a chave?”. *Anatomia de uma queda* não traz a chave – eis sua verdade mais funda.

---

1 A citação é do poema de Drummond “Procura da poesia”, o qual contém ainda o verso que abre e fecha este ensaio (“Trouxeste a chave?”).