

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN – IAD
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Carlos Eduardo Mendes de Araújo Couto

**OS FILMES DE VIAGEM MÍSTICA DE THEO ANGELOPOULOS:
UMA JORNADA PELOS BÁLCÃS**

Juiz de Fora

2024

Carlos Eduardo Mendes de Araújo Couto

**OS FILMES DE VIAGEM MÍSTICA DE THEO ANGELOPOULOS:
UMA JORNADA PELOS BÁLCÃS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (MG), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes, Cultura e Linguagens.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Alessandra Souza Melett
Brum

Juiz de Fora

2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Mendes de Araújo Couto, Carlos Eduardo.

Os filmes de viagem mística de Theo Angelopoulos : Uma jornada pelos Balcãs / Carlos Eduardo Mendes de Araújo Couto. -- 2024.

219 f. : il.

Orientadora: Alessandra Souza Melett Brum

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2024.

1. Cinema . 2. Filmes de viagem. 3. Theo Angelopoulos. I. Souza Melett Brum, Alessandra, orient. II. Título.

Carlos Eduardo Mendes de Araújo Couto

Os filmes de viagem mística de Theo Angelopoulos: Uma jornada pelos Bálcãs.

Tese apresentada
ao Programa de Pós-
Graduação em Artes,
Cultura e Linguagens
da Universidade
Federal de Juiz de
Fora como requisito
parcial à obtenção do
título de Doutor em
Artes, Cultura e
Linguagens. Área de
concentração:
Teorias e Processos
Poéticos
Interdisciplinares

Aprovada em 4 de dezembro de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Alessandra Souza Melett Brum - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Álvaro Eduardo Trigueiro Americano
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva
Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

Prof. Dr. Rogério Ferraraz
Universidade Anhembi Morumbi - SP

Juiz de Fora, 11/11/2024.



Documento assinado eletronicamente por **Alessandra Souza Melett Brum, Professor(a)**, em 11/12/2024, às 19:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Samuel José Holanda de Paiva, Usuário Externo**, em 12/12/2024, às 15:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Martinho Alves da Costa Junior, Professor(a)**, em 08/01/2025, às 16:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alvaro Eduardo Trigueiro Americano, Professor(a)**, em 08/01/2025, às 19:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rogerio Ferraraz, Usuário Externo**, em 10/01/2025, às 19:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2095591** e o código CRC **65795C94**.

Para minha mãe.

Para meu pai.

Para dadá.

Para o good luck.

Do outro lado da estrada...

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Deus por ter me dado a força necessária para chegar até aqui!

À Prof^ª. Dr^ª. Alessandra Souza Melett Brum pela paciência e orientação todos estes anos.

Aos professores convidados para a banca de qualificação e defesa, Prof. Dr. Álvaro Eduardo Trigueiro Americano, Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior, Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva e Prof. Dr. Rogério Ferraraz por terem aceitado participar deste processo.

Aos professores do IAD, em especial às Prof^ª. Dr^ª Maria Claudia Bonadio, Prof^ª. Dr^ª Elizabeth Murilho, Prof^ª. Dr^ª Raquel Quinet, Prof^ª. Dr^ª Renata Cristina de Oliveira Maia Zago Mazzoni Marcato, Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo, meu orientador no Mestrado, Prof. Dr. Christian Pelegrini e Prof. Dr. Luís Antônio Dourado Junior pela ajuda, pela indicação de livros e pelas conversas tão construtivas.

À Lara e Flaviana, duas queridas, pela ajuda durante todos os anos no IAD.

A minha mãe, por todo amor e carinho do mundo.

A CAPES, pela bolsa concedida, sem a qual a realização do Doutorado não seria possível.

Ao meu primo, Zé Mário, pela força e pelas conversas.

Aos meus amigos mais próximos, alguns da vida inteira, outros que chegaram depois.

Aos colegas que fiz durante a pós-graduação, principalmente Gabi, Catatau, Laíse, Luciana Chedier, Mila e Cris.

Ao Setor Cultural da Embaixada do Brasil, na Grécia, pelos contatos e pelas boas indicações de leitura.

Ao Franco Gróia, que me falou de Angelopoulos.

*Se eu soubesse quem eu era, teria parado de fazer filmes. Faço filmes para me conhecer e conhecer o mundo. E também para encontrar um equilíbrio, para entender. E isso me mantém de pé; só ter essa curiosidade e uma vontade de viajar que nunca acaba. Vontade de conhecer outros lugares, outros rostos, outras situações, e de me sentir sempre, numa viagem sem fim.**

* Tradução de *If I knew who I was, I would have stopped making movies. I make movies to know myself. And to know the world. And also to find a balance, to understand. And that keeps me standing; just having this curiosity and a desire to travel that never ends. A desire to know other places, other faces, other situations, and to always feel myself, on an endless Journey.* (ANGEPOULOS, *Letter to Theo*. LELU, Elodie, 2019).

TÍTULO DA TESE

Os filmes de viagem mística de Theo Angelopoulos: Uma jornada pelos Bálcãs

RESUMO

O cineasta Theo Angelopoulos nasceu em Atenas, em 1935, e faleceu na cidade grega de Pireu, em 2012. Ao longo das décadas de 1970, 1980 e 1990 ele dirigiu cinco filmes de viagem que abordaram os conflitos mundiais e regionais, a instabilidade política grega, os problemas humanitários e as questões pessoais e coletivas dos Bálcãs no século XX. As duas produções realizadas nos anos 90, *Um olhar a cada dia* (*To vlemma tou Odyssea*, 1995) e *Eternidade e um dia* (*Mia aioniotita kai mia mera*, 1998), nos chamaram a atenção por se distinguirem dos projetos anteriores. Nestes dois filmes, as jornadas são realizadas através da península balcânica, seus personagens lidam diretamente com os problemas da época, ou seja, a guerra na antiga Iugoslávia e a crise dos refugiados. Ao longo da viagem, há o desenvolvimento de identidades individuais e coletivas daquele lugar em oposição ao discurso balcanista, tão redutor. Os protagonistas passam por fenômenos míticos e retornam ao seu passado, contracenando com seus familiares e amigos, participando de eventos históricos. As imagens são marcadas pelos enquadramentos distantes e longas tomadas, que levam a uma desdramatização brechtiana, ao silêncio e à estados contemplativos. A iconografia destas produções é marcada pela neve, nuvens e neblina. Nossa pesquisa tem como objetivo conceituar e apontar os aspectos fundamentais destes filmes de viagem com natureza mística, apresentar suas bases teóricas e contextualizar estas produções no conjunto da obra do cineasta grego, diferenciando-os de seus trabalhos anteriores, do mesmo gênero.

Palavras-chave: Cinema grego. Filmes de viagem. Angelopoulos.

THESIS TITLE

Theo Angelopoulos Mystical Travel Films: A Journey Through the Balkans:

SUMMARY

Filmmaker Theo Angelopoulos was born in Athens in 1935 and passed away in the Greek city of Piraeus in 2012. Throughout the 1970s, 1980s, and 1990s, he directed five travel films that addressed global and regional conflicts, Greek political instability, humanitarian issues, and the personal and collective questions of the Balkans in the 20th century. The two productions from the 1990s, *Ulysses' Gaze* (To vlemma tou Odyssea, 1995) and *Eternity and a day* (Mia aioniotita kai mia mera, 1998), noticeably distinguish themselves from the previous projects. In these two films, the journeys take place across the Balkan Peninsula, and the characters directly confront the problems of that time, such as the war in the former Yugoslavia and the refugee crisis. Throughout the journey, there is the development of individual and collective identities of that place in opposition to the Balkanist discourse, which is so reductive. The protagonists go through mythical phenomena and return to their past, acting alongside their family and friends, participating in historical events. The images are marked by distant framing and long takes, which lead to a Brechtian de-dramatization, silence and contemplative states. The iconography of these productions is marked by snow, clouds and fog. Our research aims to conceptualize and point out the fundamental aspects of these travel films with a mystical nature, present their theoretical bases and contextualize these productions within the Greek filmmaker's body of work, differentiating them from his previous works of the same genre.

Keywords: Greek cinema. Travel movies. Angelopoulos.

ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΠΤΥΧΙΑΣ

Οι μυστικιστικές ταξιδιωτικές ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου: ένα ταξίδι στα Βαλκάνια

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ο σκηνοθέτης Θίο Αγγελόπουλος γεννήθηκε στην Αθήνα το 1935 και πέθανε στην ελληνική πόλη του Πειραιά το 2012. Τις δεκαετίες 1970, 1980 και 1990 σκηνοθέτησε πέντε ταξιδιωτικές ταινίες που πραγματεύονταν παγκόσμιες και περιφερειακές συγκρούσεις, ελληνική πολιτική αστάθεια, ανθρωπιστικά προβλήματα και προσωπικά και συλλογικά ζητήματα στα Βαλκάνια τον 20ο αιώνα. Οι δύο παραγωγές που έγιναν τη δεκαετία του '90, Μια ματιά στην κάθε μέρα (Το βλέμμα του Οδύσσεια, 1995) και το Eternity and a day (Μια αιωνιότητα και μια μέρα, 1998), τράβηξαν την προσοχή μας γιατί διέφεραν από τα προηγούμενα έργα. Σε αυτές τις δύο ταινίες γίνονται ταξίδια σε όλη τη Βαλκανική χερσόνησο, οι χαρακτήρες τους ασχολούνται άμεσα με τα προβλήματα της εποχής, δηλαδή τον πόλεμο στην πρώην Γιουγκοσλαβία και την προσφυγική κρίση. Σε όλο το ταξίδι, υπάρχει η ανάπτυξη ατομικών και συλλογικών ταυτοτήτων αυτού του τόπου σε αντίθεση με τον βαλκανιστικό λόγο, που είναι τόσο αναγωγικός. Οι πρωταγωνιστές περνούν από μυθικά φαινόμενα και επιστρέφουν στο παρελθόν τους, δρώντας στο πλευρό της οικογένειας και των φίλων τους, συμμετέχοντας σε ιστορικά γεγονότα. Οι εικόνες χαρακτηρίζονται από μακρινές λήψεις και μακριές λήψεις, που οδηγούν σε μια μπρεχτιακή αποδραματοποίηση, σιωπή και στοχαστικές καταστάσεις. Η εικονογραφία αυτών των παραγωγών χαρακτηρίζεται από χιόνι, σύννεφα και ομίχλη. Η έρευνά μας στοχεύει να εννοιολογήσει και να επισημάνει τις θεμελιώδεις πτυχές αυτών των ταξιδιωτικών ταινιών με μυστικιστικό χαρακτήρα, να παρουσιάσει τις θεωρητικές τους βάσεις και να ενσωματώσει αυτές τις παραγωγές στο σύνολο της δουλειάς του Έλληνα κινηματογραφιστή, διαφοροποιώντας τις από τα προηγούμενα έργα του ίδιου είδους.

Λέξεις-κλειδιά: Ελληνικός κινηματογράφος. Ταινίες ταξιδιού. Αγγελόπουλος.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01.....	Os longos planos.....	pag. 94
Figura 02.....	Os planos médios.....	pag. 95
Figura 03.....	A planimetria.....	pag. 99
Figura 04.....	A neve e o exílio.....	pag. 106
Figura 05.....	A neve, a neblina e a morte em Saravejo.....	pag. 107
Figura 06.....	A neve, a neblina e o inferno da fronteira.....	pag. 108
Figura 07.....	O céu coberto de nuvens.....	pag. 108
Figura 08.....	Pelas ruas de Aegion.....	pag. 129
Figura 09.....	Na pousada.....	pag. 130
Figura 10.....	O monólogo de Agamenon.....	pag. 131
Figura 11.....	Uma junção temporal.....	pag. 132
Figura 12.....	360 graus na praça.....	pag. 133
Figura 13.....	O monólogo de Electra.....	pag. 134
Figura 14.....	O monólogo de Pílates.....	pag. 136
Figura 15.....	A partida da família.....	pag. 139
Figura 16.....	No café à beira da estrada.....	pag. 140
Figura 17.....	O encontro de velhos amigos.....	pag. 141
Figura 18.....	Na casa de infância.....	pag. 143
Figura 19.....	A despedida de Spyros.....	pag. 144
Figura 20.....	As crianças na estação de trem.....	pag. 147
Figura 21.....	As crianças na delegacia.....	pag. 148
Figura 22.....	O encontro com Orestes.....	pag. 149
Figura 23.....	O fotograma.....	pag. 150
Figura 24.....	A trupe de atores na praia.....	pag. 151
Figura 25.....	O dedo da estátua.....	pag. 152
Figura 26.....	Paisagem na neblina.....	pag. 154
Figura 27.....	Tecelãs de Avdela.....	pag. 160
Figura 28.....	À beira do mar em Tessalônica.....	pag. 160
Figura 29.....	Pelas ruas de Florina.....	pag. 162
Figura 30.....	Da fronteira à Konçë, na Albânia.....	pag. 163
Figura 31.....	Nas estradas geladas da Albânia.....	pag. 164

Figura 32.....	Como Yannakis Manakis, na fronteira da Bulgária.....	pag. 165
Figura 33.....	A passagem de décadas em Konstantza.....	pag. 166
Figura 34.....	No rio Danúbio, com Lenin.....	pag. 167
Figura 35.....	Em Sarajevo.....	pag. 169
Figura 36.....	Uma mansão em Tessalônica, onde tudo começa.....	pag. 174
Figura 37.....	Do presente ao passado.....	pag. 175
Figura 38.....	Na fronteira.....	pag. 177
Figura 39.....	Com Dionysios Solomos.....	pag. 178
Figura 40.....	Trocando palavras.....	pag. 179
Figura 41.....	Nas praias gregas.....	pag. 180
Figura 42.....	O funeral de Sélim.....	pag. 181
Figura 43.....	No ônibus, em Tessalônica.....	pag. 183
Figura 44.....	A eternidade e um dia.....	pag. 184

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	pág. 16
1 THEO ANGELOPOULOS: VIDA E OBRA	pág. 27
1.1 A primeira fase: a política.....	pág. 29
1.2 A segunda fase: um novo humanismo.....	pág. 36
1.3 A terceira fase: o tempo.....	pág. 40
2 A VIAGEM MÍSTICA E SEUS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS	pág. 49
2.1 A viagem.....	pág. 50
2.1.1 O <i>road movie</i> : de Paris aos Estados Unidos e de volta à Europa.....	pág. 51
2.1.2 A transculturação do <i>road movie</i>	pág. 54
2.1.3 Nações, regiões e Identidades culturais.....	pág. 56
2.1.4 A formação geopolítica e cultural dos Bálcãs e da Grécia.....	pág. 59
2.1.5 A viagem e a construção da identidade cultural.....	pág. 63
2.1.6 A viagem como alegoria.....	pág. 74
2.2 A experiência mística na jornada pelos Bálcãs.....	pág. 77
2.2.1 Uma introdução à mística.....	pág. 78
2.2.2 R. C. Zaehner e a experiência mística natural.....	pág. 80
2.2.3 A experiência mística: uma síntese.....	pág. 85
2.3 A poética visual dos filmes da viagem mística pelos Bálcãs.....	pág. 88
2.4 Nuvens, neve e neblina: a iconografia dos filmes da viagem mística.....	pág. 101
3 CRONOTOPOS E NARRATIVAS NÃO NATURAIS	pág. 111
3.1 Os cronotopos.....	pág. 111
3.2 Os cronotopos de viagem no cinema: os <i>road movies</i>	pág. 114
3.3 As narrativas não naturais: quando passado e presente se encontram.....	pág. 117
3.4 Temporalidade combinada: uma nova concepção da história.....	pág. 121
4 ANALISANDO OS FILMES: AS TRÊS PRIMEIRAS VIAGENS	pág. 124
4.1 <i>A viagem dos comediantes (O Thiassos, 1975)</i>	pág. 124
4.2 <i>O apicultor (O Melissokomos, 1986)</i>	pág. 137
4.3 <i>Paisagem na neblina (Topio stin omichli, 1988)</i>	pág. 146

5 ANALISANDO OS FILMES: AS VIAGENS MÍSTICAS	pág. 156
5.1 <i>Um olhar a cada dia (To vlemma tou Odyssea, 1995)</i>	pág. 157
5.2 <i>Eternidade e um dia (Mia aioniotita kai mia mera, 1998)</i>	pág. 172
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 pág. 186
 BIBLIOGRAFIA	 pág. 193
 FILMOGRAFIA	 pág. 203
 ANEXOS	 pág. 215

INTRODUÇÃO

Era meados da década de 1990. Eu ainda estava na faculdade de Comunicação, na UFJF. Na época, trocávamos fitas VHS com filmes que dificilmente chegariam aos cinemas da cidade. Em uma dessas trocas, tive a oportunidade de assistir *Um olhar a cada dia (To vlemma tou Odyssea, 1995)*, de um cineasta grego que não conhecia até então, chamado Theo Angelopoulos¹. Lembro-me que fiquei maravilhado com a força e a beleza de suas imagens, com os planos abertos e as longas tomadas, com a lentidão tão contrária à velocidade e à estimulação dos sentidos que assistíamos naquela época, tanto no cinema quanto na televisão.

Corte temporal. Uma lenta panorâmica conecta 1995 à 2009.

Neste ano eu morava em São Paulo, capital. A 33ª Mostra Internacional de Cinema² faria uma homenagem àquele diretor grego que havia conhecido há mais de 10 anos e cujas imagens não saíam da minha cabeça. A Mostra durou uma semana e consegui assistir a diversos filmes do cineasta, que contavam a história da península balcânica no século XX, que me impressionaram e que me fizeram pensar sobre aquela parte do mundo.

Precisava, de alguma maneira, voltar à Theo Angelopoulos e a seus filmes.

*

Theo Angelopoulos foi um dos mais proeminentes cineastas do século XX. Seus filmes deixaram uma marca indelével na história do cinema mundial e, em particular, do europeu. Um verdadeiro *auteur*, que sintetizou temas históricos, políticos e pessoais em formas narrativas complexas, utilizando *mise en scène* teatrais e uma linguagem de câmera que buscava a grandiosidade junto com a lentidão. Ele inseria sua assinatura em todos os elementos fílmicos, seja nos roteiros, nos movimentos de câmera, na luz, na montagem e na trilha-sonora.

Nascido na Grécia, berço da cultura ocidental, em um país com constantes crises políticas, dificuldades econômicas e afastado dos grandes eixos cinematográficos,

¹ A pronúncia em sua terra natal é Theó Anguêopolus. Na Grécia, é normal trazerem a tonicidade para antes da proparoxítona. O sufixo *poulos* é comum no país e quer dizer “filho de”. Já *Angueló* tem alguns significados. Uma delas é “mensageiro”. Provavelmente algum antepassado do cineasta pode ter trabalhado como carteiro ou entregador de mensagens. Uma outra aceção do nome é “anjo”.

² Sobre a 33ª Mostra de Cinema de São Paulo:
<https://46.mostra.org/jornal-da-mostra/1654>
<https://46.mostra.org/jornal-da-mostra/1656>

Angelopoulos concentrou seu trabalho em sua terra natal, abrindo mão de filmar em Hollywood ou em algum centro europeu para que sua obra fosse mais conhecida.

Como artista, pensador e militante político, Angelopoulos transformava sua obra, alternando o protagonismo ou acrescentando novos elementos culturais, dependendo do contexto histórico, político ou social no qual estava inserido. Estas mudanças em seu trabalho mostram seu inconformismo com as situações políticas e sociais e também sua capacidade de reinvenção e adaptação.

Angelopoulos começou sua carreira de cineasta desenvolvendo histórias sobre coletivos e grupos de pessoas, estruturas políticas, relações de poder e controle institucional, com narrativas estruturadas em torno de uma mentalidade marxista, apresentando indivíduos subjugados pela história e por normas sociais, utilizando uma encenação tipicamente brechtiana, distante das convenções do realismo, com uma representação cênica efetuada com o mínimo de emoção ou empatia.

Com o tempo, o cineasta transmuta suas obras, relegando às instituições políticas um papel de fundo, fazendo do indivíduo o protagonista de suas histórias. Há um direcionamento às questões humanas, aos dilemas existenciais e à identidade cultural da península balcânica³ através da relação entre o passado e o presente. Angelopoulos, de forma bem-sucedida, desenvolve épicos com uma catarse no epílogo, todavia mantendo o seu tradicional distanciamento brechtiano.

O diretor utilizou em seus filmes uma miríade de referências daquela região como os mitos gregos, que funcionam como uma conexão entre a antiguidade clássica e a instável paisagem política e social da península balcânica do século XX; a literatura épica e a poesia nacionalista helênica que permeia e complementa os diálogos; determinados estilos musicais, como o *rebetiko*⁴ (ρεμπέτικο) e o *Éntekhno*⁵ (έντεχνο); variados costumes locais, como o casamento grego ortodoxo; peças de teatro folclóricas e as primeiras imagens cinematográficas dos Bálcãs, que traziam um olhar multicultural para o lugar.

Visualmente, Angelopoulos condensou os trabalhos de muitos cineastas antes dele. A longa tomada fixa, o plano-sequência, as panorâmicas lentas e os extensos *travellings* foram os aspectos essenciais de sua linguagem cinematográfica. Através dessas técnicas Angelopoulos passou a combinar tempos históricos distintos em um único plano. Ele deu preferência ao vazio, ao silêncio e ao movimento fluído. Ao tornar lento o tempo na tela, ele ofereceu a seus

³ Quando citamos península balcânica, pensamos na Grécia e nos Bálcãs juntos.

⁴ Música popular urbana da Grécia

⁵ Música orquestral grega.

espectadores a oportunidade de refletir sobre o ato de ver e interpretar imagens cinematográficas.

O conjunto de sua obra tem particularidades interessantes: seus filmes se conectam em um *continuum*. Personagens reaparecem, elementos visuais são constantes e sons se repetem. Além disso, as histórias representadas na tela oferecem aos espectadores a oportunidade de estabelecer questionamentos políticos, sociais e éticos. Os finais, quase sempre emotivos, muitas vezes não respondem às questões suscitadas ao longo da obra, deixando a dúvida e o entendimento para o espectador.

Apesar do reconhecimento dos espectadores de festivais de cinema e de outros diretores, Theo Angelopoulos foi, por longos anos, esquecido pela academia. Angelo Koutsourakis e Mark Steven (2015) apontam três motivos para essa falta de atenção da crítica: em primeiro lugar, Angelopoulos trabalhou com o estilo modernista⁶ em seus filmes, em uma época em que a estética pós-modernista⁷ chamava a atenção do universo acadêmico; em segundo, o cineasta grego optou por um cinema de arte, de difícil entendimento, que foi descartado pelos estudos culturais por ser considerado uma prática elitista voltada para um público igualmente elitista; e, finalmente, suas produções dizem respeito especificamente à história grega moderna, não tão conhecida no resto do mundo⁸.

Percebemos que a academia e a crítica especializada apenas mostraram maior interesse no realizador grego depois do lançamento de *Um olhar a cada dia* (*To vlemma tou Odyssea*, 1995) e seu Prêmio de Júri no Festival de Cannes, no mesmo ano. A partir de então uma série de reflexões sobre Angelopoulos e seus filmes se iniciaram pela Europa, Estados Unidos e Brasil, tratando normalmente de temas como a relação entre seu cinema e a história, o desenvolvimento de sua narrativa, a influência da mitologia e da literatura clássica grega em seus enredos e sua intrincada construção imagética.

Apresentamos, a seguir, alguns destes trabalhos que consideramos relevantes, por serem normalmente citados em pesquisas, reflexões e críticas sobre o cinema de Angelopoulos. Além disso, seu conjunto, nesta parte da tese, faz um bom esboço da produção artística do diretor.

Os primeiros estudos mais aprofundados em língua inglesa lançado sobre o cineasta foram desenvolvidos por seu amigo pessoal e biógrafo Andrew Horton, no mesmo ano, em

⁶ Cinema caracterizado por histórias anti-ilusionistas, narrativas não lineares, com personagens multifacetados, câmeras móveis, normalmente filmados fora do estúdio e com finais abertos.

⁷ Cinema marcado pelo pastiche, pela influência da própria história do cinema, pela combinação de gêneros, pela montagem rápida e por sequências inseridas com o objetivo de causar prazer no espectador.

⁸ Esta citação está na introdução da obra de Angelo Koutsourakis e Mark Steven, *The Cinema of Theo Angelopoulos* (2015), e pode ser encontrada no seguinte endereço: <https://academic.oup.com/edinburgh-scholarship-online/book/24111/chapter-abstract/185540220?redirectedFrom=fulltext>

1997: *The films of Theo Angelopoulos: a cinema of contemplation* (1997A), uma série de análises sobre a vida e obra de Angelopoulos; e *The Last Modernist. The Films of Theo Angelopoulos* (1997B), uma compilação de textos de diversos autores abordando as produções do diretor, até então.

Uma análise interessante foi escrita por Fredric Jameson (1997), que afirmou que, em seus primeiros filmes, Angelopoulos inovara ao desenvolver narrativas coletivas e ao projetar os destinos de um grupo de personagens. O autor chama atenção para a singularidade do estilo do cineasta grego, que consegue dar destaque a algo irrepresentável até então, o coletivo (JAMESON, 1997, p. 86). O início da “nova” ou “tardia” fase de Angelopoulos, voltada ao indivíduo e seus dilemas, se inicia com *Viagem à Citera* (*Taxidi sta Kythira*, 1983) e prosseguia, até então, com *Um olhar a cada dia* (*To vlemma tou Odyssea*, 1995)⁹. Todavia, Jameson considera o período posterior, direcionado à experiência de um protagonista e as suas questões pessoais, formalmente regressivo, com a preponderância do tradicional individualismo burguês na arte cinematográfica.

Existem vários artigos em revistas digitais tratando da obra de Angelopoulos. A versão online da revista *Sight and Sound* (ANDREW, 2012), por exemplo, aponta a importância da história e do contexto político e social nos filmes do cineasta. Segundo a revista, o realizador “foi anunciado como um dos grandes cronistas da história grega do século XX, mesmo que suas ideias nunca sejam declaradas de forma direta, evoluindo, ao contrário, através de frágeis sistemas de símbolos e cuidadosas justaposições visuais”¹⁰. De fato, Angelopoulos trata a história de forma mais oblíqua e alegórica se comparado à outro cineasta grego, Costa-Gravas, que fez de seus filmes libelos políticos francos e contundentes, como *Z* (1969) ou *Desaparecido, um grande mistério* (*Missing*, 1982).

Outro texto¹¹ que nos chamou a atenção é o de David Bordwell (2013), que se debruçou especificamente sobre a linguagem de câmera do realizador grego. Bordwell opõe Angelopoulos ao diretor Tony Scott, assumindo que o cineasta norte-americano levou ao extremo a continuidade intensificada, uma maneira de filmar caracterizada pelo uso de câmeras em movimento quase constante e cenas que carecem de um arco dramático orgânico, uma vez que os cortes são extremamente rápidos. Há influência da MTV e da publicidade, com múltiplas exposições, sobreposições de imagem e mudanças de cor dentro de uma “tomada”. Por sua vez,

⁹ O texto de Jameson é de 1997. Angelopoulos dirigiu mais filmes depois deste texto.

¹⁰ Tradução de *has been heralded as one of the great chroniclers of 20th-century Greek history, though his ideas are never baldly stated, evolving instead through fragile systems of symbols and careful visual and aural juxtapositions*. Disponível em <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49816>. Acesso em 10/12/2019.

¹¹ <http://www.davidbordwell.net/blog/2013/02/03/tony-and-theo/>

Angelopoulos seria o herdeiro direto do italiano Michelangelo Antonioni, levando suas ideias visuais a novos limites, trabalhando a desdramatização brechtiana, a despersonalização, o longo *take* com profundidade de campo, a encenação densa e o desejo de representar a história e a vida contemporânea de uma forma mais abstrata e majestosa.

No Brasil, também dispomos de estudos sobre a obra de Angelopoulos. No banco de dissertações e teses da CAPES¹² encontramos quatro trabalhos sobre o cineasta. Temos as dissertações de Ricardo Lemos, da UFBA, sobre o mito de Ulisses em *Um olhar cada dia* (1995) e de Jocimar Dias Junior, da UFF, que tratou dos momentos musicais nas obras de Angelopoulos. Também as teses de doutorado de Celina Figueiredo Lage (2004) e de Leonardo Francisco Soares (2006), ambos da UFMG, que utilizam filmes do autor grego como recorte de suas teses. Lage tratou do diálogo entre a *Odisseia*, de Homero, e as artes plásticas e o cinema, utilizando como exemplo o filme *Um olhar a cada dia*. Por sua vez, o texto de Soares aborda os processos de construção de identidades da Europa Centro-Oriental, na época da guerra da Iugoslávia, tanto em narrativas literárias quanto em cinematográficas, empregando como exemplo a mesma obra utilizada por Lage. A pesquisa de Soares, em especial, foi de grande ajuda para nosso trabalho, por tratar de forma ampla a questão da identidade regional e do balcanismo, temas igualmente presentes em nossa pesquisa.

Angelopoulos dirigiu ao longo de sua carreira treze longas-metragens, que dividimos em três fases. Cinco destas produções se encaixam no gênero *road movie*. Vamos apresentar, a seguir, estas obras. Na década de 1970, em uma primeira fase mais política, voltada para a história recente da Grécia, cujos protagonistas são, em sua maioria, coletivos, Angelopoulos dirigiu *A viagem dos comediantes* (1975), que narra a história de uma trupe de atores viajando pelo interior da Grécia encenando uma peça de teatro durante a invasão nazista e a guerra civil. No período seguinte, nos anos 1980, o cineasta se volta para o indivíduo e seus dilemas existenciais. Nesta época, o cineasta desenvolveu *O apicultor* (1986), que mostra a jornada de um velho apicultor acompanhado de uma jovem alienada, seguindo a rota das abelhas, do norte ao sul do território grego; e *Paisagem na Neblina* (1988), que apresenta o deslocamento de um casal de irmãos, da Grécia em direção à Alemanha, em busca do pai inexistente. Em sua terceira fase, a partir da década de 1990, Angelopoulos traz um novo e importante elemento a sua obra: o tempo. Ele produziu, neste período, dois filmes de viagem: *Um olhar a cada dia* (1995) e *Eternidade e um dia* (1998).

¹² <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>

Percebemos que seus filmes de viagem desenvolvidos na década de 1990, *Um olhar a cada dia* (1995) e *Eternidade e um dia* (1998) possuem elementos que os diferem de outras produções do gênero dirigidos anteriormente por Angelopoulos. Estas obras possuem um caráter notadamente místico. Seus protagonistas empreendem jornadas pelos Balcãs, uma região dilacerada por guerras intermitentes, com problemas políticos e humanitários. Devido às situações enfrentadas ao longo da estrada e ao contato com outros indivíduos, os personagens passam por experiências místicas, relacionadas à transitoriedade de suas vidas. Há uma combinação temporal através da ação dramática ou de movimentos de câmeras fluidos, na qual os protagonistas voltam ao passado e interagem com pessoas e eventos do passado, trazendo significado e importância às histórias pessoais e coletivas. Angelopoulos questiona os princípios da realidade e da linearidade do tempo, desfazendo as fronteiras entre presente e passado. Estes aspectos narrativos, ou seja, o retorno ao passado, distinguem estas produções da década de 1990 de outras do mesmo gênero, dirigidas anteriormente pelo cineasta.

A partir desta percepção, o objetivo principal desta tese é conceituar e apontar os aspectos constitutivos destes dois filmes de viagem desenvolvidos por Theo Angelopoulos na década de 1990, *Um olhar a cada dia* (*To vlemma tou Odyssea*, 1995), e *A Eternidade e um dia* (*Mia aioniotita kai mia mera*, 1998), determinando ainda as propostas destas duas produções, diferenciando-as das outras obras do gênero realizadas pelo cineasta nas décadas de 1970 e 1980

Um olhar a cada dia (*To vlemma tou Odyssea*, 1995), e *A Eternidade e um dia* (*Mia aioniotita kai mia mera*, 1998), fazem parte do espectro dos filmes de viagem europeus contemporâneos, porém, adaptados para a realidade balcânica do final de século XX. Seus protagonistas são dois artistas, um cineasta e outro escritor, conectados pela profissão com a rica tradição cultural grega; nas narrativas, os meios de locomoção e a velocidade não são importantes, podendo ser automóveis, ônibus ou barcos; as estradas são sinuosas, sem um horizonte à vista; a paisagem, tão severa quanto melancólica, é marcada pelo céu constantemente encoberto por nuvens, pela neve e pela neblina, criando atmosferas ou refletindo o estado interior dos personagens.

Um olhar a cada dia (*To vlemma tou Odyssea*, 1995) conta a história de A. (Harvey Keitel), um cineasta grego, que volta a sua terra natal e parte em uma odisséia particular em busca dos rolos de filme perdidos dos irmãos Manakis, os primeiros cineastas dos Balcãs. A obra é sobre o resgate da vida pessoal, a reconstrução da história e da cultura coletiva dos Balcãs através da própria viagem e das rupturas temporais.

O filme seguinte, *Eternidade e um dia* (*Mia aioniotita kai mia mera*, 1998), é sobre Alexander (Bruno Ganz), um escritor e poeta que está perto da morte, mas prefere ajudar um jovem refugiado albanês a chegar a sua aldeia. O filme segue o mesmo caminho do anterior, tratando da recuperação de uma identidade pessoal e também helênica, através da jornada e das quebras na linearidade do tempo.

Estes fenômenos temporais que ocorrem com o cineasta A. em *Um olhar a cada dia* e com o escritor Alexander em *Eternidade e um dia* se assemelham àquelas vivenciadas pelo protagonista do livro *Em busca do tempo perdido* (1914), do francês Marcel Proust. Na obra, o narrador¹³ também passa por quebras temporais, acessando uma dimensão fora da linha cronológica. Estes eventos acontecem devido ao contato do personagem principal com objetos simples, como um biscoito ou guardanapo. O mais conhecido desses eventos é quando o protagonista mergulha sua madeleine em uma xícara de chá e relembra sua infância, na casa de sua tia Léonie, em Combray, ou quando enxuga os lábios em um guardanapo engomado, que o leva à praia de Balbec.

Há ainda mais semelhanças entre os filmes de Angelopoulos e o livro de Proust, além das rupturas temporais. Os protagonistas das obras, livros e filmes, são artistas; as cartas de Anna, esposa de Alexander, em *Eternidade e um dia*, nos fazem lembrar as cartas de Albertine Simonet¹⁴ para o narrador da novela proustiana; os personagens de Angelopoulos voltam ao passado normalmente para as casas onde passaram a infância, assim como o protagonista do romance. Há ecos de Proust em duas sequências, em especial: Em *Um olhar a cada dia*, o cineasta A. retorna a 1945 e reencontra sua família na Romênia. No filme seguinte, *Eternidade e um dia*, Alexander, o poeta, volta à casa onde morava com sua esposa e também para a praia onde se divertia com a família e amigos. Sobre esta obra, Angelopoulos nos explica que “os personagens do meu filme viajam no tempo e no espaço como se o tempo e o espaço não existissem”¹⁵ (ANGELOPOULOS *apud* FAINARU, 2001, p.119). Angelopoulos é proustiano, seus protagonistas se movem sobre reminiscências, em busca de um tempo perdido.

Essa volta ao passado do narrador dos livros de Proust foi estudada pelo professor e pesquisador inglês Robert Charles Zaehner, especialista em religiões orientais. Ao desenvolver seu amplo estudo sobre o misticismo, Zaehner afirmou que a obra proustiana tinha um caráter

¹³ O nome "Marcel" surge pela primeira vez apenas no quinto volume da obra, *A Prisioneira* (*La Prisonnière*, 1923), quando a amante do protagonista, Albertine Simonet, o chama pelo nome "Marcel".

¹⁴ Albertine Simonet é uma das personagens femininas mais importantes do romance. Ela é uma das “raparigas em flor” que o Narrador encontra pela primeira vez em Balbec e que se transforma em seu interesse amoroso.

¹⁵ Tradução de *The characters of my film travel through time and space as if time and space do not exist*. (ANGELOPOULOS *apud* FAINARU, 2001, p.119)

essencialmente místico e qualificou as rupturas temporais apresentadas no livro como experiências místicas naturais, uma vez que acontecem repentinamente, sem uma disposição anterior dos personagens, mas, sim, devido ao contato com peças simples do cotidiano, como um pequeno biscoito, uma pedra solta no chão ou um simples guardanapo. Através dessas quebras no tempo, o narrador da obra acessava seu passado, deixando de lado as vicissitudes do cotidiano.

A partir deste estudo de Zaehner, que apontou a perspectiva mística da narrativa de Proust, e da semelhança entre os retornos ao passado encontrados em *Um olhar cada dia* (1995) e *Eternidade e um dia* (1998) com aqueles ocorridas na obra proustiana, denominamos os deslocamentos representados nos filmes de Angelopoulos da década de 1990 de *jornadas* ou *viagens místicas*.

Existem ainda dois componentes marcantes que fazem parte dos filmes das jornadas místicas. Um destes é a sua complexidade imagética, com estratégias formais desenvolvidas ao longo de sua carreira. Há a presença de longas tomadas, lentas panorâmicas e extensos planos-sequência com o mínimo de ação dramática e que propiciam desdramatizações, tempos mortos e possibilidades de estados contemplativos. Esta lentidão intensificaria a temática e a narrativa dos filmes, mas também seria uma contraposição ao regime cultural daquela época, baseado no estilo de vida cada vez mais acelerado e na velocidade das imagens midiáticas.

Outro atributo característico dos filmes das viagens místicas é a sua iconografia, marcada pelas nuvens, pela neve e pela neblina. Esta iconografia tem algumas funções: servem igualmente ao encantamento e ao misticismo do mundo, podendo ser entendida também como uma representação do interior dos protagonistas, do contexto político dos Bálcãs além de produzir uma atmosfera de melancolia e austeridade à viagem, que influencia e instiga personagens e espectadores.

Não pretendemos indicar as intenções do cineasta grego ao produzir e dirigir estes filmes, contudo algumas marcas presentes nestes trabalhos nos ajudam a refletir sobre suas propostas. Notamos que Angelopoulos retratou nestes dois filmes, *Um olhar a cada dia* (*To vlemma tou Odyssea*, 1995) e *Eternidade e um dia* (*Mia aioniotita kai mia mera*, 1998), os importantes acontecimentos daquela época: a guerra nas terras da antiga Iugoslávia e a crise dos refugiados albaneses; apresentou determinados elementos culturais daquela região com um olhar amplo e realista, em oposição à visão negativa usualmente aceita e propagada pelo ocidente e por cineastas daquela região e tratou de questões pessoais como o sentimento de fracasso devido ao fim do comunismo ou a melancolia por ter estado afastado da família uma vida inteira.

As jornadas pelos Bálcãs e as experiências místicas são então peças de resistência, obras que buscam a preservação da identidade e da memória de seus personagens e a representação da cultura e do passado daquele espaço geográfico, através das estradas, dos mitos, da literatura e do cinema balcânico.

Nesse sentido, Angelopoulos parece acompanhar as ideias dos pesquisadores Steven Cohan e Ina Era Hark (1997, p.2) que sugerem que um filme de viagem fornece um meio para a exploração das tensões e crises do momento histórico durante qual é produzido e as do também acadêmico David Larderman (2002), que afirma que os *road movies* possuem, comumente, uma função política e social sendo um veículo para a crítica cultural.

Para conceituar, estabelecer os aspectos fundamentais e refletirmos sobre as propostas dos dois filmes de viagem produzidos na década de 1990, *Um olhar a cada dia* (1995) e *Eternidade e um dia* (1998), diferenciando das produções do mesmo gênero dirigidas por Angelopoulos, utilizaremos uma pesquisa qualitativa, que é investigativa e reflexiva, que auxiliou a entender detalhes e questões importantes destes dois filmes da viagem mística pela península balcânica.

Inicialmente, partimos para busca de materiais de pesquisa, isto é, obtermos os filmes de Angelopoulos. Encontramos diversos títulos na plataforma de streaming Mubi¹⁶, outros à venda no Instituto Moreira Salles¹⁷ ou em lojas virtuais. Seria interessante saber a matriz original destes filmes, uma vez que o próprio diretor proibiu que suas películas fossem convertidas para DVD, devido à queda de qualidade na imagem. Uma vez assistidas todas as obras, separamos nossos objetos de estudo, aqueles considerados filmes de viagem para uma análise mais detalhada

Procuramos, em uma segunda etapa, constituir a bibliografia da nossa tese. A natureza interdisciplinar da nossa pesquisa nos levou a trabalhar com autores, campos e fontes diversas, provenientes do cinema, política, geografia, história e misticismo.

Finalmente, partimos para o desenvolvimento do texto da tese que foi realizada em conjunto com a leitura da bibliografia e com a análise dos filmes de viagem. Em paralelo, participamos de mostras e seminários apresentando nosso trabalho, assimilando dúvidas e opiniões dos participantes e adicionando informações ao nosso texto.

Para alcançarmos o propósito desta tese, dividimos a pesquisa em cinco capítulos principais. No primeiro, com o título **Theo Angelopoulos: Vida e Obra**, nosso objetivo será

¹⁶ <https://mubi.com/pt/br>.

¹⁷ <https://ims.com.br/>

contextualizar seus filmes dentro de um panorama histórico. Dividido em três subcapítulos, o primeiro trata dos seus trabalhos iniciais nos difíceis anos de guerras e ditaduras, o segundo estuda o "novo humanismo" em suas produções e, por fim, o terceiro explora sua um novo elemento em sua obra: o tempo. Aqui, destacamos como os eventos políticos e sociais da Grécia moldaram a visão artística do cineasta. Para tanto, foram utilizadas variadas obras sobre sua vida, como aquelas produzidas por Andrew Horton (1997a, 1997b), Dan Fainaru (2001) e Vrasidas Karalis (2021) e Angelos Koutsourakis e Mark Steven (2015).

No segundo capítulo, **A Viagem Mística e Seus Elementos Constitutivos**, trataremos do tema central da nossa tese: a jornada mística. Detalharemos os principais componentes da viagem mística pela península balcânica: o movimento dos personagens pela região; a experiência mística, definida pelas rupturas temporais; a linguagem de câmera escolhida por Angelopoulos, marcada pelos planos abertos e lentos movimentos de câmera; e a iconografia destes filmes, constituída pelo céu encoberto de nuvens, pela neve e pela neblina. Para os estudos sobre os filmes de viagem, utilizamos como fontes pesquisadores conceituados deste gênero como David Laderman (2002), o brasileiro Samuel Paiva (2008; 2010), além de Ewa Mazierska e Laura Rascaroli (2006) que se debruçaram sobre os *road movies* europeus; para entendermos a experiência mística natural, Robert Charles Zaehner (1961); na análise de sua poética visual utilizamos, principalmente, as obras de David Bordwell (2005, 2008 e 2013) e, finalmente, para entendermos sua iconografia e de sua atmosfera, buscamos o apoio de Edward Buscombe (1970), Kristi McKim (2017) e Gernot Böhme (2017).

A seguir, na terceira parte, **Cronotopos e Narrativas Não Naturais**, abordaremos as teorias que podem nos ajudar a assimilar tanto a jornada pela península balcânica, quanto as quebras temporais: para entendermos o deslocamento, vamos empregar as ideias de Mikhail Bakhtin (2003; 2010) sobre cronotopos da viagem, do encontro e do limiar. Os retornos temporais e as interações dos personagens com pessoas e eventos do passado podem ser compreendidos através dos conceitos de narrativas não naturais, especialmente sobre as chamadas temporalidades combinadas, desenvolvidos por Jan Albert e Brian Richardson (2013).

No quarto segmento da pesquisa, com o título **Analisando os Filmes: As Três Primeiras Viagens**, faremos uma análise descritiva e analítica de *A viagem dos comediantes* (*O Thiassos*, 1975), *O apicultor* (*O Melissokomos*, 1986) e *Paisagem na neblina* (*Topio stin omichli*, 1988) utilizando a metodologia desenvolvida por Jacques Aumont e Michel Marie (2003), observando o conteúdo teórico alcançado por nossa pesquisa.

Por fim, no quinto e último capítulo, **Analisando os Filmes: As Viagens Místicas**, voltamos nossa atenção nos filmes da jornada mística *Um olhar a cada dia* (*To vlemma tou Odyssea*, 1995) e *A Eternidade e um dia* (*Mia aioniotita kai mia mera*, 1998), com suas narrativas que transcendem o tempo e o espaço. Daremos ênfase aos elementos constitutivos da jornada, seus cronotopos e aos fenômenos místicos associados à temporalidade combinada.

1 THEO ANGELOPOULOS: VIDA E OBRA

*Tudo o que eu fiz, tudo o que veio à luz, sou eu mesmo. É isso que conta, independente do reconhecimento, dos prêmios, homenagens.*¹⁸

Theodoros Angelopoulos viveu na conturbada Grécia dos séculos XX e XXI, sendo espectador dos importantes eventos ocorridos em sua terra natal e no continente europeu nesse período. O conjunto de sua obra é a expressão de sua própria vida, a representação de uma época, combinando questões políticas, humanas e culturais gregas e balcânicas em seu cinema. Andrew Horton, seu biógrafo e amigo íntimo, por sua vez, situa o cineasta no contexto de milhares de anos de história e cultura helênica, cujo impacto na civilização ocidental como um todo é considerável. Seus filmes

se atrevem a cruzar uma série de fronteiras: entre nações; entre história e mito, passado e presente, viagem e êxtase; entre traição e senso de comunidade, acaso e destino individual, realismo e surrealismo, silêncio e som; entre o que é visto e o que é retido ou não visto; e entre o que é “grego” e o que não é¹⁹. (HORTON, 1997A: xi).

O panorama que se segue sobre a vida e obra de Angelopoulos, tem início em 1935, ano de nascimento do cineasta e se baseou nas obras de caráter biográfico desenvolvidas por Andrew Horton (1997A, 1997B), Dan Fainaru (2001), Vrasidas Karalis (2021) e Angelos Koutsourakis com Mark Steven (2015). A tese de Evangelos Makrygiannakis (2008) é também interessante, fazendo um longo apanhado dos trabalhos de Angelopoulos. Sobre a história dos Bálcãs e da Grécia, da época de Bizâncio até à contemporaneidade, utilizamos os trabalhos fundamentais de Maria Todorova (1997, 2004), de C. M. Woodhouse (1991), e o artigo de Nikos Marantzidis (2008) sobre a Grécia pós-comunismo.

¹⁸ Tradução de *Whatever I have done, whatever has managed to come out into the light, is me. This is what counts, independently of recognition, awards, honours...* (ANGELOPOULOS *apud* WILMINGTON, 1997, p.67)

¹⁹ Tradução de *dare to cross a series of borders: between nations; between history and myth, past and present, travel and stasis; between betrayal and a sense of community, chance and individual destiny, realism and surrealism, silence and sound; between what is seen and what is withheld or unseen; and between what is “Greek” and what is not.* (HORTON, 1997A: xi).

O próprio cineasta sugere, didaticamente, que seu trabalho se divide em dois períodos. A primeira fase é coletiva e notadamente política, na qual, sob a influência de Marx, Freud, Hegel, Lenin e Brecht, Angelopoulos usou a dialética marxista para decodificar todos os fenômenos históricos sociais e estéticos a seu redor. (FAINARU, 2001, p.47; HORTON, 1997A, p.87). O período seguinte é marcado pelo desencanto com o cinismo da política e com o abandono do coletivo, sendo direcionada para o indivíduo, para o subjetivo e para o emocional (FAINARU, 2001, p.47).

Além desta divisão em duas fases, Angelopoulos ainda separa suas obras em trilologias, de acordo com a temática apresentada (FAINARU, 2001, p.81). Assim, em sua primeira fase, voltada para o coletivo e para as estruturas políticas, há a chamada *Trilogia da História*, composta dos seguintes filmes: *Dias de 36 (Meres tou 36, 1972)*, *A viagem dos comediantes (O Thiassos, 1975)* e *Os Caçadores (I Kynighoi, 1977)*.

O período seguinte, focado no indivíduo e em sua subjetividade, possui duas trilologias, uma delas realizada na década de 1980, conhecida como *Trilogia do Silêncio* e constituída de *Viagem à Cítera (Taxidi sta Kythira, 1984)*, *O apicultor (O melissokomos, 1986)* e *Paisagem na Neblina (Topio stin Omichii, 1988)*. A segunda trilogia, produzida nos anos 1990, ganhou o título de *Trilogia das Fronteiras* e é formada pelos seguintes filmes: *O Passo Suspenso da Cegonha (To meteoro vima tou pelargou, 1991)*, *Um Olhar a cada dia (To vlemma tou Odyssea, 1995)* e *A Eternidade e um dia (Mia aioniotita kai mia mera, 1998)*.

Os anos 2000 ainda apresentam dois filmes que formariam uma outra trilogia não acabada²⁰, *O vale dos lamentos (To Livadi pou dakryzei, 2004)* e *A poeira do tempo (The Dust of Time, 2008)*.

Essa separação em dois períodos e três trilologias, sugerida pelo diretor grego, é acompanhada por comentadores de sua obra, pesquisadores e críticos de cinema, estrangeiros e nacionais, como podemos perceber no artigo de Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho (2009), que analisa *O Passo Suspenso da Cegonha*, *Um Olhar a cada dia* e *A Eternidade e um dia* à partir dos conceitos da jornada²¹, no estudo de Marcos Moreira (2021) sobre a Trilogia do Silêncio e, em especial *Viagem à Cítera*²² e nos comentários de Luiz Zanin Orichio (2012), sobre a vida e obra de Angelopoulos²³, logo após o falecimento do cineasta.

²⁰ Angelopoulos faleceu em 2012 quando estava filmando o último filme da trilogia que teria o título de “O outro mar”.

²¹ https://www.academia.edu/8756976/A_odisseia_do_olhar_de_Angelopoulos

²² <https://www.cinema7arte.com/trilogia-do-silencio-parte-i-viagem-a-citera/>

²³ <https://www.estadao.com.br/cultura/luiz-zanin/o-cinema-humanista-de-theo-angelopoulos/>

Discordamos, contudo, dessa divisão em duas fases estabelecida pelo próprio cineasta e que se tornou a base da maioria dos estudos sobre sua vida e obra. Consideramos que, a partir da década de 1990, Angelopoulos enfatizou outro componente em seus filmes: o tempo. *O Passo Suspenso da Cegonha* (*To meteoro vima tou pelargou*, 1991) é seu filme de transição para esta nova fase. Nesta obra, o diretor explora as fronteiras geográficas, mas logo estenderá seu interesse à outras fronteiras, as temporais. Nos dois filmes seguintes, *Um olhar a cada dia* (1995) e *Eternidade e um dia* (1998) há rupturas cronológicas, uma mistura entre presente e passado. Nos trabalhos do século XXI, *O vale dos lamentos* (*To Livadi pou Dakryzei*, 2004) e *A poeira do tempo* (*I Skoni tou Hronou*, 2008), Angelopoulos também trata do tempo, a partir da história familiar.

Para nossa tese, utilizaremos esta nova divisão em três fases da obra de Angelopoulos, com suas trilogias de filmes: a primeira, política, realizada na década de 1970, com a Trilogia da História; a seguinte, a do indivíduo, ao longo dos anos 80, com a Trilogia do Silêncio; por fim, a fase do tempo, à partir de 1990, com os dois filmes da viagem mística, *Um olhar a cada dia* (1995) e *Eternidade e um dia* (1998), e uma trilogia incompleta, que trataria de sagas familiares, composta por *O vale dos lamentos*, de 2004 e *A poeira do tempo*, de 2008 e *O outro mar*, o filme inacabado de Angelopoulos.

1.1 A primeira fase: a política

A história grega, dos anos anteriores à Segunda Guerra Mundial até os dias atuais, foi marcada por uma série de mudanças nas formas de governo, intervenções estrangeiras, rebeliões e revoluções, crises econômicas e humanitárias. A juventude de Theo Angelopoulos foi condicionada por esses acontecimentos que influenciaram sua visão de mundo e que foram representados posteriormente em seus filmes.

Em 1935 a monarquia é reestabelecida na Grécia após um problemático período republicano, com o rei George II assumindo o trono. Logo em seguida o general Ioánnis Metaxas é promovido ao cargo de primeiro-ministro em abril de 1936, aproveitou seus novos poderes para prender, matar e exilar políticos de esquerda, líderes trabalhistas ou qualquer pessoa que lhe fizesse oposição. O Partido Comunista da Grécia (KKE: *Kommounistikó Kómma Elládas*) e diversos sindicatos foram dissolvidos. A oposição foi neutralizada devido à perseguição do governo, mas também em função de suas próprias divisões internas. (WOODHOUSE, 1991, p.232)

A II Guerra Mundial tem início em 1939 e, mesmo que o governo de Metaxas tivesse semelhanças com o fascismo italiano, ele preferiu manter a Grécia neutra. Dois graves acontecimentos forçaram o ditador grego a mudar suas intenções. Um deles foi a ocupação da França pelos Nazistas. Ora, se aconteceu na França, era bem provável de se repetir em outro país. O outro, ocorreu em seguida, no dia 28 de outubro de 1940, quando Emanuele Grazzi, Embaixador italiano em Atenas, exigiu que Metaxas permitisse a passagem de soldados italianos pelo território grego até o mediterrâneo, onde ocupariam uma parte da região para atacar os ingleses. Esta atitude fez com que os gregos adentrassem a guerra ao lado dos aliados.

A mobilização de combatentes promovida por Metaxas, acompanhada pela incompetência do exército de Mussolini, permitiu aos gregos vencerem algumas batalhas. O Primeiro Ministro Metaxas vem a falecer em 1941 e é substituído por Alexandros Koryzis. Pouco tempo depois, a Grécia é invadida por tropas italianas que agora contavam com o apoio dos alemães. O rei George II foge para Londres e Berlim impõe ao país o governo fantoche de Emmanuíl Tsuderós. A ocupação nazista foi impiedosa, com prisões e uma série de execuções coletivas.

A ocupação gerou dois movimentos polarizados de resistência nacional. Por um lado, a Frente de Libertação Nacional (EAM: *Ethnikó Apeleftherotikó Métopo*), constituída por grupos de esquerda e por defensores de uma democracia popular, que estabeleceria sua ala armada, o Exército de Libertação do Povo Grego (ELAS: *Ellinikós Laikós Apeleftherotikós Stratós*). Em contrapartida, os direitistas criam a Liga Nacional de Libertação (EKKA) e seu Exército Grego Democrático Nacional (EDES: *Ethnikós Dimokratikós Ellinikós Síndesmos*).

Durante a luta contra a ocupação, as organizações EAM/ELAS e EKKA/EDES iniciam em conflito armado, uma vez que ambas buscavam a hegemonia na resistência e o subsequente controle dos territórios.

Os alemães deixaram a Grécia em 12 de outubro de 1944, mantendo ainda pequenas guarnições em Creta, Rodes e em outras ilhas, que se renderam apenas em 1945. Os ingleses entraram no país e ajudaram os monarquistas a manter Atenas e Tessalônica, enquanto o restante do território era dominado pelos comunistas que se opunham à Monarquia.

Em 1946, o governo monárquico retorna à Grécia e concorda com uma série de reformas liberais, uma anistia por crimes políticos, eleições legislativas e um plebiscito a ser realizado sobre a forma de governo, sob supervisão internacional. Os termos foram recebidos com grande alívio pela maioria dos gregos, que haviam sofrido com guerras durante os últimos anos. Contudo, o acordo acabou frustrado uma vez que muitos atos cometidos durante a ocupação alemã foram considerados crimes comuns e, portanto, excluídos da anistia. Em consequência,

antigos membros do ELAS foram presos e outros fugiram para as montanhas mantendo a luta armada. Uma guerra civil se iniciaria na Grécia, no mesmo ano.

No ano seguinte, com o Plano Truman, o país passa a receber ajuda política, financeira e militar dos Estados Unidos, direcionada à reconstrução do país e à resistência contra o movimento comunista na região. Dois anos depois, nas Nações Unidas, a Assembleia condenou a Albânia, Iugoslávia e Bulgária por ajudar os rebeldes, membros do ELAS. No mesmo ano, o governo realiza operações militares nas montanhas e os opositores são expulsos do Peloponeso. A 16 de outubro de 1949, os líderes rebeldes admitem a derrota ao pedir um cessar fogo das hostilidades. Era o fim da guerra civil grega.

Theodoros Angelopoulos nasceu em Atenas, em 27 de abril de 1935, no mesmo ano em que o rei George II assume o poder. Seu pai era lojista e sua mãe se alternava entre o estabelecimento comercial da família e a casa, cuidando dos filhos Theodoros, Nikos, Paraskevoula e Anna. Toda sua infância foi vivida sob a ocupação nazista e em meio à guerra civil grega. Suas primeiras memórias refletiram um trauma nacional mais amplo: o som de sirenes de ataque aéreo e a visão dos alemães entrando em Atenas após a invasão italiana da Grécia em 1940.

Por ter nascido pouco antes da 2ª Guerra Mundial, não pude evitar ser marcado pela história, particularmente a do meu próprio país. A ditadura antes da guerra, depois a guerra e tudo o que aconteceu depois dela: a guerra civil e então outra ditadura. Teria sido impossível para mim escapar de minha própria vida e experiência. Na minha tentativa de entender, faço filmes baseados sobre a história ou reflexões sobre a história. É natural para mim mergulhar no meu próprio passado para definir minha própria história dentro da história de um lugar.²⁴ (ANGELOPOULOS *apud* O'GRADY, 2001, p.68)

O fim da Guerra Civil não acabou com as divisões na sociedade grega. A maioria dos políticos e intelectuais de esquerda foi enviada para ilhas gregas que funcionavam como prisão, locais de tortura, humilhação e execução. A imagem do exilado voltando para casa depois de viver uma existência terrível em uma dessas ilhas era comum na sociedade grega e está presente nos filmes de Angelopoulos. Estas experiências também se refletem na forma como o cineasta

²⁴ Tradução de: *Being born shortly before WW2, I could not avoid being marked by history, particularly that of my own country. The dictatorship before the war, then the war and everything that happened after it: the civil war and then another dictatorship. It would have been impossible for me to escape from my own life and experience. In my attempt to understand I make films based on history or reflections on history. It is only natural for me to delve into my own past in order to define my own story within the history of a place. During the '67-'74 dictatorship in Greece I suddenly underwent this shock. Everything I had experienced as a young boy with my father, his being jailed and later sentenced to death, and a lot of other things, all these events came back to me and became the material to review my personal history in the context of my country's history.* (ANGELOPOULOS *apud* O'GRADY, 2001, p.68)

rejeitou as imagens dominantes da Grécia como um país de sol, praias e alegria mediterrânea. Pelo contrário, para ele, o território grego como um todo era um local de melancolia e opressão.

Seguiu-se uma série de governos de coalizão, de tendência ideológica e econômica conservadora e liberal, simpáticos à monarquia. Em 1951, a Grécia é admitida na OTAN, visando a conservação do aliado helênico em uma área geograficamente estratégica, que liga a Europa à Ásia. Estabelece-se uma década de estabilidade política e social na região com a ajuda do rigoroso Ortodoxismo da igreja grega.

Angelopoulos iniciou seus estudos em Direito, 1962, na *National and Kapodistrian University*, mas logo desiste do curso. No mesmo ano, após cumprir seu serviço militar, ele se muda para Paris para estudar Literatura na Universidade Sorbonne. Apaixonado pelo cinema, no mesmo ano começa os estudos no *Institut des hautes études cinématographiques* (Instituto de Estudos Cinematográficos Avançados), em Paris. Na escola, Angelopoulos adquiriu notoriedade por ser um aluno problema e por recusar a filmar o curta-metragem obrigatório de final de curso usando os padrões e regras estabelecidos pelo Instituto. Em vez disso, ele decidiu refilmar uma cena de *Les liaisons dangereuses*, de Roger Vadim (*Dangerous Liaisons*, 1959) usando uma panorâmica de 360°. O professor responsável pela disciplina pediu a expulsão de Angelopoulos da escola por indisciplina. Uma carta de protesto foi assinada por seus colegas bem como por importantes intelectuais de cinema, como George Sadoul e Jean Mitry, mas tudo foi em vão. Forçado a deixar o IDHEC, Angelopoulos encontrou refúgio temporário no *Musée de l'Homme*, de Jean Rouch²⁵, onde ele teve contato com o *cinéma vérité*.²⁶ A estadia parisiense de Angelopoulos foi fundamental para lhe dar os fundamentos teóricos e práticos para realizar futuramente filmes que envolveriam temas nacionais e históricos.

Nesta época, em 1963, o socialista George Papandreou assume na Grécia o posto de Primeiro Ministro e estabelece um governo de orientação ideológica de esquerda. Com o tempo, procurou substituir os líderes militares por seus próprios indicados. Inicia-se uma crise com os coronéis, que não aceitam a troca de postos. A tensão vai crescendo até que em 1967, o coronel Patakos, através de um golpe de estado, impõe a chamada a "Ditadura dos Coronéis". Todas as publicações estavam sujeitas a censura, a maioria dos artigos da constituição que garantiam os direitos pessoais foi suspensa, estes incluíam a liberdade de reunião, a formação de partidos

²⁵ O documentarista Jean Rouch é responsável pelo Comitê do Filme etnográfico, localizado no *Musée de l'Homme* ou Museu Etnográfico de Paris.

²⁶ Estilo de cinema documentário, criado por Rouch, inspirado nas teorias de Dziga Vertov e nos filmes de Robert Flaherty, que utiliza a improvisação no uso da câmera para desvendar a realidade.

políticos, direitos de asilo e a impossibilidade de prisão sem mandado judicial. Intelectuais e artistas são perseguidos pelo regime. A tortura torna-se comum nas prisões gregas.

Angelopoulos retorna a seu país em 1964 e começa a trabalhar como crítico de cinema em um jornal de esquerda, o *Allagi*. A situação política grega era extremamente conturbada. Após o golpe, os militares fecham o jornal onde Angelopoulos trabalhava. Sem emprego, aceita um trabalho temporário com o compositor grego Vangelis, que possibilita ao expoente cineasta a verba que ele precisava para filmar seu primeiro curta metragem *Broadcast (I Ekpomi, 1968)*²⁷. A história segue um grupo de jornalistas de televisão vagando por Atenas, perguntando às pessoas sua definição de “homem ideal”. Um homem comum, aparentemente, oferece a melhor resposta e, como recompensa, é convidado a participar de um programa de televisão. O curta ganhou o Prêmio da Crítica no Festival de Cinema de Tessalônica²⁸, na Grécia.

Com a premiação, Angelopoulos conseguiu produzir seu primeiro longa-metragem, *Reconstituição (Anaparastasi, 1970)*, filmado em preto e branco em plena Ditadura dos Coronéis. A história se passa em uma vila montanhosa no norte da Grécia, Tymfaia, no Épiro, e é baseada em evento verídico no qual uma mulher matou seu marido com a ajuda de seu amante e, juntos, enterram o cadáver no jardim da frente da casa. A ação dramática ocorre com o casal já preso e a polícia está realizando inúmeras reconstituições do crime com o objetivo de estabelecer a identidade do assassino.

Reconstituição é um filme estruturado como uma investigação policial e jornalística. Além disso, é uma obra que explora a Grécia rural e seus crimes, sejam eles políticos ou não, que continuam encobertos. Angelopoulos opta por uma locação longe da capital e dos grandes centros urbanos, fato que se repetirá em seus filmes seguintes. O cineasta já assume uma visão marxista da história, na qual os personagens principais não são os agentes da ação, mas sim sujeitos submetidos às forças políticas, policiais e históricas.

Sua produção seguinte, *Dias de 36 (Meres tou 36, 1972)*, também foi realizado durante a administração dos coronéis. Dessa vez, a história representada no filme se desenrola durante o regime do general Georgios Metaxas, que governou a Grécia de abril de 1936 à janeiro de 1941. Angelopoulos utilizou o governo e as instituições jurídicas do momento para demonstrar implicitamente a perseguição política e a violência que ocorria durante a ditadura dos coronéis.

O filme conta a história do assassinato de um sindicalista horas antes de seu discurso ao público. O crime alcança uma grande proporção e uma pessoa é presa sob acusação de crime

²⁷ O filme pode ser assistido nesse link: <https://www.dailymotion.com/video/xnzvpd>

²⁸ <https://festagent.com/en/festivals/thessaloniki>

político. Na prisão, o acusado utiliza seu advogado, que também é parlamentar de direita, como refém até que sua inocência seja comprovada. O filme é uma narrativa contra o estado de censura sob o qual Angelopoulos esteve trabalhando enquanto realizava a produção.

Em *Dias de 36* há uma série de planos sequência e longos planos estáticos dentro dos corredores da prisão, causando uma sensação de claustrofobia no espectador. O filme contém longos momentos de silêncio, os diálogos dão lugar ao movimento coreografado dos atores, de uma forma claramente teatral. Angelopoulos trata de forma distante e impessoal os personagens sendo “capaz de passar do nível das narrativas individuais para uma esfera social mais ampla e comentar uma determinada sociedade como um todo”²⁹ (MAKYGIANNAKIS, 2009, p.14).

Após a queda da junta militar, em 1974, ocorrem mudanças na estrutura política, social e cultural grega. As liberdades individuais e coletivas são reestabelecidas e a censura é oficialmente extinta. Artistas que estavam exilados em outros países europeus regressam à Grécia. Há um progressivo retorno da produção cinematográfica, que ficou conhecida pelo nome de “novo cinema grego”, acompanhando a tendência europeia dos “cinemas novos”, que buscavam romper com as tradições temáticas e formais do cinema. Muitos cineastas gregos buscaram recuperar a história daqueles que foram derrotados e processados após o fim da Guerra Civil. Angelopoulos tornou-se uma figura primordial nesse movimento. Ele priorizou as histórias e os personagens que haviam sido censurados, perseguidos e mortos no pós-guerra. Nas obras *A viagem dos comediantes (O Thiassos, 1975)*, *Os Caçadores (I kynighoi, 1977)* e *Alexandre, o Grande (Megaleksandros, 1980)*, as narrativas são contadas a partir da visão e do entendimento de um coletivo e não do ponto de vista de indivíduos históricos, como é o caso da maioria dos filmes de época.

A viagem dos comediantes (O Thiassos, 1975) foi o primeiro trabalho de Angelopoulos depois da queda da Ditadura dos Coronéis. O longa foi premiado com o Prêmio da Crítica no Festival de Cannes em 1975, fazendo Angelopoulos conhecido internacionalmente e permitindo seu financiamento para além das políticas oficiais do estado grego. Com duração de 230 minutos, *The Traveling Players*, o título internacional do filme, ocorre durante o período de 1939 a 1951 e conta a história de uma trupe de atores que viaja pela Grécia se envolvendo nos eventos que marcaram este período, como a Segunda Guerra Mundial, passando pela ocupação nazista e a posterior interferência britânica na guerra civil grega. Os personagens principais do filme receberam o nome dos protagonistas do mito de Orestes, adaptado para o teatro por Ésquilo.

²⁹ Tradução de: *able to move from the level of individual narratives to a wider social sphere and comment on a particular society as a Whole.* (MAKYGIANNAKIS, 2009, p.14).

A produção é um relato de uma época recente da Grécia, um período marcado pela guerra e pela opressão política e social. Os personagens têm suas vidas determinadas, no sentido marxista, pelos acontecimentos históricos e políticos. Angelopoulos mostra como a grande história interfere na vida das pessoas e como esta muda o destino de grupos e indivíduos.

Angelopoulos incorpora de vez as ideias do dramaturgo alemão Bertold Brecht sobre o teatro épico e a necessidade de desfamiliarização dos atores para uma melhor crítica social. O cineasta adapta este conceito teatral utilizando câmeras distantes dos personagens e da ação dramática, sem closes ou planos de detalhe.

Nessa obra, o diretor apresenta um procedimento formal que será utilizada de forma frequente e aprimorada nos filmes da viagem mística, na década de 1990: a passagem de tempo dentro de uma única tomada longa³⁰, seja através de uma câmera fixa ou em movimento, sem mudanças de cor ou efeitos. Esse recurso se repetirá com frequência em seus filmes da década de 1990, mas de maneira elaborada, permitindo aos personagens o retorno ao passado e a interação com seus amigos e familiares.

Para seu próximo filme, *Os Caçadores (I kynighoi, 1977)*, Angelopoulos obteve o apoio financeiro de produtores estrangeiros. Era a primeira vez que um filme grego conseguia apoio de fora do país desde desde *Zorba, o Grego* (CACOYANNIS, 1964). Futuramente, seus filmes passarão a ter o suporte de grandes centros ou institutos italiano RAI, o canal alemão ZDF e o francês *Institut National de l'Audiovisuel* ou organismos de financiamento da União Europeia, aos quais a Grécia aderiu em 1980. De acordo com Vrasidas Karalis (2021), Angelopoulos conseguiu apoio do Centro de Cinema Grego (*Greek Film Center*), órgão do Ministério da Cultura da Grécia, apenas quando conseguiu ser reconhecido fora de seu próprio país.

Os Caçadores (I kynighoi, 1977) acontece na véspera do ano novo de 1976. Durante uma expedição às áreas montanhosas do norte da Grécia, um grupo de caçadores amadores descobre um corpo congelado na neve. O corpo é de um guerrilheiro da época da Guerra Civil, que terminou em 1949. Os caçadores levam o corpo de volta ao hotel onde estão hospedados e o colocam sobre uma grande mesa no salão principal. Cada um dos caçadores tem características próprias e representam um grupo político e social que participou da Guerra Civil grega, que estourou em 1946 e terminou em 1949. A presença do corpo faz com que os protagonistas revejam um passado que eles estão tentando esquecer, examinando os principais

³⁰ Diversos estudos sobre o filme apontam uma junção temporal logo no início da obra, quando o grupo de atores está mais velho, caminhado pelas ruas da cidade de Aegion, em 1952, e, em um contra plano aparecem mais jovens, em 1939, contudo tal ligação entre tempos diferentes não ocorre em uma mesma cena, pois há claramente um corte neste take.

eventos políticos que ocorreram desde o final da Guerra Civil até o presente narrado do filme. Nesta obra, Angelopoulos faz uma revisão dos anos de conflito interno e das ações de determinadas pessoas e grupos sociais daquela época.

Durante a pré-produção de seu próximo filme, *Alexandre, o Grande (Megalexandro, 1980)*, Angelopoulos conhece Phoebe Economopoulos, que trabalhava como gerente de produção da obra, e se tornam parceiros pessoais e profissionais para a vida toda. Phoebe viria a trabalhar em todas as produções seguintes de Angelopoulos. Eles se casaram e tiveram três filhas, Anna, Catherine e Eleni. Curiosamente, o nome Eleni viria a ser utilizado pelo cineasta em seus próximos filmes, acentuando o envolvimento biográfico e emocional com sua própria obra, como se sua vida pessoal se confundisse com sua arte.

No início dos anos 80, o cineasta lança *Alexandre, o Grande (Megalexandro, 1980)*. Escrito por Angelopoulos em colaboração com o escritor Petros Markaris, estrelado pelo ator italiano Omero Antonutti, foi co-produzido pelo *Greek Film Center*, ZDF e RAI, tem 210 minutos de duração e recebeu o Leão de Ouro no Festival de Veneza, bem como vários prêmios no Festival de Cinema de Tessalônica.

O filme começa no início do século XX em um baile de véspera de Ano Novo no palácio real. Em paralelo a esta cena há uma fuga da prisão pelo bandido patriota Alexander (Omero Antonutti) que conduz seus homens ao interior da Grécia, onde capturam alguns aristocratas. Como condição da libertação dos reféns, Alexandre e seus homens devem ser anistiados de seus crimes. Ao longo do filme, à medida que seu poder vai aumentando, o protagonista se torna um déspota. A última cena do filme antecipa as mudanças sociais que virão: Alexandre, filho ilegítimo de Megalexandros, foge da pequena aldeia onde se encontram e chega uma moderna metrópole, um reflexo da mudança da Grécia rural para a Grécia urbana.

Em sua análise sobre o conjunto da obra de Angelopoulos, Makygiannakis (2008, p.149, 166) afirma que o filme busca desconstruir o imaginário do herói grego tradicional, apresentando seus defeitos e contradições, sendo um manifesto filmico contra a representação e fetichização do poder, uma severa crítica ao stalinismo e, por extensão, ao movimento da esquerda na Europa e, mais especificamente, na Grécia. Ao realizar essa crítica, ilustra não apenas as falhas do modelo marxista, mas também critica de forma negativa os processos pelos quais uma identidade nacional é construída.

1.2 A segunda fase: um novo humanismo

Em 1981, o Partido Socialista Democrata (PASOK), com orientação centro-esquerdista, liderado por Andreas Papandreou, vence as eleições e inicia uma política moderada e conciliatória, aproximando-se dos Estados Unidos e de países do oeste europeu. No mesmo ano, a Grécia adere à Comunidade Econômica Europeia (o precursor da União Europeia). Nessa década, ocorre um elevado fluxo migratório do interior e das montanhas helênicas em direção às grandes cidades. O projeto político, econômico e cultural de orientação socialista é deixado de lado e a americanização da cultura local se expande em todos os setores. O cinema grego, especialmente, entrou um período crítico devido à expansão do videocassete e à falta de interesse por parte do público no cinema produzido na Grécia. (MAKYGIANNAKIS, 2008, p. 170; WOODHOUSE, 1991, p. 313-333)

O cenário internacional também passava por transformações. Após um período de governos de caráter social democrata, principalmente no norte da Europa, administrações ideologicamente conservadoras e neoliberais chegaram ao poder. Destacam-se o norte-americano Ronald Reagan e a inglesa Margaret Thatcher. O capitalismo assistencialista patrocinado pelo Estado das décadas de 1950 à 1970 foi criticado como uma variação do socialismo, no qual o comunismo da URSS era o objetivo final. Como nos lembra Hobsbawm, a luta de Reagan não era contra a União Soviética, o chamado "Império do Mal", mas contra o Estado do Bem-estar Social e contra qualquer outro Estado que intervinha na economia. (HOBSBAWM, 1995, p. 245)

A restauração da democracia na Grécia e os novos ventos do neoliberalismo que sopravam nos Estados Unidos e na Europa ditaram uma mudança no cinema de Angelopoulos. Nos anos 80, suas obras tornaram-se mais acessíveis, suas preocupações menos políticas e mais humanas. Limitando seus filmes à Grécia contemporânea, Angelopoulos trabalhou em um modo mais contemplativo, que refletia sua amargura com as ideias políticas e econômicas que surgiam no Velho Continente, sua desilusão com a incapacidade do governo de Papandreou em fazer mudanças fundamentais na economia e na sociedade, eliminando as diferenças sociais e levando a nação mais para perto do socialismo e sua tristeza com a amnésia que tomara conta de seu país. Sobre essa mudança, Angelopoulos afirma que:

Uma vez que a normalização foi estabelecida, estamos procurando novas abordagens, e tenho a sensação de que estamos voltando a uma espécie de existencialismo. A arte é mais uma vez antropocêntrica e tem muito mais perguntas do que respostas. O mundo é um tabuleiro de xadrez no qual o homem é apenas mais um peão e sua chance de impacto no processo, insignificante. A política é um jogo cínico que deu as costas aos compromissos do passado. Isso não significa necessariamente que temos que voltar ao herói

no sentido primitivo da palavra, mas pelo menos para uma narrativa que coloque o homem no centro. Não é um retorno à psicologia, mas uma transição das generalidades dos épicos para um cinema muito mais pessoal, em que o cineasta se questiona e a sua arte³¹. (ANGELOPOULOS *apud* GRODENT, 1985, p.49)

Ao analisar o início da nova fase de Angelopoulos, Fredric Jameson (1997), afirma que as mudanças de conteúdo em relação à época anterior são sintomas de uma profunda transformação histórica. Há uma desilusão generalizada pelos fracassos da esquerda. Isso explicaria a mudança de rumo de Angelopoulos, alterando a ênfase de seus trabalhos, do coletivo para o individual, do político para o subjetivo. Agora as narrativas coletivas dos filmes dos anos 1970 dão lugar à história do indivíduo em busca de seu lugar e de sua função no mundo contemporâneo.

Em seus filmes nas décadas de 1980, notamos que Angelopoulos já havia consolidado seu estilo visual, com longas tomadas, em câmeras estáticas ou planos-sequência, extensas panorâmicas e profundidades de campo, momentos de silêncio e contemplação. Em termos de conteúdo, deixa de lado a perspectiva coletiva e os propósitos revolucionários, buscando uma visão mais humanística e subjetiva do mundo. O foco agora está nos personagens, em suas ações e seus sentimentos. Há um diálogo entre passado e presente, entre o rural e o urbano. O cineasta desenvolve nessa década a chamada trilogia do silêncio, como ele mesmo aponta, e como podemos assistir em *Viagem a Citera (Taxidi sta Kythira, 1984)*, *O Apicultor (O melissokomos, 1986)*, *Paisagem na neblina (Topio stin omichli, 1988)*. Sobre essas obras, Angelopoulos afirma que:

Devo enfatizar que entrei em um período pós-marxista. Interessa-me a problemática existencialista, os indivíduos que vivem situações existenciais intensas em relação a si próprios e aos outros. Esta é uma trilogia que poderia ser chamada de Trilogia da Solidão. Seus filmes são sobre a solidão humana. A primeira foi a *Viagem a Cythera*, que eu chamaria de Silêncio da História. O segundo será o silêncio do amor. E o terceiro será o Silêncio de Deus; não do Deus religioso, é claro, mas como o ponto de referência final, de busca liminar³². (ANGELOPOULOS *apud* SOLDATOS, 2004, p.383)

³¹ Tradução de: *Since the normalization set in, we are looking for new approaches, and I have the feeling we are coming back to a kind of existentialism. Art is once again anthropocentric and has far more questions than answers. The world is a chessboard on which man is just another pawn and his chance of an impact on the proceedings, negligible. Politics is a cynical game that has turned its back on the commitments of the past. This does not necessarily mean we have to go back to the hero in the primitive sense of the word, but at least to a narrative that puts man in the center. It is not a return to psychology, but a transition from the generalities of the epics to a far more personal cinema, in which the filmmaker is questioning himself and his art.* (ANGELOPOULOS *apud* GRODENT, 1985, p.49)

³² Tradução de: *I must emphasize that I have entered a post-Marxist period. I am interested in the existentialist problem, individuals who live intense existential situations in relation to themselves and others. This is a trilogy*

Em *Viagem a Citera* (*Taxidi sta Kythira*, 1984), o ex-revolucionário, já idoso, Spyros retorna a Grécia depois de um longo exílio, graças à anistia do final dos anos 1970, que permitiu aos comunistas gregos voltarem para casa. Ele é pai do cineasta Alexander e da jovem Voula que são constantemente confrontados por Spyros, por não darem importância a seu passado. Ao mesmo tempo, Spyros está sendo mandado embora novamente pelas autoridades gregas por estar causando problemas em sua aldeia natal. O velho homem representa um passado recente e doloroso que a maioria dos gregos prefere deixar de lado, mas também é a personificação mítica de Odisseu que esteve ausente de sua terra natal por décadas.

Angelopoulos argumenta que *Viagem a Citera* é a história de amor redescoberto, entre Spyros e sua esposa, como a história de Ulisses e Penélope (*Odisséia*, Homero). Seus filhos representam duas visões do mundo: enquanto Alexander é a arte, Voula representa o fim da ideologia. Ela esperava mudar o mundo, mas nada aconteceu. A obra também é uma maneira de exorcizar o passado ao mesmo tempo que faz as pazes com ele, oferecendo ao público grego a possibilidade de vislumbrar o futuro sem os traumas da guerra. (ANGELOPOULOS *apud* GRODENT, 1985, p.39).

Há diversas citações aos trabalhos antecedentes de Angelopoulos. Os atores que se candidatam a figurantes do filme de Alexander repetem falas dos filmes anteriores de Angelopoulos; em outra ocasião, o diretor lê cenas do roteiro, sob um pôster de *A viagem dos comediantes*, filme de 1975. Um elemento que chama a nossa atenção: Spyros é nome do pai de Angelopoulos, Voula é nome da sua irmã caçula e Alexander seria o alter-ego do diretor grego o que demonstraria o caráter autobiográfico dessa obra.

Em 1984, Angelopoulos se muda para Roma onde divide um apartamento com o cineasta Andrei Tarkovsky por vários meses antes da morte do russo, em 1986. Ainda na Itália, Angelopoulos faz amizade com Michelangelo Antonioni e com Tonino Guerra, roteirista de Tarkovsky. Angelopoulos e Guerra trabalhariam juntos, auxiliados também pelos escritores Thanassis Valtinos e Petros Markaris, na maioria de seus filmes subsequentes.

Seu próximo filme é *O Apicultor* (*O Melissokomos*, 1986), que conta a história de Spyros que, no dia seguinte do casamento de sua filha, vê sua família ruir e parte em um veículo velho em direção ao sul do país, através de vilas e cidades do interior, para retomar sua antiga

that could be called the Solitude Trilogy. His films are about human loneliness. The first was the Voyage to Cythera, which I would call the Silence of History. The second will be the silence of love. And the third will be the silence of God; not of the religious God, of course, but as the ultimate reference point, of liminal quest. (SOLDATOS, 2004, p.383)

profissão de apicultor. Na estrada, ele conhece uma jovem rebelde e passam a ter uma relação conturbada.

A obra retrata duas visões de mundo que entram em choque, a do velho ativista de esquerda e a da jovem sem interesse na história do país, que vive apenas seu cotidiano. O filme se desenrola através das rodovias, postos de gasolina, lanchonetes e aldeias vazias de uma Grécia do interior, pouco conhecida. Nesta obra, há um duplo entendimento de Spyros. Em um deles, pessoal, percebemos os sentimentos de nostalgia, solidão e falta de pertencimento do protagonista em uma Grécia moderna, mais acelerada. Em outro, ideológico, notamos o desejo de resistência de uma esquerda grega, representada por Spyros, em uma sociedade americanizada e efêmera, retratada no filme pela jovem caronista.

Paisagem na neblina (Topio stin omichli, 1988), encerra sua trilogia do silêncio. Voula e Alexandro são duas crianças que vivem na Grécia com a mãe solteira. Eles sonham em conhecer o pai que, segundo a mãe, emigrou para a Alemanha e mora lá. Na verdade, esta é uma mentira da mãe para esconder das crianças que ela não tem ideia onde o pai está. As duas crianças entram em um trem em direção à Alemanha, mas são pegos pela polícia. Elas fogem, continuam sua viagem pelas estradas e cidades gregas e conhecem um jovem artista, de uma trupe de artistas mambembe, o mesmo Orestes de *A viagem dos comediantes*, de 1975, porém mais jovem, que lhes dá carona e os ajuda na viagem. O filme traz referências diversas, desde as obras anteriores de Angelopoulos, à história infantil de João e Maria, passando pela Gênese bíblica, até *Esperando Godot*, do dramaturgo irlandês Samuel Beckett.

1.3 A terceira fase: o tempo

Na década de 1990, Theo Angelopoulos manteve seu interesse nas questões políticas e humanas, inicialmente exploradas nas décadas anteriores, contudo, adicionou outro elemento a seus filmes de viagem realizados nesta época: o tempo.

O diretor grego, como um bom observador da realidade, utilizou como pano de fundo para suas produções neste período os importantes eventos que transformaram o mundo nos últimos anos do século XX e que tiveram reverberações em sua Grécia natal: a ruptura do sistema comunista na ex-União Soviética, a independência dos países do leste europeu, a ocidentalização daquela região, a guerra na antiga Iugoslávia, a crise dos refugiados e o discurso hostil e preconceituoso em direção aos Bálcãs.

Com a queda do Muro de Berlim e o colapso político e econômico da União Soviética, entre novembro de 1989 e dezembro de 1991, iniciou-se em seguida a rápida dissolução dos

regimes comunistas na Europa. Governos foram trocados de forma pacífica na Polônia, Tchecoslováquia, Hungria, Romênia, Bulgária e República Democrática Alemã, que logo seria anexada à Alemanha Ocidental. A Romênia assistiu uma revolução armada. Iugoslávia e Albânia, estados balcânicos que não eram satélites da URSS, também deixaram de ser regimes comunistas. Como nos lembra Eric Hobsbawn, “o processo foi visto não só nas telas de televisão do mundo ocidental como também, com muita atenção, pelos regimes comunistas em outros continentes” (HOBSBAWN, 1997, p.373).

O colapso do bloco soviético enterrou de vez o projeto comunista possibilitando a difusão do neoliberalismo pelo mundo. Stéphane Courtois e Marc Lazar (*apud* Nikos Marantzidis, 2008, p.6) nos ajudam a entender a crise do marxismo. De acordo com os pesquisadores, o comunismo é constituído por duas dimensões: a teleológica e a social. A primeira possui três aspectos interligados: a) o projeto revolucionário inicial e sua doutrina, o Marxismo; b) uma organização, representada pelo partido único dirigido pelos profissionais da revolução e c) uma estratégia, a defesa incondicional da União Soviética e de outros estados comunistas. A segunda, social, compreende a existência do partido comunista e de sua ideologia no país ou sociedade em que se encontram.

A dimensão teleológica tem um papel centrípeto, impõe uma coesão e homogeneização aos partidos comunistas em todo o mundo. A dimensão social leva à diversificação do pensamento devido às diferenças sociais, econômicas e políticas prevalentes em cada país. Após a queda da União Soviética em 1991, a dimensão teleológica sofreu um golpe fatal. O centro, o ponto de referência do sistema, não existia mais. Era o ponto final na utopia comunista.

Com o fim do regime comunista na Europa Oriental, iniciou-se uma aproximação dos países desta região com a União Europeia. As novas estruturas políticas buscavam romper com as relações de poder baseadas na burocracia estatal, no coletivismo étnico, nos clãs de poder e, muitas vezes, em um sistema movido pela corrupção, para estabelecer sociedades civis democráticas, estruturadas horizontalmente e baseadas em um estado de direito. As mudanças políticas foram necessárias para definir as bases indispensáveis para uma sociedade capitalista de caráter liberal, sem ingerência do governo no sistema financeiro e com livre mercado.

O compromisso informal da região com a União Europeia introduziu uma profunda transformação política, econômica e social, definida pelas pesquisadoras Denisa Kostovicova e Vesna Bojicic-Dzelilovic de europeização (2006, p.226). De acordo com as autoras, este processo consistia em uma série de reformas, de viés liberal, com o objetivo eliminar a interferência do Estado na economia e visavam um modelo particular de desenvolvimento em o investimento estrangeiro era visto como crucial para aprimorar a competitividade das

empresas e melhorar o nível econômico e social da região. Os países do leste europeu foram pressionados a privatizar ativos estatais, desregularizar seus mercados e remover barreiras para o comércio.

O socialismo e o *Welfare State* chegaram ao fim. Para Boaventura de Sousa Santos (2017), o sistema comunista, implantado na agora ex-União Soviética, apresentava-se como um contrapeso ao capitalismo. Se por um lado, as ideias socialistas haviam fomentado respostas de caráter democrático sociais ao longo da história, notadamente após a segunda guerra mundial; por outro, o comunismo era apontado como a solução permanente para as contradições e falhas do sistema capitalista. Nas palavras de Sousa Santos:

Os últimos anos mostraram que, com a queda do Muro de Berlim, não colapsou apenas o socialismo, colapsou também a social-democracia. Tornou-se claro que os ganhos das classes trabalhadoras das décadas anteriores tinham sido possíveis porque a URSS e a alternativa ao capitalismo existiam. Constituíam uma profunda ameaça ao capitalismo e este, por instinto de sobrevivência, fizera as concessões necessárias (tributação, regulação social) para poder garantir a sua reprodução. Quando a alternativa colapsou e, com ela, a ameaça, o capitalismo deixou de temer inimigos e voltou à sua vertigem predadora, concentradora de riqueza, armadilhado na sua pulsão para, em momentos sucessivos, criar imensa riqueza e destruir imensa riqueza, nomeadamente humana. (SANTOS, 2017, p.23)

Na Grécia, em particular, o PASOK, partido de centro-esquerda, se envolveu em uma série de escândalos políticos, relacionados à apropriação indébita de fundos estatais e conivência com interesses comerciais particulares. As acusações ocorreram na mesma época da queda da Cortina de Ferro e minaram a crença na capacidade política e econômica da esquerda e proporcionaram a eleição do conservador Constantine Mitsotakis que implementa uma série de medidas neoliberais, privatizando as indústrias nacionais gregas, desregularizando o mercado e retirando a proteção para o mercado interno.

O plano político-econômico estabelecido por Mitsotakis gerou críticas e discussões internas sobre a soberania do estado grego, a identidade nacional e direitos da população. Havia na Grécia uma forte coesão identitária construída ao longo do tempo. A maioria dos gregos considerava sua história como uma “história contínua”, da antiguidade aos dias atuais. Determinados aspectos de identidade grega, como o individualismo agonístico, os laços familiares próximos, uma disposição para aceitar o sacrifício da vida religiosa, a adesão à democracia e o respeito pela cultura e educação derivam do helenismo antigo e possibilitaram aos gregos alcançarem desenvolvimento econômico e modernização social desde a Segunda Guerra Mundial. Apesar desses elementos terem sofrido uma erosão devido à cultura de massa

moderna, continuam a desfrutar de um apoio mais amplo, tanto intelectual quanto popular. (COSTA CARRAS, 2004, p. 324). Qualquer movimento contrário à coesão interna era visto com desconfiança pela população em geral.

Após a queda da Cortina de Ferro, o conflito nas terras iugoslavas logo eclodiria. O confronto chamou a atenção da comunidade acadêmica devido a sua complexidade e importância. Um desses pesquisadores, Chip Gagnon (2004, p. XV), sustenta que o desejo das elites dos países envolvidos na crise não era mobilizar seus povos utilizando ideais nacionalistas, mas sim desmobilizar aqueles que estavam pressionando por mudanças nas estruturas de poder econômico e político. O objetivo desta estratégia era silenciar, marginalizar e desestimular os adversários e seus apoiadores, o que permitiria aos conservadores a manutenção das estruturas de poder já existentes, convertendo a propriedade estatal em riqueza privada. As guerras na década de 1990 não eram, portanto, a expressão do sentimento popular, mas sim o desejo de uma elite conservadora em liquidar as formas de mobilização anti-regime que varreu muitos ex-comunistas de seus cargos, reconstruindo o espaço político de tal forma que a única representação política autêntica era aquela mantida pelo partido no poder. (GAGNON, 2004, p.87–8).

Samuel P. Huntington (1996), em seu livro que serve de base para variadas análises sobre geopolítica, afirma que a nova ordem mundial pós-comunista seria marcada não pela disseminação de valores democráticos com mercados livres, mas sim pelo confronto entre civilizações. O autor identifica várias civilizações, incluindo o ocidente, o mundo ortodoxo e o mundo muçulmano, que se envolverão em conflitos entre si, na forma de "guerras de linha de fratura". Aqueles Estados que vivem ao longo dessas linhas de fratura entre civilizações, passariam frequentemente por conflitos pelo controle de seus territórios, de seus povos e de sua religião.

Huntington argumenta que a desintegração da Iugoslávia foi causada por um choque de civilizações. Os três participantes principais do conflito, Sérvia, Croácia e Bósnia-Herzegovina, são de civilizações diferentes com religiões também distintas. A participação dos atores secundários e terciários seguiu exatamente o modelo civilizacional. Países e organizações ortodoxas apoiaram de forma integral os sérvios e se opuseram aos croatas e muçulmanos. Estados e organizações muçulmanas uniram-se aos muçulmanos bósnios e se opuseram aos croatas e sérvios. Os governos e elites ocidentais apoiaram os croatas, reprimiriam os sérvios e eram geralmente indiferentes ou temerosos aos Muçulmanos.

Quando o conflito armado ameaçou se espalhar pela Grécia, as discussões internas sobre política, ideologia e coesão social se intensificaram. Setores da população grega viam com

suspeita as ideias americanas e alemãs sobre a região e outros distinguiram uma tentativa turca de criar uma união muçulmana no sul dos Bálcãs que isolaria a Grécia, tanto de seus aliados europeus como de seus parceiros ortodoxos balcânicos.

A resposta das instituições religiosas tradicionais não demoraria a acontecer. A Igreja Ortodoxa grega inicia uma forte politização, propondo uma coalizão ortodoxa da Grécia, Sérvia e Rússia. Um suplemento mensal do jornal *Le Monde*, intitulado *Monde des Débats*, deu a essa doutrina, em 1993, o rótulo de “ortodoxismo” em vez de Ortodoxia, alegando que o pósfixo (-ismo) o tornaria mais próximo ao termo "Islamismo". Essa doutrina levaria os Bálcãs a mais violência. (CALOTYCHOS, 2003, p.40-240)

Com o fim do regime socialista e os conflitos na Iugoslávia, a Grécia recebeu um enorme fluxo de imigrantes. Em apenas uma década, mais de um milhão de migrantes fixaram residência no país. A maioria veio dos Bálcãs e mais da metade da Albânia. Os cidadãos gregos que viviam anteriormente em uma nação relativamente homogênea tiveram que conviver diariamente com emigrantes na rua, no local de trabalho e nas escolas públicas. Os estrangeiros eram estereotipados como criminosos, embora eles próprios fossem frequentemente vítimas de organizações criminosas. (CALOTYCHOS, 2003, p.7)

Na Europa pós-1989, o processo de adesão à União Europeia fez com que os países do leste europeu se dobrassem às exigências fiscais do ocidente. Os países da antiga cortina de ferro foram vistos como desqualificados social e economicamente. A transição para o modelo capitalista contribuiu para o apagamento da história e da cultura do lugar, uma vez que o ocidente passou a ser percebido pelos povos da região como mais evoluído.

Devido ao sangrento conflito na antiga Iugoslávia, há um avivamento do balcanismo, ou seja, a representação dos Bálcãs pelo discurso político, pela grande imprensa até pelos estudos culturais, como uma região primitiva, violenta e distante dos padrões civilizatórios. A historiadora Maria Todorova, em nosso entendimento uma das mais importantes pesquisadoras da região, afirma que o conceito de balcanismo foi gradualmente se desenvolvendo ao longo de dois séculos de história (1997, p.19).

A divisão da Europa em Ocidente e Oriente foi uma criação dos filósofos do século XVIII, adaptada da crença iluminista na evolução e no progresso. Para eles, o Oeste da Europa possuía instituições sólidas e relações sociais diferentes daquelas do Leste, que eram consideradas exóticas e atrasadas.

O termo “balcanização” passa a ser utilizado com frequência quando ocorre a desintegração do Império dos Habsburgo e dos Romanov, surgindo vários pequenos estados

européus. A palavra ganhou um caráter depreciativo dos grupos políticos da época, como os liberais, que viam com desdém os novos países, e os nacionalistas alemães, que se opunham aos pequenos estados.

A expressão foi formalizada em um discurso voltado para as primeiras guerras dos Bálcãs, (1912-1913), realizado no *The Carnegie Endowment for International Peace*³³, uma fundação de análise e estratégias geopolíticas e diplomáticas. A fundação investigou as origens do conflito bem como as consequências sociais e morais das guerras e produziu um relatório apontando os deveres do ocidente, como um autoproclamado "mundo civilizado", para com os países balcânicos. Com a segunda guerra dos Bálcãs, iniciada na década de 1990, o *Carnegie Endowment*, reimprime o relatório anterior, apenas inserindo em seu título a legenda “As Outras Guerras dos Balcãs.”

Todorova desenvolve a sua teoria a respeito do balcanismo contrapondo seus conceitos aos do crítico literário Edward Said sobre Orientalismo, enfatizando diferenças e contornos substantivo entre as duas categorias e fenômenos. No decorrer de sua obra, a pesquisadora vai apontando as diferenças entre as duas ideias. Enquanto os Bálcãs são uma entidade histórica e geograficamente definida em oposição a natureza intangível do oriente.

Os Bálcãs, por sua proximidade entre o Oriente e o Ocidente, são vistos como pontes e encruzilhadas, um estágio intermediário, em contrapondo a distância e a demarcação entre Ocidente e Oriente. Para Todorova, os Bálcãs fazem parte da Europa, mesmo que em sua parte periférica. O orientalismo passa a ser uma oposição imputada enquanto o balcanismo é uma ambiguidade imputada. Todavia, essa mesma ambiguidade é tratada como uma anomalia e devido a seu caráter ainda indefinível, as pessoas em estado de transição são consideradas perigosas, por estarem em perigo ou por colocarem os outros em perigo. Os legados dos impérios bizantino e otomano, com suas diferenças religiosas, também contribuíram para a instabilidade dos Balcãs e para o contraste ao catolicismo do ocidente. A maior parte dos habitantes dos Balcãs são ortodoxos, com uma minoria convertida ao islamismo, ainda durante o Império Otomano. Já o oriente é identificado com a religião islâmica, em sua maioria.

Em uma série de artigos³⁴ (1999; 2004) e comentários³⁵, o filósofo esloveno Slavo Žižek aborda as complexas realidades sociais e históricas dos Bálcãs, a violência interétnica, o caráter imaginado da região e a ausência de uma fronteira entre as terras balcânicas e o resto da Europa. Para o autor, a delimitação geográfica do lugar nunca foi precisa. Os Bálcãs são sempre o

³³ <https://carnegieendowment.org/>

³⁴ <https://www.lacan.com/zizekslovenia.htm>

³⁵ https://www.youtube.com/watch?v=EzM8tqjmCU8&ab_channel=euronews

“outro”, situando-se em outro lugar, normalmente um pouco mais a sudeste. Apesar de extenso, o comentário de Žižek é esclarecedor

Para os sérvios, tudo começa lá no Kosovo ou na Bósnia, e eles defendem a civilização cristã contra esta Outra Europa. Para os croatas, começa com a Sérvia ortodoxa, despótica e bizantina, contra a qual a Croácia defende os valores da civilização ocidental democrática. Para os eslovenos, começa com a Croácia, e nós, eslovenos, somos o último posto avançado da pacífica Mitteleuropa. Para italianos e austríacos, começa com a Eslovênia, onde começa o reinado das hordas eslavas. Para os alemães, a própria Áustria, devido às suas ligações históricas, já está contaminada pela corrupção e ineficiência dos Balcãs. Para alguns franceses arrogantes, a Alemanha está associada à selvageria oriental dos Balcãs - até ao caso extremo de alguns ingleses conservadores anti-União Europeia para quem, de forma implícita, é em última análise toda a própria Europa continental que funciona como uma espécie de império global turco dos Balcãs, com Bruxelas como a nova Constantinopla, o caprichoso centro despótico que ameaça a liberdade e a soberania inglesas³⁶. (ŽIŽEK, 1999)

Žižek faz também uma análise lacaniana da região, afirmando que os Balcãs são o inconsciente da Europa (Žižek, 2008, p. 1). Para ele, a Europa projeta tudo aquilo que ela reprime, os seus desejos secretos, sua atração pela violência, suas obscenidades nos Balcãs. Os habitantes da região então não seriam então bárbaros e incivilizados, mas indivíduos que foram apanhados nos sonhos dos europeus.

Theo Angelopoulos internalizou todo esse mal-estar de *fin de siècle*, o colapso do comunismo, a violência nos Balcãs, a crise da cultura helênica e balcânica, o imenso fluxo de imigrantes que fugiam da fome e do genocídio étnico, representando-os em seus filmes da década de 1990. Nesta época, suas obras rompem limites geográficos e temporais. O cineasta busca novas formas de narrativa para preservar a identidade individual, a história e a cultura da Península Balcânica.

O cineasta grego optou por um trabalho que trata das fronteiras reais e imaginárias em *O Passo Suspenso da Cegonha (To meteoro vima tou pelargou, 1991)* e dois filmes de viagem

³⁶ Tradução de: *For Serbs, it begins down there in Kosovo or Bosnia, and they defend the Christian civilization against this Europe's Other. For Croats, it begins with the Orthodox, despotic, Byzantine Serbia, against which Croatia defends the values of democratic Western civilization. For Slovenes, it begins with Croatia, and we Slovenes are the last outpost of the peaceful Mitteleuropa. For Italians and Austrians, it begins with Slovenia, where the reign of the Slavic hordes starts. For Germans, Austria itself, on account of its historic connections, is already tainted by the Balkanic corruption and inefficiency. For some arrogant Frenchmen, Germany is associated with the Balkanian Eastern savagery — up to the extreme case of some conservative anti-European-Union Englishmen for whom, in an implicit way, it is ultimately the whole of continental Europe itself that functions as a kind of Balkan Turkish global empire with Brussels as the new Constantinople, the capricious despotic center threatening English freedom and sovereignty.* Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/j/jii/4750978.0006.202?view=text;rgn=main>. Acessado em 08/09/2023. Também citado por Leonardo Francisco Soares em sua tese.

que exploram o tempo, *Um olhar a cada dia (To Vlemma Tou Odyssea, 1995)* e *Eternidade e um dia (Mia Eoniotita Ke Mia Mera, 1998)*.

O Passo Suspenso da Cegonha (1991), uma obra de transição para temas além da Grécia, trata das fronteiras concretas e existenciais na Grécia e debate a questão da imigração como um fenômeno que desafia a ideia de identidade homogênea da Grécia contemporânea. No longa metragem, um jornalista, Alexandros, interpretado pelo ator italiano Marcelo Mastroianni, que, ao realizar um documentário sobre os imigrantes que viviam no norte da Grécia, encontra um imigrante que parece com um famoso político grego desaparecido há dez anos. Alexandros embarca em uma busca para provar que o imigrante e o político desaparecido são a mesma pessoa.

O longa foi produzido na mesma época em que a Igreja Ortodoxa grega se politizava e buscava influenciar setores da sociedade. A obra se tornou alvo de protestos do Bispo de Florina, Augustinos Kandiotis, que acusou Angelopoulos de querer “abolir a Grécia”. Ele convocou manifestações contra o filme e seu diretor. Em 17 de dezembro de 1990, um aviso oficial de excomunhão foi emitido contra ele, sua equipe e todos os outros, homens ou mulheres, que participassem ou tivessem qualquer tipo de relação com a obra. (KARALIS, 2021)

Um olhar a cada dia (To Vlemma Tou Odyssea, 1995), conta a história de um cineasta grego, A. (Harvey Keitel), que volta à Grécia, após um longo período nos Estados Unidos. Em sua terra natal, fica sabendo de três rolos de filme perdidos, produzidos pelos irmãos Manakis, os pioneiros cineastas dos Bálcãs. A obra segue a narrativa da *Odisseia*, de Homero, é uma homenagem aos 100 anos do Cinema, completados em 1995, e uma ode à cultura da região.

O trabalho seguinte é *Eternidade e um dia (Mia Eoniotita Ke Mia Mera, 1998)*. Assistimos Alexander (Bruno Ganz), um escritor e poeta, em estado terminal, ajudar um jovem emigrante a voltar para sua aldeia na Albânia. O filme trata de temas como a morte, o tempo, a literatura e a identidade helênica.

Nessas duas produções, a viagem apresenta o panorama político e social da época, dramatizando o caos da guerra na antiga Iugoslávia, a crise dos refugiados, fazendo alusões ao fim da utopia comunista, trazendo elementos típicos da identidade cultural balcânica e helênica, através das estradas sinuosas da região, das paisagens cobertas por neve, da literatura de Dionýsios Solomos, do cinema dos irmãos Manekis e da *Odisseia*, de Homero. O misticismo, representado pela ruptura espaço-temporal e pela interação entre personagens de tempos históricos distintos em um mesmo espaço fílmico, traz as questões identitárias, políticas e históricas.

Nos anos 2000, Angelopoulos produziu ainda dois filmes, duas sagas familiares, que não trazem nenhuma inovação temática, narrativa ou estilística, repetindo ideias e formatos, fazendo uso de recursos estilísticos típicos do cinema comercial e que, em nossa opinião, são seus trabalhos menos relevantes: *O vale dos lamentos* (*To Livadi pou Dakryzei*, 2004) e *A poeira do tempo* (*I Skoni tou Hronou*, 2008).

Em *O vale dos lamentos* um grupo de refugiados chega à Grécia em 1919 e tenta reconstruir a vida em um vale pantanoso. Após a morte de sua esposa, Spyros (Vasilis Kolovos) tenta se casar com a sua filha adotiva, Eleni (Alexandra Aidini), que não aceita e foge com seu irmão Alexi (Nikos Poursanidis) e se juntam a um grupo de músicos itinerantes. O filme se estende até a guerra civil grega, quando os dois filhos de Alexi e Eleni lutam em lados opostos.

O filme de despedida de Theo Angelopoulos é *A poeira do tempo*, que conta a história do cineasta A. (Willem Dafoe), um diretor de cinema americano de ascendência grega, que está produzindo um filme que narra a história de seus pais, Eleni (Irène Jacob) e Spyros (Michel Piccoli), cuja saga ele procura conhecer e reconstituir. A narrativa vai reconstruindo a vida de Eleni e seus amores, em diferentes momentos históricos, através dos eventos mais importantes do século XX.

Theodoros Angelopoulos faleceu na cidade grega de Pireu, em 24 de janeiro de 2012. Ele estava verificando a iluminação de um túnel à noite, local onde seria realizada uma filmagem, mas se esqueceu de usar um colete de segurança amarelo – curiosamente um elemento comum em seus filmes – e foi atropelado por uma motocicleta. Seu funeral contou com a presença de políticos, artistas e cineastas conhecidos internacionalmente, que entoaram as poesias e canções de seus filmes. Era o adeus a um cineasta contestador e humanista. (KARALIS, 2021).

2 VIAGEM MÍSTICA E SEUS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS

Para mim, todo filme é uma viagem, tudo é viagem, uma busca. O conhecimento vem a mim durante a viagem. Acho que durante as minhas viagens consegui compreender certas coisas que sem viajar - neste sentido ampliado - eu nunca teria entendido³⁷.

Vamos definir, nesse capítulo, o que denominamos de filmes de viagem mística desenvolvidos por Theo Angelopoulos, na década de 1990. Demonstraremos que a viagem mística é constituída pela combinação de quatro fatores distintos, cada um deles com características particulares, a saber: a jornada dos personagens em um espaço geográfico balcânico, na década de 1990; o fenômeno místico, marcado pela interação de personagens de tempos históricos diferentes em uma mesma cena; a poética visual, baseada em planos abertos e takes longos, estabelecendo perspectivas estéticas específicas e, por fim, uma iconografia própria, suscitada por elementos climáticos - nuvens, neve e neblina - que interferem na narrativa, reverberam o estado de espírito dos personagens e despertam o caráter místico das obras.

Na primeira parte do capítulo mostraremos que os filmes da viagem mística se inserem no conjunto dos *road movies* europeus, dispendo, todavia, de atributos históricos e geográficos particulares, típicos da península balcânica, com questões políticas e sociais da época. Os protagonistas percorrem os caminhos utilizando uma variedade de meios de locomoção, contando com um objetivo já definido, que os leva a desenvolver sua identidade e a daquela região. Durante a jornada despontam as tensões político-sociais dos Bálcãs, como os conflitos bélicos e as questões de emigração. Surgem questões pessoais e familiares, uma tendência à melancolia, à introspecção e um mal estar emocional. A ênfase não está na ação e na velocidade, mas sim nos diálogos e na lentidão. A viagem nestes filmes possui uma variedade de significados, como a (re) descoberta de si mesmo através do contato com o outro, a busca por

³⁷ Tradução de: *For me, every film is a voyage, everything is voyage, search. Knowledge comes to me during the voyage. I think that during my voyages I have managed to understand certain things that without voyaging- in this extended sense-I would never have understood.* (ANGELOPOULOS *apud* FAINARU, 2001, p.109)

um tempo perdido, a construção da identidade cultural de um país ou região e um anteparo frente ao discurso balcanista, tão averso e hostil àquela parte do mundo.

Em seguida, estudaremos os fenômenos místicos que ocorrem no decorrer da travessia. Apresentaremos o estudo de Robert Charles Zaehner (1961) sobre o tema da mística contemporânea. Nos filmes de Angelopoulos, a narrativa pode ocasionalmente causar perplexidade ou inquietação por conta dos fatos insólitos que ocorrem na tela. Devido ao contato com outros personagens e às situações enfrentadas na estrada, seus protagonistas passam por experiências místicas, identificadas pelas rupturas temporais, onde interagem com pessoas, afetos e elementos do passado. Apontaremos as motivações do fenômeno místico, descreveremos como a experiência se realiza, semelhante às aquelas ocorridas nos livros de Proust, e, por fim, destalharemos sua representação e conteúdo.

Abordaremos também a proposta visual dos filmes de jornada mística, sua linguagem de câmera e sua relação com o tempo e espaço. Notam-se estratégias visuais baseadas na lentidão, um tipo de produção que se opõe à dinâmica da sociedade contemporânea, ao excesso de informações e à velocidade e hiperatividade das imagens na contemporaneidade. Visualmente, apontamos que os filmes de viagem místicas tendem ao místico e ao despertar sensorial, através de filmagens em paisagens abertas, longos quadros fixos, planos sequência e panorâmicas que alcançam lentamente seus interesses, com ênfase no prolongamento da duração da cena, na diminuição do número de cortes definindo um estilo contemplativo de cinema.

Finalmente, trataremos da iconografia dos filmes de viagem mística. As jornadas são marcadas pela presença de fatores climáticos particulares - as nuvens, a neblina e a neve – que diferem da imagem pitoresca, feliz e solar tão comum nas representações da Grécia. Cada um destes elementos possui características e funções próprias e são responsáveis pela produção de atmosferas tão austeras quanto melancólicas.

2.1 A viagem

A viagem faz parte da essência e da história humana. O deslocamento em um determinado espaço geográfico, entre um ponto de partida e outro de chegada, ocorre desde as nossas primeiras eras. A estrada estimula o sujeito a uma outra jornada, dessa vez interna, um movimento em direção às questões pessoais. É na estrada que o homem tem a oportunidade de observar sua intimidade, rever assuntos passados, solucionar adversidades presentes e mirar o futuro. A viagem torna-se “uma aventura e uma procura, quer se trate de um tesouro ou de um

simples conhecimento, concreto ou espiritual. Mas essa procura, no fundo, não passa de uma busca e, na maioria dos casos, uma fuga de si mesmo” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001, p.952).

Apresentaremos, a seguir, o desenvolvimento dos filmes de viagem, desde os antigos *travelogues*, passando pela sua formação como gênero cinematográfico nos Estados Unidos e seu desdobramento na Europa para, enfim, nos concentrarmos no detalhamento dos filmes da viagem mística. Abordaremos os aspectos básicos que constituem a jornada mística: seus protagonistas, os meios de locomoção, o espaço balcânico, onde o deslocamento ocorre, com sua história e geografia, as estradas e as paisagens que as cercam e seus limites físicos e simbólicos.

2.1.1 O *road movie*: de Paris, aos Estados Unidos e de volta à Europa

No final do século XIX a arte cinematográfica expandiu-se e reproduziu o desejo do homem pela travessia. Desde os primeiros anos da Sétima Arte, o tema da jornada foi uma constante, com suas mais variadas abordagens. A relação entre o cinema e a viagem surge logo no primeiro filme exibido, *A chegada do trem à estação (L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat, 1895)*, dos irmãos Louis Lumière e Auguste Lumière.

Todavia, como salienta o professor e pesquisador Samuel Paiva (2011, p.39) em um artigo sobre as diversas gênesis do *road movie* (2010), há dificuldade em estabelecer a origem e uma definição apropriada daquilo que pode ser considerado um *road movie*. Em seu texto, Paiva aponta, em ordem cronológica, as variadas manifestações cinematográficas que levaram à constituição das características do gênero.

Os filmes de viagem estão relacionados historicamente ao campo do documentário e ao da ficção, podendo, em alguns casos, reunir ambos. Entre o final do século XIX e início do século XX, o cinema e a fotografia eram os meios pelos quais a população, principalmente os moradores de centros urbanos, entravam em contato com locais distantes e exóticos. Nessa época, um dos primeiros gêneros do cinema que se destaca é do filme de viagem, também conhecido como *travelogue*. Normalmente realizado por um viajante ou explorador, era narrado em primeira pessoa, não possuía um roteiro de filmagem, apenas uma espécie de diário com informações sobre a viagem. Por serem precursores do gênero documental traziam ao público imagens reais de lugares distantes ou de situações cotidianas de culturas estrangeiras. Os relatos documentais de viagens, embora conservando elementos de realidade, evoluem posteriormente para roteiros ficcionais. Nesse período, há também uma produção ficcional relacionada à

viagem. Para ficarmos em apenas um exemplo, podemos citar *Viagem à lua* (1902), de Georges Méliès, um filme de ficção científica, no qual terrestres em uma nave espacial chegam à Lua e entram em contato com seres extraterrestres. (PAIVA, 2011, p.40-41)

Foi nos Estados Unidos que os filmes de viagem se desenvolveram como gênero cinematográfico. A ideia da jornada está inserida na história, na cultura e na mitologia do país e teve origem nos textos e crônicas à respeito do deslocamento e da conquista do oeste selvagem, no século XIX, utilizando-se cavalos, carroças ou trens, e que foram representadas pelo cinema no século seguinte, nos filmes de *western*. Para Paiva (2011, p.42-43), os protagonistas destes filmes passados no “velho-oeste”, mesmo se aventurando longe de casa e agindo fora da lei, acabam retornando para sua família, seu território e para sua comunidade. Ou seja, há uma volta à normalidade, aos regulamentos e a uma forma de vida dentro dos ideais conservadores. Nos *road movies*, contudo, os personagens apresentam uma necessidade de fuga e de libertação, que pode ser do ambiente familiar ou do local de trabalho cotidiano, capaz de proporcionar o bem-estar e a riqueza do indivíduo, de acordo com a lógica capitalista de acúmulo de propriedades materiais. Nesse sentido, “o *road movie* inscreve-se no âmbito de representação da modernidade, com suas tecnologias, porém, explicitando crises e contradições” (PAIVA, 2011, p.42)

É importante salientar que o *road movie* deriva não apenas do *western*, mas também de outros gêneros como o drama e o filme *noir*, como também aponta Paiva (2011, p.43), citando títulos como *As vinhas da ira* (*The grapes of wrath*, John Ford, 1940), *Curva do destino* (*Detour*, Edgar G. Ulmer, 1945) e *Amarga Esperança* (*They live by night*, Nicholas Ray, 1949) que representam a locomoção em épocas de crise como a Grande Depressão ou a Segunda Guerra Mundial.

É no pós-guerra que a literatura volta a influenciar o gênero do *road movie*. Em 1955, *On the Road*, de Jack Kerouac é lançado. O livro conta a história de dois jovens, Sal Paradise e Dean Moriarty, que viajam de um lado para outro pela América para despertar suas almas redescobrimo a paisagem. A narrativa rejeitava os valores familiares tradicionais e conservadores, a ética do trabalho protestante e o materialismo de classe média da época.

O livro de Kerouac possibilitou a realização de duas obras cinematográficas que são considerados marcos norte-americanos do *road movie*, apesar do desfecho conservador de ambos: *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) e *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969). O filme de Penn conta a história de um casal de gangsters em fuga pelos Estados Unidos, assaltando bancos e matando pessoas. Já *Easy Rider* narra a viagem de dois amigos em direção à cidade de Nova Orleans. O filme apresentava os personagens principais consumindo drogas, além de

apresentar cenas de nudez, prostituição e tráfico de entorpecentes sem quaisquer críticas negativas. O filme é voltado para o público jovem daquela época que poderia transferir seus desejos de rebeldia para os protagonistas da obra.

Apesar do *road movie* norte americano abranger uma variedade de contextos, estilos e características, como Cohan e Hark (1997) e Laderman (2002) anotaram em suas pesquisas, podemos apontar certos elementos constantes nos filmes deste gênero, produzidos nos Estados Unidos: estes apresentam protagonistas na maioria das vezes jovens e desajustados, que se lançam nas extensas rodovias norte americanas, com paisagens amplas e abertas, em uma associação com seus veículos automotores, normalmente automóveis ou motocicletas, fugindo das leis e normas da sociedade conservadora, em busca de liberdade ou de um sentido para suas existências.

Timothy Corrigan (1991, p. 145) sugere também quatro características recorrentes nestas obras cinematográficas: em primeiro lugar, nota-se uma narrativa ao ar livre que leva à desestabilização da unidade familiar; em segundo, a importância do contexto e dos eventos que agem significativamente sobre os personagens; percebe-se também que o protagonista se identifica com o meio de transporte mecanizado e, por fim, é um gênero focado no masculino e na ausência do feminino.

Logo os *road movies* se espalharam pelos quatro cantos do mundo. No continente europeu, em especial, esse tipo de filme também se expandiu, concatenado com a mentalidade, geografia e história europeia e, inicialmente, com pouca ligação com as formas norte americanas, ainda embrionárias, do gênero. Diretores como Federico Fellini, com *A Estrada* (*La Strada*, 1954), Ingmar Bergman, com *Morangos Selvagens* (*Wild Strawberries*, 1957) produziram filmes de estrada privilegiando os eventos dramáticos e subjetivos. Curiosamente, Fellini e Bergman ajudaram a construir a linguagem modernista, que possibilitou a “Nova Onda” francesa que, por sua vez, influenciou o cinema alternativo e os filmes de viagem existencialistas norte-americanos da década de 1970, como *Corrida contra o Destino* (*Vanishing Point*, 1971), dirigido por Richard Sarafian e *Louca escapada* (*The Sugarland Express*, 1974), de Steven Spielberg.

Ao longo do tempo, o diálogo estético e sóciopolítico entre os filmes de viagem americanos e europeus torna-se mais comum, como apontam pesquisadores como Laderman (2002), Ewa Mazierska e Laura Rascaroli (2006). Um dos cineastas europeus que mais se aproximou do formato norte-americano de *road movie* foi o alemão Wim Wenders. Suas obras *Alice nas Cidades* (*Alice den Stadten*, 1974), *Movimento em Falso* (*Falsche Bewegung*, 1975)

e *No decurso do tempo* (*Im lauf der zeit*, 1976) articulam a locomoção pela estrada com a introspeção e reflexão de seus personagens.

Nos últimos 30 anos, o formato do *road movie* foi explorado em diversas produções pela Europa, representando os novos (e antigos) dilemas políticos, econômicos e sociais do continente europeu, como o fortalecimento da União Europeia, que de forma contraditória, promoveu, por um lado, a transnacionalidade e, por outro, o incentivo às identidades nacionais e regionais; a guerra na antiga Iugoslávia, que transformou o mapa do leste da Europa; as crises humanitárias no Terceiro Mundo que produziram intensos movimentos migratórios em direção aos países europeus e proporcionaram problemas étnicos e raciais.

Como exemplo da diversidade de temas dos *road movies* europeus podemos citar *The Ride*, uma produção theca de 1994, dirigida por Jan Svěrák. O filme conta a história de dois jovens que viajam pelo interior do país e conhecem Anna, que vai assumir o comando da jornada. Já *Ariel*, filme finlandês dirigido por Aki Kaurismäki, em 1988, aborda a questão do desemprego no país nórdico.

Em paralelo às produções cinematográfica, estabelece-se uma extensa pesquisa sobre os *road movies* europeus e suas particularidades. Podemos citar o trabalho solo de Rascaroli (2003), seu livro escrito em dupla com Mazierska (2006), na publicação organizada por Michael Gott e Thibault Schilt (2013) e nas obras de Wendy Everett (2009), Mirna Šolić (2020) e Nevena Dakovic (2021).

Assim como nos *road movies* norte americanos, os filmes de viagem europeus possuem uma multiplicidade de assuntos, estilos e formatos, todavia, determinados aspectos são constantes, e acabam por diferenciá-los da sua contraparte norte americana. De uma maneira geral, protagonistas das obras europeias são cidadãos comuns, não *outsiders* ou fugitivos da justiça, que se colocam em movimento nas tortuosas estradas do continente, locais de introspeção e melancolia, sem dar tanta importância aos meios de locomoção nem à velocidade, trazendo consigo questões subjetivas ou metafísicas, associadas proposições políticas, culturais ou identitárias transnacionais.

2.1.2 A transculturação do *road movie*

O gênero *road movie* é um formato flexível, com códigos e funções dinâmicas, que estão em um processo constante de mudança, transformando-se com o tempo, misturando-se com outros gêneros, englobando temas políticos, sociais e culturais, incorporando valores pessoais e pressupostos ideológicos e estéticos do autor.

É importante trazer aqui os trabalhos dos pesquisadores Ignez Pereira da Luz (2006) e Samuel Paiva (2008), que exploraram a questão do gênero cinematográfico e, em especial, sobre o *road movie*. Luz (2006), por exemplo, investiga o gênero dentro do cinema brasileiro contemporâneo, mais especificamente durante a retomada, como “uma composição aberta em diferentes processos de combinações”. A pesquisadora não realiza uma classificação de gêneros em seu trabalho, mas analisa as diferentes formas de associação dentro do contexto em que estes estão inseridos.

Embora admita a existência do gênero como um conjunto de códigos criado pela cultura e reconhecidos pela previsibilidade do discurso, Luz assinala que essa codificação não é estática, uma vez que está inserida em uma cultura que se movimenta em variadas direções. Ela assume que a convergência de gêneros – no texto ela cita quatro: epistolar, documentário, melodrama e *road movie* – constitui a fragmentação da narrativa ou o rompimento da unidade espaço-temporal que caracteriza as linguagens audiovisuais contemporâneas.

Paiva também explorou a questão do gênero, em especial o *road movie*. O pesquisador utilizou como suporte teórico em seu artigo sobre transculturação de gêneros (2008) o texto da pesquisadora Sarah Berry-Flint, que faz uma série de questionamentos sobre a compreensão dos gêneros dentro de uma perspectiva universal. A autora questiona os formatos narrativos e modelos estilísticos, as conexões ideológicas com a indústria de entretenimento e as manifestações de imaginação popular associadas aos hábitos de audiência. No entendimento de Berry-Flint, os gêneros apresentam sentidos culturais específicos, ainda que façam parte de uma produção e de uma recepção em escala mundial.

Nesse mesmo artigo, Paiva também emprega ideias de Octávio Ianni sobre as possibilidades de contato, intercâmbio e hibridismo entre diversos países, nações e culturas. Ianni procura desmontar o projeto moderno de ocidentalização do mundo, desenvolvido a partir da Europa Ocidental e dos Estados Unidos, sugerindo a observação e inserção de elementos sociais, políticos, econômicos e culturais de outras regiões do globo.

A partir desses princípios, Paiva desenvolve a noção de “transculturação”, um conceito, segundo ele, ainda aberto a discussões e que considera a possibilidade do contato e da mistura de elementos entre culturas distintas. O pesquisador faz uso desse princípio para entender o filme de estrada nacional como uma tradução do *road movie* de origem eurocêntrica e aponta uma série de aspectos dos longa-metragens norte-americanos que são traduzidos e adaptados em filmes brasileiros.

Theo Angelopoulos explorou os códigos flexíveis do gênero *road movie*, transculturando-os para a realidade dos Bálcãs dos anos 1990. Os filmes desta época, *Um olhar*

a cada dia (1995) e *Eternidade e um dia* (1998), estão inseridos na história e a geografia da península balcânica, cujas fronteiras foram redesenhadas após a queda da União-Soviética e, narrados durante a guerra na ex-Iugoslávia e no início da onda de refugiados que buscavam escapar do caos político e da pobreza. O cineasta utilizou o conceito básico da viagem, ou seja, o deslocamento, adicionando-lhe fatores que lhe eram caros como os temas pessoais e políticos, elementos culturais daquela região, como a mitologia grega, a literatura helênica e o cinema balcânico; um certo misticismo, representado pela combinação de tempos históricos distintos em uma mesma cena; a visualidade baseada na lentidão, no realismo e na contemplação, além da iconografia marcada pelas nuvens, pela neve e pela neblina, como formadores de atmosferas tristes e severas.

Theo Angelopoulos empregou jornada pela península balcânica para tratar das identidades, tanto individuais quanto coletivas., especificamente a balcânica, em *Em Um olhar cada dia* (1995), e a grega, na obra seguinte, *Eternidade e um dia* (1998). O deslocamento aborda “aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso `pertencimento` a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais”, tal qual o sociólogo Stuart Hall nos explica. (2005, p.8)

2.1.3 Nações, regiões e Identidades culturais

Antes de analisarmos as estratégias narrativas, os recursos estilísticos e os elementos utilizados por Angelopoulos para constituir as identidades pessoais e coletivas em seus dois filmes da viagem mística, *Um olhar a cada dia* (1995) e *Eternidade e um dia* (1998), é interessante trazermos as ideias de três autores renomados à respeito do desenvolvimento dos estados-nações e de suas identidades culturais ao longo das últimas décadas do século XX. Para compreendermos os vínculos que se formam entre nação e identidade, vamos nos basear nas concepções teóricas de Eric Hobsbawn (1990), que pensava a história através de uma perspectiva marxista; Benedict Anderson (2008), para quem a nacionalidade é um elemento cultural e Stuart Hall, que considera a cultura nacional um discurso (2015). Toda esta base conceitual será relevante para nossa tese, uma vez que, ao longo do texto, trataremos da constituição histórica, política, geográfica e também da identidade cultural dos Bálcãs e da Grécia.

O estado-nação, como entendemos hoje, começou a se desenvolver na Europa, no século XIX prolongando suas fundações até as primeiras décadas do século XX, quando comunidades humanas, normalmente com a mesma etnia e com interesses em comum, se reuniram para

formar estados-nações, um corpo político-social diferente daqueles existentes na época. O estabelecimento destes corpos ocorreu devido a criação, ou mesmo invenção, de tradições, mitos, símbolos, línguas e outros elementos culturais que trariam unidade ao povo e os ligariam com seus ancestrais.

Eric Hobsbawn, ao longo de sua obra “Nação e nacionalismo desde 1780” (1990), expressa suas ideias sobre o desenvolvimento das nações. Para o autor, a nação pode ser entendida como qualquer conjunto humano suficientemente grande, cujos membros se considerem membros de uma nação, todavia não existe um critério satisfatório para se decidir quais coletividades humanas poderiam ser rotuladas como uma nação. (HOBSBAWM, 1990, p. 18).

A nação, para o historiador, é uma concepção própria da era industrial, sendo constituída na época das Revoluções Liberais na Europa do século XIX, quando o conjunto de cidadãos dá origem às leis e às instituições do Estado. Sua origem deve ser pensada então a partir das necessidades políticas, econômicas e administrativas do contexto onde emergia.

As nações seriam ainda um fenômeno dual, formadas pela elite, a partir de cima, mas que não podem ser compreendidas sem as esperanças, as necessidades e os interesses das pessoas comuns, de classes mais baixas, que muitas vezes não eram nacionais, do ponto de vista étnico. A relação entre Nação, Estado e Povo vinculou a nação a um determinado território, uma vez que a estrutura dos Estados modernos passava pela definição de seu território. (HOBSBAWN, 1990, p.32).

Anderson (2008), por sua vez, compreende a nação não como uma concepção do Estado, mas, sim, como uma comunidade imaginada, uma vez que os membros das mais minúsculas nações jamais conhecerão ou encontraram todos os seus compatriotas, embora tenham em mente a comunhão e a relação entre eles.

O autor aponta alguns fatores determinantes para a disseminação do nacionalismo, como o capitalismo e o mercado editorial. O romance de fundação e o jornal foram veículos determinantes para o fortalecimento do sentimento de unidade e de pertencimento. Os jornais, surgidos nos Estados Unidos no século XVIII, eram normalmente locais, mas utilizavam a ideia de contiguidade, isto é, afirmavam que as notícias dos vários lugares distantes eram todas referentes ao mesmo país. (2008, p.104). Com o aumento da alfabetização, as massas populares podiam se identificar como iguais e pertencentes ao mesmo país. A língua vernácula tornou-se um importante instrumento de coesão nacional.

Outro fator seria o estabelecimento de políticas nacionalistas oficiais por parte do Estado, a partir do século XIX, na Europa. Tais políticas seriam adaptações dos movimentos e

atividades nacionalistas populares, mas acima de tudo, reações dos grupos de poder, principalmente dinásticos e aristocráticos, que se viam ameaçados de exclusão das chamadas comunidades imaginadas. (ANDERSON, 2008, p.161)

Enfim, Hall afirma que a nação não é apenas um corpo político, mas também um sistema de representação cultural, uma entidade que produz sentidos. Nas palavras do autor, “as pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional”. (HALL, 2005, p. 49). A identificação que em uma sociedade pré-moderna eram dadas a uma tribo, região, pólis ou império foram transferidas, de forma gradual, à cultura nacional.

Hall (2005) trata da identidade cultural individual e da nacional, que se misturam e se sobrepõem. O autor expressa três compreensões distintas da identidade pessoal que são: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O primeiro caso, o sujeito do iluminismo, representa um indivíduo centrado, unificado, dotado das capacidades de razão e consciência. Já o sujeito sociológico representa a complexidade do mundo moderno, a consciência que o indivíduo não era de forma alguma isolado e autônomo, mas constituído na relação com outras pessoas. Sua identidade é formada e modificada através do diálogo contínuo entre o ‘eu real’ e o mundo exterior, com seus valores, sentidos e símbolos, e as identidades que esses mundos oferecem (HALL, 2005, p. 11). Por fim, o sujeito pós-moderno, que não possui uma identidade essencial ou fixa. Nas palavras de Hall, o sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável está se tornando fragmentado; composto não de única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas”. (HALL, 2005, p.12). Na chamada modernidade tardia³⁸, os sistemas de identificação se multiplicam exponencialmente e o sujeito assume diferentes identidades em circunstâncias diferentes.

A cultura nacional é um *discurso*, uma forma de construir elementos e sentidos sobre a “nação”, com os quais podemos nos identificar, influenciando e organizando as nossas ações e a concepção que temos de nós mesmos e dos outros. Hall apresenta cinco elementos necessários para se contar uma nação (HALL, 2006, p.52-57). Existe, em primeiro lugar, a narrativa da nação, como é contada nas histórias, na cultura popular e nos meios de comunicação, que fornecem eventos históricos, símbolos, imagens e ritos nacionais que representam experiências partilhadas, ou seja, o dia a dia, as vitórias e perdas de uma nação. Esta narrativa acaba por conectar nossas vidas a um destino nacional.

³⁸ Para esta tese consideramos sinônimos os termos “pós-modernidade” e “modernidade tardia”.

Em seguida, há a ênfase nas origens e na continuidade. A identidade nacional de uma determinada nação é apresentada como algo existente desde o início dos tempos, sendo imutável, mantendo a mesma essência ao longo dos séculos.

Em terceiro, Hall traz as ideias de Hobsbawn sobre a *invenção da tradição*. Com o objetivo de criar coesão social e legitimar a nação que estava nascendo, o Estado estabeleceu uma série de tradições. Todavia, muitas destas tradições que eram consideradas antigas são, na verdade, bastante recentes., quando não inventadas. Para o historiador, a “tradição inventada” pode ser entendida em um sentido amplo, mas nunca indefinido, incluindo as tradições que surgiram em um período limitado e determinado de tempo ou aquelas realmente inventadas, construídas e institucionalizadas.

Estas tradições inventadas podem ser classificadas em três categorias sobrepostas. Inicialmente, aquelas que estabelecem a coesão social ou mesmo as condições de admissão a um grupo ou comunidades. Aqui podemos citar como exemplo a própria língua nacional. Em seguida, tradições que apresentam ou legitimam instituições, status ou relações de autoridade. Vimos essa tradição nos ritos de uma monarquia ou de um governo eleito democraticamente; por fim, aquelas cujo objetivo é a socialização ou a introdução de ideias e padrões de conhecimento, como as normas educacionais de um país.

Um quarto elemento da identidade nacional é o mito fundacional, ou seja, a ideia que aponta a origem da nação e de seu povo em um passado tão distante que se perdem em um tempo mítico, não real. Estes mitos acabam por fornecer uma história alternativa ou mesmo uma contra narrativa à aquela oficial e histórica.

Por fim, a identidade nacional é também baseada na noção de um povo puro, original. Contudo, este povo primordial toma uma posição menos importante ao longo do desenvolvimento da nação, raramente chegando ao poder. Estes povos são normalmente subjugados e isolados, ou exercem uma função folclórica na sociedade.

2.1.4 A formação geopolítica e cultural dos Bálcãs e da Grécia

Os filmes da viagem mística se desenvolvem no espaço tempo dos Bálcãs da última década século XX. Angelopoulos traz nestas obras a questão do pertencimento regional e da manutenção das identidades coletivas e individuais em seus filmes. É importante descrevermos e analisarmos a formação política e geográfica dos Bálcãs e da Grécia, locais onde as narrativas do cineasta se desenrolam.

Conforme nos ensina Todorova (2009, p.22), as montanhas ao sudeste da Europa já eram conhecidas desde à antiguidade pelo nome de Aemus, para os antigos gregos, e Haemus, para os romanos. A maioria dos viajantes europeus antes do século XIX preferia usar o termo Haemus, mas também estavam cientes de que este não era a única designação da cordilheira. Todorova afirma ainda que a menção mais antiga conhecida do nome Balcã vem de um memorando do diplomata e escritor humanista italiano Filippo Buonaccorsi Callimaco (Philippus Callimachus, 1437-1496) ao Papa Inocêncio VIII relatando sua viagem sudeste europeu e informando que a população local usava o nome Balcã para a cadeia de montanhas da região.

Ao longo do século XVIII, os termos Haemus e Balkan³⁹ foram cada vez mais usados de forma aleatória ou em um mesmo texto. Em 1740, um capitão chamado Schad escrevia sobre “O Balcã, ou a montanha Haemus” ou “Haemus que os otomanos chamam de Balcã”. Outro viajante britânico, John Morrit, em uma viagem de Londres à Constantinopla em 1794, escreveu uma carta para sua irmã relatando que atravessou uma montanha que separava a Bulgária da Romênia, cujo nome era “Bal.Kan”. E em 1808, o geógrafo alemão August Zeune foi o primeiro pesquisador a cunhar o termo “Península Balcânica” (*Balkanhalbeiland*) para descrever o promontório que se projeta a sudeste da Europa. (TODOROVA, 2009).

Os Bálcãs foram ganhando contornos políticos, religiosos e culturais no decorrer da história. Dois períodos são essenciais para compreendermos a região, o bizantino e o otomano. O domínio de Bizâncio, entre 330 D.C. e 1453 D.C. (data da tomada de Constantinopla), estabeleceu principalmente os fundamentos religiosos e artísticos da região, enquanto que a época otomana, entre 1453 D.C. e 1922, promoveu a infra-estrutura, a arquitetura e o nome daquele território.

Todorova (2009, p.13) aponta que os Bálcãs começam a perder seu legado histórico quando iniciam um processo de europeização ainda durante o império otomano. Esse processo de ocidentalização nos séculos XIX e XX incluiu “a disseminação da racionalização e secularização, a intensificação das atividades comerciais e a industrialização, a formação de uma burguesia e outros novos grupos sociais na esfera econômica e social...”⁴⁰ (TODOROVA, 2009, p.13). Todo esse processo é conduzido por forças políticas ocidentais que tinham interesse econômico no local e que passam a interferir na identidade cultural da região. “Desse

³⁹ A palavra balcã está ligada à montanha ou cordilheira, densamente arborizadas; *Balkanlik* é descrito como montanhas densamente arborizadas ou zona acidentada.

⁴⁰ Tradução de: *the spread of rationalism and secularization, the intensification of commercial activities and industrialization, the formation of a bourgeoisie and other new social groups in the economic and social sphere.* (TODOROVA, 2009, p.13)

ponto de vista, os Bálcãs estavam se tornando europeus ao se desfazer do último resíduo de um legado imperial, amplamente considerado uma anomalia na época, e ao assumir e emular o homogêneo Estado-nação europeu como forma normativa de organização social.”⁴¹. (TODOROVA, 1997, p.13).

A delimitação moderna dos Balcãs pelos geógrafos compreende duas abordagens, uma política e outra física. Percebemos uma variação importante no entendimento dos limites dos Bálcãs. Alguns acadêmicos tratam como Bálcãs os países da antiga Iugoslávia – Eslovênia, Croácia, Sérvia, Bósnia-Herzegovina, Montenegro – mais Albânia, Bulgária, Grécia, parte da Romênia e a parte europeia da Turquia. Outros, cientes de que as fronteiras político-geográficas e físicas-geográficas não coincidem, incluem toda a Romênia, mas excluem a Turquia. De acordo com ambas as abordagens a Grécia faz parte dos Bálcãs.

Apesar da enorme pluralidade étnica e cultural dos Bálcãs, determinados elementos ajudam a criar vínculos sociais e sentimentos de pertencimento à região. Entre esses estão a forte ligação que os habitantes tem com a terra e o espaço rural. Isso é visível em festivais, práticas agrícolas tradicionais e na importância das aldeias como centros de preservação da cultura e tradição. Além disso, a lembrança dos conflitos e o histórico de violência na região, trazem um sentimento de resiliência e sofrimento aos povos, possibilitando ainda a formação de uma memória coletiva. Por fim, a música, a dança e o primeiro cinema dos Bálcãs desempenham um papel central na vida cultural, reforçando o sentimento de identidade compartilhada na região.

Já a península grega traz consigo especificidades políticas e culturais. O país está histórica e geograficamente situado dentro e fora dos Balcãs; contíguo, mas distante da Europa, sendo uma região de transição entre a Ásia e o continente europeu, com história e costumes próprios. A Grécia acabou sendo, de certa forma, contaminada por toda esse caleidoscópio político e cultural. A professora Nevena Daković afirma ainda que “mediando entre o Oriente e o Ocidente, a Grécia sempre teve um status particular. É o país das periferias bárbaras e também o berço da civilização europeia que reforça a sua superioridade em relação ao resto da península”⁴². (S/N. p.6)

⁴¹ Tradução de: *From this point of view the Balkans were becoming European by shedding the last residue of an imperial legacy, widely considered an anomaly at the time, and by assuming and emulating the homogeneous European nation-state as the normative form of social organization.* (TODOROVA, 1997, p.13).

⁴² Tradução de: *Mediating between East and West, Greece has always had a particular status. It is the country of barbarian peripheries and also the cradle of European civilization that reinforces its superiority in relation to the rest of the peninsula.* (DAKOVIC, S/N, p.6)

A paisagem da Grécia pode ser dividida geograficamente, tanto do ponto de vista físico e humano, em três regiões diferentes, variáveis e historicamente mutáveis, que são as paisagens insulares, costeiras e interiores. As paisagens são ainda distinguidas em paisagens urbanas e não urbanas, enquanto que as paisagens interiores (para o interior da zona costeira de 10 km) são ainda divididas em paisagens de planície/semiplanície e semimontanha/montanha (Ver Anexos. Figura 4).

Apesar de sua longa história, a Grécia atual não é uma nação antiga. Ela começou a se formar no século XIX, época das mudanças nas identificações regionais e da constituição de outros estados nacionais europeus. O Estado nacional grego nasceu como resultado de uma guerra separatista, entre 1821 e 1832, que desmembrou seu território do Império Otomano. Novos territórios foram anexados durante o século XIX e XX (1864: as Ilhas Jônicas; 1881: Tessália e parte do Épiro; 1912–13: parte da Macedônia e o resto do Épiro, as ilhas do norte e leste do mar Egeu e Creta; 1949: o Dodecaneso). Ainda no século XIX, a população grega dispersa pelo Mediterrâneo retornou ao território do estado grego. A fronteira atual foi definida pelo Tratado de Lausanne de 1923 após a derrota da Grécia na guerra contra a Turquia (1919-1922).

Entre 1922 e 1923, houve um retorno de 1.500.000 refugiados gregos da Ásia Menor⁴³, Trácia Oriental⁴⁴ e da costa sul do Mar Negro para o território recém estabelecido, aumentando em um quinto a população grega. Os refugiados se dispersaram pela Grécia levando consigo histórias e memórias de massacres, deslocamentos, privações, deportações, fome e longas caminhadas do interior da Anatólia, na Turquia, à Grécia. Depois de passar os primeiros anos tentando sobreviver em seus novos lares na Grécia, eles começaram a recriar sua vida comunitária de acordo com suas origens regionais.

A transformação da Grécia, de um conjunto de comunidades no início do século XIX para um corpo nacional estruturado e centralizado no século XX, deveu-se ao papel primordial do Estado, que não deu espaço para as diferenças regionais emergirem. Em 1844, Ioánnis Koléttis, primeiro-ministro do rei Oto da Grécia, apresentou um projeto chamado *Megali Ideia*, que visava o estabelecimento do Estado e do território grego além do desenvolvimento do sentimento nacional grego. Desenvolveu-se uma historiografia oficial baseada na apropriação e ressignificação de um passado distante. A Grécia passa a ser entendida como um local que tem origens na antiguidade clássica, uma continuação do Império Romano do Oriente, passando incólume pela era medieval e que se apropriou do rico período bizantino, mesmo que, na

⁴³ Parte da Turquia localizada na Ásia, mais Armênia e Curdistão.

⁴⁴ Território da Turquia localizada na Europa.

verdade, tenha sido ocupada, sobrevivendo ainda à dominação turca. Esse processo de invenção de tradições, conforme Anderson (2008) e Hall (2005) salientaram, foi essencial para a unificação da nação grega.

Dentro desta ideia, Michael Herzfeld (*apud* TODOROVA, 2004, p.42) afirma que, mesmo tendo ficado um longo período sob o domínio bizantino e otomano, os gregos foram concebidos durante o século XIX como "os aborígenes europeus", uma forma de alteridade frente aos outros países ocidentais e balcânicos.

Todo este processo de construção de uma identidade nacional, caracterizada pela "helenização" da sociedade, afastou a Grécia do seu entorno e de suas influências balcânicas. Com o tempo, apesar de a Grécia estar localizada entre os Balcãs e o Mediterrâneo e pertencer a ambos, tornou-se preferível para os gregos se voltarem para a região mediterrânica, mais ampla e com maiores possibilidades econômicas, deixando de lado os países balcânicos.

Ao longo do século XX, o paradigma político, econômico e cultural da Grécia a estabeleceu como uma nação ocidental deslocando de vez o país da sua antiga identidade balcânica. Este modelo tornou-se mais evidente após sua adesão à Comunidade Europeia em 1981 e com a política neoliberal que se seguiu, com privatizações, abertura do mercado, a aproximação da cultura ocidental que levou consequente perda da identidade helênica.

Nesta época, como nos lembra Todorova (2009, p.45), com o processo de integração europeia avançando, a Grécia enfrentava pressões externas e internas para reconstruir e atualizar sua identidade. Apesar da resistência em alguns círculos políticos e acadêmicos ante a perda de sua identidade e das discussões sobre sua originalidade política e cultural, o lugar da Grécia na estrutura institucionalizada da Comunidade Europeia acabou favorecendo sua europeização e americanização.

2.1.5 A viagem e a construção da identidade cultural

Ao longo da década de 1990, uma série de eventos deslocou as identidades individuais e nacionais gregas e balcânicas, que se desvincularam dos tempos, lugares, histórias e tradições daquela região. Verificou-se um enfraquecimento dos elementos que faziam parte do discurso das nações e o afrouxamento da ligação dos indivíduos com seus valores, sentimentos e referências identitárias primárias ao mesmo tempo em que eram estabelecidos laços políticos e sociais com culturas distantes.

Com a queda do Muro de Berlim e o fim da União Soviética, os países do leste europeu passaram a ter o amparo das nações ocidentais. Houve um direcionamento para que os países

da antiga cortina de ferro transformassem suas economias, privatizando suas estatais, desregulamentando seus mercados e removendo as barreiras para o comércio internacional. A passagem para o capitalismo de livre mercado não foi apenas a transição para a diversidade e a liberdade, mas também a modificação das identidades que foram construídas e fixadas ao longo da história para outras, que se configuravam agora como consumidoras e que se perdiam na vastidão de um mercado transnacional.

A guerra nas terras da antiga República Iugoslava também trouxe mudanças na identidade da região. Os três principais participantes do conflito, Sérvia, Croácia e Bósnia-Herzegovina são de etnias diferentes. O embate levou ao renascimento de identidades e de pertencimentos étnicos dentro do espaço da nação Iugoslava. Ocorreu um deslocamento das identidades nacionais para aquelas étnicas, cada uma com suas peculiaridades culturais, linguísticas e políticas.

O conflito nos Bálcãs provocou também uma forte onda de emigração para a Grécia e para outros países do ocidente. Os emigrantes, principalmente albaneses, levaram sua cultura, língua, tradições e costumes para o país. E todo esse movimento não trouxe apenas variações na identidade cultural grega, com novas ideias e costumes, mas também problemas graves, como o tráfico de crianças⁴⁵, violência e fome. Desde o início da crise migratória, os albaneses se constituíram o maior número de migrantes ilegais para a Grécia⁴⁶.

Devido à crise no território da antiga Iugoslávia, líderes políticos e meios de comunicação, principalmente, promovem um discurso depreciativo da região balcânica, carregado de conotações negativas. Os Bálcãs são retratados como os “outros” da Europa, primitivos, violentos, destituídos de história e de cultura. Enquanto o ocidente é evoluído, o leste da Europa é visto como arcaico.

O processo de mundialização se acentuaria nas últimas décadas do século XX. A globalização pode ser entendida como a intensificação das relações econômicas, políticas, sociais e culturais através das fronteiras nacionais. Há uma maior conectividade, os indivíduos passam a ter acesso a imagens, símbolos, mitos e referências de outros lugares, levando ao enfraquecimento dos vínculos locais, favorecendo a troca das identidades nacionais por outras, transnacionais. Nos Bálcãs e na Grécia, a mundialização trouxe novas dinâmicas políticas e

⁴⁵ Angelopoulos retratou o problema da imigração ilegal e do tráfico de crianças do leste europeu em *Eternidade e um dia* (1998).

⁴⁶ Fonte: *migration to greece from the balkans*, de Jennifer Cavounidis. Disponível em <http://www.asecu.gr/Seeje/issue03/cavounidis.pdf>. Acesso em 25/01/2022. *The Europeanization of Immigration and Asylum in Greece* (1990-2012). https://www.researchgate.net/publication/275944646_The_Europeanization_of_Immigration_and_Asylum_in_Greece_1990-2012

econômicas, promoveu uma maior interdependência com outros países europeus e aprofundou a reconfiguração das identidades culturais e nacionais.

Para a professora Nevena Daković (S/N, p.3), a desestabilização política, econômica e social da região balcânica suscitou o interesse artístico e acadêmico pela nação e pela identidade regional. Angelopoulos voltou-se para esta dupla temática. Nos filmes da viagem mística, durante o deslocamento há a manutenção e o desenvolvimento de identidades individuais e regionais.

A locomoção também foi utilizada por Angelopoulos para realizar um discurso imagético da região balcânica, buscando afastar os estereótipos negativos dos povos daquela parte do mundo e tratar a península balcânica como um lugar histórica e culturalmente relevante. Ao longo da jornada, os personagens descobrem a região em termos políticos, geográficos e culturais. Eles exploram os territórios, suas estradas, fronteiras e lugares, apontando acontecimentos relevantes da história e da cultura para reconstruir a imagem da península para o público ocidental. O cineasta faz uso de citações literárias, canções populares e outras expressões culturais, apresentando as identidades e representações culturais daquele espaço nacional e regional.

Para melhor expressar a identidade individual e cultural daquela região e manifestar um discurso pró-balcânico, Angelopoulos escolheu como protagonistas adultos na meia-idade e crianças, escritores e cineastas, emigrantes e refugiados, personagens que representavam os dilemas daquele lugar e daquela época. Estes viajantes deslocam-se no espaço geográfico balcânico apresentando suas histórias de vida, voltando no tempo e reencontrando amigos e familiares.

Seus filmes contêm traços autobiográficos. Ele diz reflete sobre isso: “Talvez eu esteja simplesmente limitado à minha própria experiência, aos meus traumas e minhas esperanças, meu próprio crescimento e evolução pessoal”⁴⁷. (FAINARU, 2001, p.54). Angelopoulos transfere a sua própria experiência pessoal para seus personagens. O diretor grego optou por mostrar o ponto de vista dos perdedores da história, transferindo para seus protagonistas, A. e Alexander, sua desilusão pelo fim da utopia comunista, pelo esmaecimento dos sonhos revolucionários, seu abatimento com o conflito bélico na região balcânica e a crise dos refugiados e seu desajuste com a contemporaneidade.

O cientista político italiano Enzo Traverso, em seu livro sobre a melancolia da esquerda política (2018), cita as ideias do historiador alemão Reinhart Koselleck, que ajudam a explicar

⁴⁷ Tradução de: *Maybe I am simply limited to my own experience, my traumas and my hopes, my own personal growth and Evolution.* (FAINARU, 2001, p.54).

essa escolha de Angelopoulos. De acordo com Koselleck, há uma superioridade epistemológica dos perdedores na reflexão e interpretação da história, uma vez que estes olham para o passado com um olhar mais aguçado, em oposição aos vencedores que apresentam uma visão mais apologética. Nas palavras do historiador: “a experiência de ser vencido contém um potencial epistemológico que transcende a sua causa”⁴⁸ (KOSELLECK *apud* TRAVERSSO, 2018, p.26).

Os protagonistas dos filmes da viagem mística, o cineasta A. de *Um olhar a cada dia* (1995) e o poeta Alexander, de *Eternidade e um dia* (1998) parecem estar desconectados de sua atualidade, em um desacerto com o mundo, transparecendo essa natureza melancólica. Eles parecem não pertencer àquela realidade. Em ambos percebemos uma certa nostalgia, lembranças da família, de amigos e de acontecimentos. Estes sentimentos não são apenas reminiscências, mas antes um conjunto “de emoções e sentimentos que envolvem uma transição histórica, a única maneira pela qual a busca por novas ideias e projetos pode coexistir com o pesar e o luto após o fim das experiências revolucionárias”⁴⁹ (TRAVERSO, 2018, p. XIV).

Tanto A. quanto Alexander são aqueles sujeitos sociológicos que Stuart Hall concebe, com sua identidade constituída na complexidade do mundo moderno, formada na interação do seu interior com os valores, sentidos e símbolos do pós-guerra. São artistas e intelectuais estabelecidos com uma longa história de vida, com dilemas existenciais, estrangeiros em uma jornada pelo interior da península balcânica ou perto da morte, vivenciando a alvorada da modernidade tardia - marcada pelo fim do comunismo, pela guerra nos Bálcãs e pelo início da onda de refugiados - buscando manter suas identidades em meio ao turbilhão de acontecimentos dos anos 1990.

O deslocamento é provocado por um senso de dever pessoal que, nos filmes, pode ser vinculado à condução de uma criança a seu lar ou a busca de rolos de filmes perdidos que mostrariam as primeiras imagens cinematográficas da região, o que distanciaria os viajantes de seu espaço familiar e lança os peregrinos na estrada. Angelopoulos aponta as questões da busca em seus filmes:

O conceito de 'road movie' não tem relação com as viagens empreendidas pelos heróis dos meus filmes. Um 'road movie' é mais algo que tem a ver com pessoas que vagam sem um propósito. As viagens feitas pelos heróis dos meus filmes são viagens-buscas por alguma coisa ou pessoa que, a longo prazo, se tornam o elemento metafórico da busca de uma coisa perdida, um paraíso

⁴⁸ Tradução de: *The experience of being vanquished contains an epistemological potential that transcends its cause.* (KOSELLECK *apud* TRAVERSSO, 2018, p.26)

⁴⁹ Tradução do trecho: *emotions and feelings that envelop a historical transition, the only way in which the search for new ideas and projects can coexist with the sorrow and mourning for a lost realm of revolutionary experiences.* (TRAVERSO, 2018, p. XIV).

perdido, uma inocência perdida, um ponto de referência perdido⁵⁰.
(ANGELOPOULOS *apud* ROBERTS, 2005, p.197)

Um dos aspectos que chamam a atenção nesses filmes da jornada mística pelos Bálcãs são os meios de locomoção. As formas de transporte como uma extensão do indivíduo e com maior possibilidade de velocidade perdem a relevância nestas obras. Enquanto nos *road movies* norte-americanos a ênfase se encontra nos veículos mecanizados, principalmente automóveis e motocicletas, e na aceleração que estes oferecem, nas obras de Angelopoulos os meios não são tão relevantes. Os protagonistas podem se locomover por ônibus ou trem, caminhão ou táxi, carro ou a pé, demonstrando que a importância não está na rapidez ou mesmo na simbiose entre homem e máquina, e sim no indivíduo, no envolvimento dos personagens e nos eventos históricos.

O automóvel, um dos símbolos da liberdade do *road movie* norte-americano, tende, nesses filmes, a ser descartável, transitório e temporário, não oferecendo ao protagonista a possibilidade da velocidade nem uma forma de proteção, uma vez que é normalmente antigo e descartável. Laderman, ao descrever os filmes de viagem produzidos na Europa, sugere que "o *road movie* europeu coloca em primeiro plano o significado da jornada de busca mais do que o modo de transporte; revelação e realização recebem mais foco do que o ato de dirigir"⁵¹ (LADERMAN, 2002, p.248).

Nestas obras, tanto o visitante – o cineasta A. de *Um olhar a cada dia* - quanto o morador da região – o poeta Alexander, de *Eternidade e um dia* – penetram no interior da Grécia e da península balcânica pelas estradas secundárias, montanhas geladas, postos de fronteira e pequenos povoados. Angelopoulos deixou de lado o cosmopolitismo das cidades grandes em todos os seus filmes de viagem, desde *A viagem dos comediantes* (1975), passando por *O Apicultor* (1986) e *Paisagem na Neblina* (1988), até os dois filmes que representavam a jornada mística, *Um olhar a cada dia* (1995) e *Eternidade e um dia* (1998). E, mesmo que o longa de 1998 apresente cenas de deslocamento por Tessalônica, a segunda maior cidade da Grécia, o interior foi priorizado por fornecer um espaço particularmente grego ou balcânico, sem tantos elementos ocidentais.

⁵⁰ Tradução do trecho: *The concept of the 'road movie' bears no relation to the voyages undertaken by the heroes of my films. A road movie is more something that has to do with persons that wander about without a purpose. The voyages made by the heroes of my films are voyages-quests for some thing or some person that in the long run become the metaphorical element in the quest for a lost thing, a lost paradise, a lost innocence, a lost reference point.* UTOPIC HORIZONS: CINEMATIC GEOGRAPHIES OF TRAVEL AND MIGRATION

⁵¹ Tradução de: *The European road movie foregrounds the meaning of the quest journey more than the mode of transport; revelation and realization receive more focus than the act of driving.* (LADERMAN, 2002, p.248).

O interesse de Angelopoulos pelo interior do país começou com a produção de seu primeiro filme *Reconstrução* (1970), quando o diretor explorou as regiões montanhosas de Épiro, no norte da Grécia, perto da fronteira com a Albânia, atrás de locações para o longa. Viajar por esta parte do país suscitou no diretor um fascínio pela vida do interior.

[Ver uma aldeia de montanha pela primeira vez] foi uma descoberta... de outra Grécia que eu não conhecia. me deparei com um espaço interior - que pode ser chamado de interior da Grécia – que era desconhecido para a maioria das pessoas da minha geração, pessoas nascidas e criadas na cidade. Hoje, exceto talvez por profissionais geógrafos, sou um dos mais viajados gregos. . . não apenas cidade por cidade, mas vila por vila... Era uma verdadeira descoberta para mim⁵². (HORTON, 1997B, p.65)

Em uma entrevista sobre seu filme *A viagem dos comediantes (O Thiassos, 1975)*, o diretor afirmou: “Atenas e a vida nesta cidade, onde quarenta por cento da população grega vive, é uma imagem *deformada* da vida grega. É uma interessante imagem, mas não verdadeira. (...) Se você vê apenas Atenas, você tem uma visão falsa da Grécia. É por isso que trabalho naquela outra Grécia”⁵³. (FAINARU, 2001, p.88, ênfase no original).

Em outra entrevista, dessa vez ao crítico de cinema e seu amigo pessoal Vasilis Rafailidis, Angelopoulos disse que evitou utilizar qualquer imagem “pitoresca” ou clichê do seu país: “Evitei o perigo do pitoresco. Toda a história é vista com tanta abstração, o que torna impossível cair no pitoresco”⁵⁴. (ANGELOPOULOS *apud* KARALIS, 2021, p.21).

O cineasta revelou ainda que se inspirou nos brasileiros do Cinema Novo, que faziam seus filmes em busca de uma expressão e identidade nacionais, com características próprias, deixando de lado o cinema europeu e norte-americano, hegemônicos, e que ele, Angelopoulos, também procurava, tematicamente, realizar trabalhos que estabelecessem visões e relatos sobre um determinado local. (KARALIS, 2021, p.13)

Mais do que a procura por uma Grécia original, não deformada pelo ocidente, pensamos que Angelopoulos buscava uma representação idílica e nostálgica do país, com suas aldeias e tradições culturais, suas festas, poesias e canções, como formadores da identidade da nação e

⁵² Tradução de: [*Seeing a mountain village for the first time*] was a discovery . . . of another Greece which I did not know. I came across na interior space - which can be called an inside Greece – which was unknown to most people of my generation, people born and raised in the city. Today, except perhaps for professional geographers, I am one of the most extremely travelled Greeks . . . not just city by city, but village by village . . . It was a true discovery for me. (HORTON, 1997, p.65)

⁵³ Tradução de: *Athens and life in this city, where forty percent of the Greek population lives, is a deformed image of Greek life. It is an interesting image, but not a true one. (...). If you see only Athens, you have a false view of Greece. That is why I work in that Other Greece.* (FAINARU, 2001, p.88, ênfase no original).

⁵⁴ Tradução de: *have bypassed the danger of picturesqueness. The whole story is seen with so much abstraction, which makes it impossible to fall into picturesqueness.* (ANGELOPOULOS *apud* KARALIS, 2021, p.13)

que proporcionasse referências históricas, geográficas e culturais para que seus personagens e espectadores possam desenvolver suas identificações. A odisseia pelo interior também pode ser entendida como uma metáfora para a interiorização dos personagens, como reflexões sobre suas questões pessoais familiares, políticas e ideológicas.

A paisagem rural ocupa um lugar especial em muitas culturas nacionais. Isso se deve principalmente a sua relação com os conceitos de nacionalidade e identidade. O interior do país e o campo são elementos centrais na construção de uma nação. A ideia de ambos como locais puros e primordiais tornou-se particularmente difundida quando os Estados-nação da Europa estavam se formando, tanto na produção literária, quanto nas narrativas oficiais sobre a comunidade nacional e as suas origens, sendo tradicionalmente associados à "identidade nacional". A construção simbólica da nação e sua legitimação estão relacionadas a essa imagem do interior do país, com sua paisagem selvagem.

A viagem dos protagonistas se utilizou da antiga e da moderna cultura da Grécia e dos Bálcãs, proporcionando aos espectadores um reconhecimento como nação e região. O diretor encontrou na mitologia grega as histórias, referências e símbolos para desenvolver a narrativa de seus filmes e povoar o imaginário de seus espectadores. Angelopoulos faz uma homenagem à antiguidade clássica e suscita um vínculo com o passado que se conserva no presente. Há a ideia da transmissão de mitos que fazem parte da formação e ordenamento do mundo grego, uma cultura antiga e uniforme frente à caótica cultura transnacional. Essa preferência pela mitologia pode ser notada em seu primeiro filme de viagem, *A viagem dos comediantes*, de 1975, no qual existem ligações entre a história da trupe de atores e a antiga tragédia grega de Orestes, que mata a sua mãe Clitemnestra e o seu amante Egisto para vingar a morte do seu pai, Agamenon. *Um olhar a cada dia*, por sua vez, é claramente inspirado na *Odisseia*, de Homero, na qual o Ulisses, o herói viajante como muitos habitantes daquela parte do globo.

Na região da ex-Iugoslávia, os povos constituintes, bósnios, croatas e sérvios, dividem o espaço com as "minorias", formadas por outros grupos étnicos reconhecidos, com seus respectivos interesses políticos, hábitos cotidianos e práticas religiosas. Ou seja, existe uma dificuldade em delimitar uma identidade balcânica homogênea. Há uma série de sinais de reconhecimento, acontecimentos históricos e elementos culturais compartilhados que podem ser classificados como balcânicos. Um destes elementos seria o cinema, instrumento de produção de narrativas, símbolos e imagens que criam vínculos sociais e sentimentos de pertencimento a uma nação ou região.

Em *Um olhar a cada dia* (1995), os rolos de filme perdidos e as primeiras imagens cinematográficas dos Bálcãs são a representação cultural do povo balcânico, uma parte da

história e da cultura coletiva daquela região. As imagens mostrariam um passado esquecido, de inocência, no qual prevalecia a convivência pacífica entre as pessoas da região, um passado mítico, provando que a harmonia entre os povos é possível. Angelopoulos e seu alter-ego A., buscavam imagens e discursos de uma identidade regional.

Angelopoulos explorou a língua e a literatura grega em seus filmes de viagem mística. *Um olhar a cada dia* utiliza notadamente a *Odisseia*, de Homero, como base da narrativa; em *Eternidade e um dia*, há a presença de Dionysios Solomos e de suas palavras compradas. A língua nacional é um dos principais fatores responsáveis pela construção do sentimento de unidade e identidade de uma nação. E, mesmo que a língua passe por mudanças através do tempo e transformações visíveis devido a sua maleabilidade como instrumento de comunicação, é através do idioma que os sentimentos nacionais se expressam, que os vínculos de solidariedade se formam e que as relações entre o pessoal e social se fazem.

O diretor não apenas homenageia, mas também assume um caráter nacionalista em suas obras ao associar seu cinema à figura de Solomos. Ele foi o poeta nacional da Grécia, o representante do povo, aquele que esteve fora, na Itália, e quando voltou à Grécia após longos anos ausente, precisou compreender a língua de seu povo. Ele pagava pessoas para ensinar o grego das ruas a ele. Solomos tinha uma visão ufanista da nação grega que estava se formando, sendo, quase documental, escrevendo sobre a independência do país.

Mette Hjort e Scott Mackenzie (2000) distinguem dois tipos de narrativas de viagem que abordam os temas da nação/região e, conseqüentemente, da identidade nacional/regional: a hipersaturação monocultural e o contraste intercultural. A narrativa de pessoas que viajam por sua própria região é uma hipersaturação, devido ao uso de elementos temáticos locais e tópicos específicos de uma nação. Por outro lado, o contraste intercultural utiliza elementos culturais divergentes. O contraste é criado entre o olhar do forasteiro, como portador dos padrões normativos ocidentais, e a natureza selvagem de uma determinada região. O estrangeiro reconhece sua própria identidade e chega a uma experiência catártica. Ele encontra um novo significado na vida quando confrontado com o sofrimento da população local em um país dilacerado pela guerra, arruinado ou simplesmente empobrecido. (HJORT; MACKENZIE, 2000, p.111-113)

Nos filmes da jornada mística, observamos as duas perspectivas. Em *Um olhar a cada dia* (1995), ocorre um contraste intercultural. O personagem principal, o cineasta A, é grego de nascimento, mas morou anos fora de sua terra natal. Ele viaja pelos Bálcãs em guerra, mantendo seu olhar de estrangeiro, redescobrimdo a geografia e a cultura local. Nota-se sua estranheza quando passa pelas montanhas cobertas de neve acompanhado de seu motorista. Já na obra

seguinte, *Eternidade e um dia* (1988), há uma hipersaturação monocultural. O protagonista é um morador local, o escritor e poeta Alexander que viaja pelo interior da Grécia apresentando temas típicos do país, sua literatura, sua política e seus problemas sociais.

Observa-se na jornada mística dois itinerários, o linear e o circular. Nesse ponto, apoiamo-nos nas ideias de C. Hunt (1976) que afirma que encontramos na viagem estes dois padrões geométricos. Utilizando a *Odisseia*, de Homero, como exemplo, Hunt explica que o linear é o deslocamento de um lugar a outro, do ponto A ao ponto B. O viajante pode ir da costa de Tróia ao Lácio, mesmo que o mar possa estar entre os dois. Esse padrão é finito, termina em um ponto definido e a jornada pode ser considerada concluída quando o destino é alcançado. O circular implica uma viagem de ida e volta, na qual você parte de Ítaca e, depois, geralmente muito mais tarde, retorna ao ponto de partida.

Em *Um olhar a cada dia*, filme de 1995, segue o modelo linear, assim como o texto que inspirou sua narrativa, a *Odisseia*. Na obra, assistimos a viagem do protagonista da sua partida na Grécia, passando por países dos diversos Bálcãs em plena guerra, até a chegada ao seu destino na cidade de Saravejo. Já em *Eternidade e um dia*, o trabalho de 1998, perfaz o formato circular. No filme, o personagem principal, sai de sua casa em Tessalônica, chega à fronteira da Albânia, e volta para sua casa.

Ambos os itinerários, linear e circular, se sucedem nas sinuosas estradas dos Balcãs. A Europa possui extensas rodovias, mas elas tendem a ser lotadas e não são as rotas preferidas dos *road movies* europeus que, ao contrário, geralmente se passam em estradas menores e sinuosas, que impõem aos meios de locomoção velocidades mais baixas. Nos filmes da viagem mística raramente vemos uma longa estrada aberta, em linha reta, desaparecendo no horizonte. Se em *Um olhar a cada dia*, não assistimos cenas do cineasta A. em autoestradas, no filme seguinte *Eternidade e um dia* vemos uma rara sequência de Alexander e o garoto albanês em uma rodovia, após fugirem dos traficantes de crianças. Os personagens encontram estradas periféricas, curvas acentuadas e com fronteiras constantes. As próprias rodovias são instáveis, frequentemente desaparecendo sob camadas de gelo, neve, neblina ou mesmo foram destruídas pela guerra. As estradas balcânicas, pavimentadas ou não, são cheias de obstáculos. Nesse sentido as viagens místicas se contrapõem aos *road movies* hollywoodianos, com suas rodovias abertas, curiosamente chamadas de *freeways*, com suas ideias de aventura, rebeldia e liberdade.

Ao redor das estradas notamos as duras e melancólicas paisagens da península balcânica. Graeme Harper e Jonathan Rayner (2011, p.16) afirmam que a paisagem compreende a divisão de uma certa extensão espacial e temporal e que seu entendimento deriva da interpretação do observador. As representações das paisagens podem ser naturais, com planícies

e montanhas, mares e rios, ou ainda trazer construções humanas, como edifícios, torres e cercas. Elas podem ainda ser representações do consciente e do inconsciente dos indivíduos. Harper e Rayner acrescentam ainda que:

As paisagens cinematográficas, com base não apenas no literal, mas também no metonímico e metafórico, podem articular o inconsciente tanto quanto o consciente. As paisagens cinematográficas podem, portanto, ser paisagens da mente, oferecendo representações deslocadas de desejos e valores, para que estes possam ser expressos pelos realizadores e partilhados pelo público. Tal significação, e as substituições que operam, auxiliam na exploração desses espaços de uma forma não menos significativa do que aquela vista na exploração humana do espaço geográfico real. As paisagens cinematográficas são, portanto, materiais e mediadas. Eles são locais de descoberta⁵⁵. (HARPER; RAYNER, 2011, p.21)

Nos filmes de Angelopoulos, a paisagem extrapola sua função de cenário que necessariamente acompanha a representação de personagens e eventos, apresentando uma dupla função. A natureza, natural ou urbana, é o espaço de representação da identidade balcânica e grega. Nestes filmes, a paisagem é enquadrada, muitas vezes, com planos gerais, de forma a estabelecer um certo distanciamento do personagem e da ação dramática, convidando ao reconhecimento e à contemplação dos elementos que eventualmente possuem um significado histórico e geográfico, como no monumento onde o poeta Solomos surge em *Eternidade e um dia* (1998) ou nas passagens do rio Danúbio, em *Um olhar a cada dia* (1995).

Nos filmes da viagem mística a paisagem pode também ser interpretada como a metáfora do inconsciente dos personagens. As imagens das nuvens, da neve e da neblina são predominantes, o que reforça a relação entre a paisagem com a subjetividade dos protagonistas. A natureza representa o estado de espírito dos personagens reproduzindo suas experiências durante a jornada, em busca de lembranças ou do sentido da vida.

A paisagem possibilita igualmente a transmissão de estados emocionais e místicos aos espectadores. As paisagens rurais são cobertas de nuvens e de neve, divididas por cercas e postos de passagem, onde as pessoas são reduzidas a silhuetas sem rosto, enfatizando a introspecção e a reflexão em quem assiste a obra. Por outro lado, as paisagens urbanas são

⁵⁵ Tradução de: *Cinematic landscapes, drawing not only on the literal, but also on the metonymic and metaphorical, 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.* (HARPER; RAYNER, 2011, p.21)

cinzas e desbotadas, sugerindo personagens desiludidos ou atormentados. Estabelece-se, ao longo da narrativa, uma relação direta entre o viajante, o ambiente - seja natural ou urbano - e a audiência.

Nas viagens místicas é quase impossível dirigir pela península balcânica sem cruzar fronteiras políticas, linguísticas e culturais. Os filmes se desenrolam da Grécia à Albânia, do Danúbio à Sarajevo. Essas linhas divisórias podem ser físicas, como cercas ou postos fronteiriços ou invisíveis, metafóricas, podendo ser os limites entre pessoas, divisões políticas, culturais ou sociais. Não é necessário que um filme inclua imagens de uma divisa para evocá-la.

Klaus Eder (2006) define as fronteiras como fatos duros (*hard facts*) e fatos suaves (*soft facts*). Os fatos duros ou concretos possuem um caráter material e são passíveis de visualização, como cercas, muros ou postos de checagem ou por experiência, quando o indivíduo passa pelo controle de imigração de um país. Os fatos suaves, apesar de trazer "leve" no nome, são mais complexos, podendo se referir às fronteiras dentro da sociedade, a separação de grupos, principalmente aqueles de outras línguas ou culturas. Eder (2006) argumenta ainda que as fronteiras suaves também fazem parte dos limites duros, uma vez que o poder simbólico inerente às *soft facts* ajuda a "naturalizar" as *hard facts*.

Com a queda do muro que dividia a Europa, o fim da ex-União Soviética e os discursos globalizantes que se tornaram predominantes nas décadas de 1990, imaginou-se que as fronteiras europeias iriam se abrir até desaparecer completamente. Contudo, não foi isso que aconteceu. Os limites territoriais continuaram a existir, mas o fluxo migratório aumentou, quase sempre para o norte e para o ocidente. Todavia, os emigrantes do leste europeu, da península balcânica ou de outros continentes são costumeiramente barrados nas fronteiras. Étienne Balibar observa que a globalização tende a derrubar os limites em relação a bens e capital, ao mesmo tempo que ergue todo um sistema de barreiras contra o fluxo de imigrantes que fogem da miséria, guerra e regimes ditatoriais em seus países de origem. (BALIBAR, 2003, p.37).

Existem uma série de fronteiras nos filmes da viagem mística. Em *Um olhar a cada dia* (1995) elas são transponíveis, em *Eternidade e um dia* (1998), não. Na produção de 1995, os personagens, ao cruzá-las, não apenas atravessam as linhas territoriais, mas também ultrapassam fronteiras políticas, culturais e religiosas. Todavia, apesar destas diferenças, para Angelopoulos a identidade balcânica é apenas uma, constituída de elementos que possibilitariam a criação de vínculos e o sentimento de pertencimento ao lugar. No segundo filme, as cercas, com as silhuetas fantasmagóricas de corpos, quase invisíveis em uma paisagem

de inverno enevoada, funcionam como um lugar de transição para o interior do indivíduo, são limites simbólicos entre a vida e a morte, o real e o imaginário.

Existe um aspecto interessante em *Um olhar cada dia* (1995) e *Eternidade e um dia* (1998), mas que também pode ser percebido em outros *road movies* europeus. Há o que eu denomino *paradoxo do movimento*, ou seja, embora sejam produções voltadas para o movimento, percebemos uma tendência à imobilidade, uma predileção pela ausência de velocidade. Nos filmes, a ação dramática – o cronotopo do encontro e do limiar⁵⁶ - se desenvolve com maior potência nas paradas, nas pequenas cidades, nos desvios e fronteiras.

Nestas duas produções, o itinerário da viagem, do início ao fim da narrativa, é linear ou circular. O deslocamento e as paradas são realidades complementares, que se misturam e interpenetram. A locomoção é realizada em baixa velocidade, em pequenos segmentos, normalmente com menor importância dramática, mas que conduzem aos pontos onde irão acontecer as encenações fundamentais para a narrativa. Essa lentidão do deslocamento contribui tanto para o tema quanto para a narrativa. Já as pausas são efêmeras, impossibilitando os protagonistas de criarem raízes nos lugares, mas proporcionam os encontros e eventos necessários para o desenvolvimento dos personagens e da história.

2.1.6 A viagem como alegoria

Nos dois filmes da viagem mística dirigidos por Theo Angelopoulos, *Um olhar a cada dia* (1995) e *Eternidade e um dia* (1998) há uma série de alegorias que fazem referência à conturbada política, aos conflitos bélicos, à rica cultura e aos aspectos identitários gregos e balcânicos, rebatendo o balcanismo como uma narrativa negativa da região.

Para compreendermos o discurso alegórico desenvolvido por Angelopoulos nestas duas obras da década de 1990, utilizamos como suporte os estudos sobre alegorias concebidos por Ismail Xavier (2005), tendo como base as considerações do intelectual alemão Walter Benjamin sobre o tema, escritas em seu ensaio “Origem do Drama Barroco Alemão” (1928). Em seu texto, o pensador brasileiro traz as definições básicas de alegoria, mas também aprofunda o estudo, apontando novas possibilidades de entendimento e utilização do termo na contemporaneidade.

Outro texto que nos serviu de apoio para o estudo das alegorias na obra de Angelopoulos foi a tese de William Pianco dos Santos (2017), sobre a utilização de alegorias nos filmes de

⁵⁶ Trataremos dos cronotopos de forma mais aprofundada no terceiro capítulo deste trabalho.

viagem do cineasta português Manoel de Oliveira, como uma representação do nacionalismo luso e como uma crítica à visão eurocêntrica de mundo.

Xavier percebe a política e a cultura contemporânea condenadas à crise e à instabilidade constante, com seus elementos, signos sociais e culturais podendo ser deslocados e transformados, muitas vezes deixados de lado em virtude das forças históricas e dos sistemas de poder. (XAVIER, 2005, p. 339).

A ideia de nação também está presente no texto de Xavier. Esta é produzida pela narração e outras formas de representação. Nas palavras do autor, a nação é “um produto da modernidade, da cultura de mercado e da industrialização, um constructo social capaz de criar um sentimento de totalização, uma entidade coletiva coesa que se assenta em grupos heterogêneos pertencentes a uma sociedade complexa...” (XAVIER, 2005, p. 365) e que teve seu apogeu na primeira metade do século XX. Na contemporaneidade, contudo, ocorre a desestabilização do estado-nação,

mas as alegorias nacionais continuam presentes na cena contemporânea, embora em novas formas que expressam as crises engendradas pelas novas configurações de tempo, espaço, troca econômica e poder político. Isso fica evidente em filmes que procuram formular visões amplas da experiência contemporânea ou da política em certas regiões por meio da utilização de estratégias alegóricas. (XAVIER, 2005, p.364)

A representação alegórica em um determinado meio ou forma artística pode resultar de um processo intencional do autor, sendo assim “explícita”, ou pode ser uma alegoria “inconsciente” e nesta situação a compreensão de um leitor capacitado ou mais intelectualizado, que entenda os códigos mostrados na tela, torna-se indispensável.

Em seu texto, Xavier chama a atenção para as produções cinematográficas realizadas na Europa oriental e que tratam de questões contemporâneas, identitárias e ideológicas em suas narrativas, em determinadas lugares marcados pela instabilidade política, problemas econômicos e migração em massa. O autor cita como exemplo nesse caso os diretores Emir Kusturica, com *Underground* (1995) e Theo Angelopoulos, e seu *Um olhar cada dia* (1995).

Angelopoulos estava ciente do cenário contemporâneo, especialmente da realidade de sua península balcânica nos anos 1990. O movimento de mundialização estava se intensificando, as fronteiras se tornam maleáveis e havia um maior contato com a cultura de outros países e lugares, debilitando a identidade e o pertencimento local. O conflito no território da antiga Iugoslávia provocou inevitavelmente mudanças importantes na região como a formação de novos países. Ocorre uma transformação nas identidades nacionais para outras,

étnicas. Há uma onda de emigração do leste europeu para a Grécia, que se tornaria a porta de entrada para a Europa ocidental. O balcanismo, ou seja, a concepção dos Bálcãs como uma região primitiva, que vive em guerras, se alastra pelo ocidente.

Em *Um olhar a cada dia* (1995) e em *Eternidade e um dia* (1988) a viagem é uma alegoria, representando a essência cultural dos Bálcãs e da Grécia. Seus personagens viajam pelo interior da Grécia e dos Bálcãs, pelas montanhas e estradas vazias e cobertas de neve, distantes da capital e das grandes cidades cosmopolitas, apresentando em diversas sequências, os mitos, a poesia e o alvorecer da arte cinematográfica. Angelopoulos faz da jornada pela península balcânica um meio para visitar a cultura e a história da região. A viagem serve como uma maneira de "reencontrar" ou "reafirmar" essas raízes, em oposição às influências externas ou cosmopolitas que poderiam apagá-las.

Em seu texto, Xavier também trata da contemporaneidade com suas distorções políticas, sociais e temporais que dificultam um desenvolvimento estável da vida. As histórias de vida atuais são vagas, baseadas em relações fluídas, rápidas e distantes. A concepção de um espaço mundializado, muitas vezes em conflito, em um tempo cada vez mais veloz acaba por afetar a lógica das interações entre os indivíduos e corrompendo sua subjetividade.

Histórias pessoais tornam-se assim dependentes de processos sociais amplos que transcendem a percepção individual, limitando o alcance daquelas narrativas assentadas no desenvolvimento linear de uma vida cuja continuidade é assegurada por interações pessoais circunscritas por um ambiente estável. (XAVIER, 2005, p. 363)

Os protagonistas dos filmes de viagem de Angelopoulos (e aqui penso em todas as produções) - os artistas mambembes, o apicultor, as crianças e principalmente o cineasta e o escritor à beira da morte – passam por esta situação. Devido à questões histórias, sociais e pessoais, suas relações são distantes. Eles estão em movimento pela Grécia e pelos Bálcãs em busca de suas famílias, de seus amigos, de suas lembranças vivas do passado, buscando revivê-las e ressignificá-las de alguma forma. A viagem torna-se a alegoria da busca de um pertencimento a um lugar ou a uma família, em um mundo caótico, em rápida transformação.

É interessante notar que este movimento em direção às identidades nacionais e regionais foi realizado também pelo cineasta português Manoel de Oliveira. Há certa similaridade entre a Grécia, de Angelopoulos e Portugal, de Oliveira. Ambos são países periféricos da Europa, com histórico de ditaduras e problemas econômicos. Em *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997) o protagonista é Manoel, um cineasta na terceira idade, que ajuda um ator francês a achar seu passado no interior de Portugal. A locomoção ocorre por estradas e pequenas cidades lusas,

onde os encontros, conversas e lembranças tristes e felizes acontecem. A jornada pelo interior de Portugal é uma dupla alegoria, tanto uma representação da memória do cineasta Manoel de Oliveira, quanto da nação portuguesa. Nesse sentido, o filme de Oliveira se aproxima tanto de *Um olhar cada dia* (1995), quanto de *Eternidade e um dia* (1998), de Angelopoulos.

Já *Um Filme Falado* (2003) conta a história de Rosa Maria, interpretada pela atriz Leonor Silveira, uma professora de história, que leva sua filha em um cruzeiro marítimo ao encontro do pai. Ao longo da jornada, outros personagens são inseridos na narrativa, reproduzindo a cultura de seus respectivos países. Oliveira, neste trabalho, aborda a globalização e os rumos políticos e culturais da Europa. Assim como Leonor Silveira representa o povo lusitano em sua jornada, com sua história e tradição, o escritor Alexander e o cineasta A. dos filmes de Angelopoulos, representam o povo helênico, com sua cultura, suas letras e imagens, buscando manter suas identidades pessoais em um mundo caótico.

Nestas produções de Angelopoulos, a jornada também é uma representação do dos perdedores da história, de uma esquerda que foi derrotada. Em *Um olhar cada dia* (1995), a passagem da estátua de Lênin pelo rio Danúbio, como uma lenta cerimônia fúnebre, é uma alegoria da morte do comunismo, do fim do sonho revolucionário, da queda da ex-União Soviética anos antes e do desmoronamento do leste europeu. Em *Eternidade e um dia* (1998), quase no final do filme, uma pessoa segurando uma bandeira vermelha entra no ônibus que leva Alexander e seu jovem amigo. O militante está cansado, com olhar fixo, e logo dorme. A alegoria de uma esquerda que se enfraqueceu e anestesiou.

2.2 A experiência mística na jornada pelos Bálcãs

Os protagonistas das duas obras de Angelopoulos, *Um Olhar a Cada Dia* (1995) e *A Eternidade e Um dia* (1998), em determinados momentos de suas jornadas pelos Bálcãs, vivenciam uma série de fenômenos que consideramos místicos, marcados por deslocamentos espaço-temporais, e que acontecem de forma natural, em razão do encontro com outros personagens, em virtude de situações dramáticas enfrentadas e que são relacionados a determinados eventos íntimos e históricos. Os personagens principais, A. e Alexander, conseguem interagir com pessoas e eventos do passado de uma forma realista e reflexiva. Essa volta ao passado é semelhante àquelas ocorridas com o narrador de *Em Busca do Tempo Perdido* (1917), de Marcel Proust.

A viagem, nestes filmes, ganha outra dimensão. Ela não é apenas externa ou interna, mas também temporal. Cada movimento, parada ou encontro ocorridos durante a travessia

produz um caleidoscópio de informações objetivas e sensações afetivas que são assimiladas pelo viajante, influenciando suas reações, conduzindo-os a determinados momentos históricos, relacionadas a momentos relevantes da história daquela região ou mesmo de suas vidas pessoais.

Os fenômenos místicos representados nestes filmes possuem determinados aspectos, que os afastam da epistemologia pré-iluminista da mística, associada a uma experiência religiosa tradicional, e os inserem no campo da mística contemporânea, principalmente a do pós-guerra, constituída não apenas de elementos religiosos, mas também de aspectos culturais e psicológicos.

Angelopoulos considerava sua obra distante de qualquer atributo espiritual. Uma vez questionado sobre a relação de sua obra com a do cineasta russo Andrei Tarkovsky, O diretor grego afirmou que o russo seria mais espiritual e metafísico enquanto ele possuía um viés mais político⁵⁷. De fato, os fenômenos míticos concebidos por Angelopoulos em seus filmes estão longe de acontecerem devido a algum componente religioso convencional; em vez disso, surgem de forma natural, concatenados à aspectos histórico-culturais, linguísticos e pessoais.

Para compreendermos o misticismo em *Um olhar cada dia* (1995) e *Eternidade e um dia* (1998), vamos utilizar como apoio as ideias sobre a mística desenvolvidas pelo professor e pesquisador inglês Robert Charles Zaehner. O autor desenvolve o conceito de experiência mística natural e espontânea, apontando como um dos exemplos deste fenômeno a novela de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*. Em seguida, trataremos da experiência mística representada nos filmes de Angelopoulos apontando as condições que levaram os personagens à experiência no passado, as características do fenômeno, com suas afinidades e diferenças em relação à obra de Proust.

2.2.1 Uma introdução à mística

A mística é um elemento presente em diversos campos da sociedade, sejam religiosos ou laicos. A origem do termo “mística/o” remonta à antiguidade clássica, sua raiz é o grego *mustikôs*, que significa mistério. A palavra designava os iniciados nas religiões gregas de mistério, Orfismo e Elêusis, as quais conduziam os praticantes à contemplação do mundo e aos segredos mais profundos da realidade. Atualmente, tanto o substantivo quanto o adjetivo

⁵⁷ <https://abraccine.org/2012/01/27/theo-angelopoulos-1936-2012/>.

“mística/o” manifestam algo transcendente, uma experiência sobrenatural, em oposição à normalidade da vida humana.

A mística contemporânea possui um vasto campo epistemológico com teorias e discursos propostos por pensadores provenientes de áreas tão distintas quanto religião, filosofia ou psicologia. As abordagens acadêmicas incluem reflexões sobre as práticas místicas, como componentes das tradições religiosas, e estudos específicos sobre o elemento experiencial, seja espontâneo ou induzido pelo comportamento humano. Faremos agora uma pequena introdução à mística para melhor compreendermos sua transição do campo estritamente religioso para o laico e apresentarmos suas principais tendências contemporâneas.

O historiador Michel de Certeau desenvolveu um amplo estudo sobre o misticismo, do século XVI até o século XIX. No medievo, o termo era empregado como parte da religiosidade cristã. Na modernidade, entre os séculos XVI e XVII, houve uma separação entre a mística legitimada pela igreja católica e outra considerada herética. Com o tempo ocorre uma marginalização dos homens místicos, um contínuo banimento institucional e uma tipologia negativa do sujeito místico. Como o professor e também estudioso do misticismo Eduardo Losso sugeriu, “a mística é um conceito que sofreu um processo de diferenciação e marginalização semelhante ao da loucura, e Certeau não deixa de se inspirar em Foucault ao perseguir relações entre saber, discurso e poder”. (LOSSO, 2014, p.25).

É a partir do Iluminismo que a razão começa a ganhar destaque e passa a ser o princípio fundamental que deve reger a vida do ser humano e dar autonomia ao indivíduo. A ciência passa explicar o que antes era explicado pelas crenças religiosas, há uma crescente cisão entre religião e sociedade. Ocorre uma série de transformações na história moderna que levaram a mística a se constituir como uma disciplina autônoma, como um fenômeno observável e submetido às normas que regem a observação científica e presente nas produções artísticas, nas questões radicais da filosofia a respeito da experiência humana ou mesmo nos estudos neurológicos.

Toda essa mudança na estrutura da sociedade possibilitou novas perspectivas de estudo dentro da mística. A partir do século XIX e XX, as reflexões sobre as práticas místicas deram espaço para as pesquisas sobre as experiências individuais. A pesquisa se dividiu, inicialmente, em duas grandes vertentes, a perenialista e a contextualista. Os pensadores perenialistas argumentam que o fenômeno místico é único, independente do contexto sociocultural, histórico e religioso em que ocorre, e sugerem que toda experiência mística, em sua essência, é a mesma. A teoria contextualista afirma que as experiências místicas são moldadas pelo contexto social e religioso no qual o indivíduo está inserido.

2.2.2 R. C. Zaehner e a experiência mística natural

O contextualista Robert Charles Zaehner concentrou seus estudos nas religiões orientais e no misticismo. Em seu trabalho sobre o tema, *Mysticism Sacred and Profane* (1957/1961), Zaehner, influenciado pelas teorias de Jung sobre a universalidade dos mitos, símbolos e arquétipos como formas estruturais primárias que compõem nosso inconsciente, rejeita a possibilidade de que os eventos místicos típicos de diferentes religiões correspondam ao mesmo fenômeno em sua essência e pensa o misticismo como um fenômeno ocorrendo no interior dos indivíduos. O autor realiza um estudo comparativo de diversos fenômenos místicos e apresenta as semelhanças e oposições entre estes.

Zaehner distingue duas formas possíveis de experiência mística. Uma delas é a religiosa, que pode ser dividida em teísta ou monista. A primeira deriva da crença na existência de um ou mais deuses, encontrada na espiritualidade judaica, cristã e islâmica e, ocasionalmente, em alguns casos da hindu. Nesse caso, existe uma dualidade entre o indivíduo e a divindade e a união mística ocorre entre estes dois seres, o humano e o divino. O autor sugere que podemos notar essa forma na experiência relatada por São João da Cruz⁵⁸. Já a monista surge quando a alma individual e o universo se tornam apenas um, através de exercícios e práticas religiosas constantes. O fenômeno monista pode ser encontrado no não-dualismo do Vedanta⁵⁹.

A outra forma de experiência mística seria a profana ou natural que pode acontecer de três maneiras distintas. Uma delas, através do uso consciente de alucinógenas, como descrito pelo próprio R. C. Zaehner após ingerir drogas psicodélicas e também por Aldous Huxley em sua obra *As portas percepção* (*The doors of perception*, 1954); outra maneira, devido a determinadas patologias como a esquizofrenia, que poderia gerar visões e sensações; por fim, a experiência mística natural pode acontecer de forma espontânea, destituída de qualquer tipo de preparação específica e isenta do uso de drogas.

De acordo com Zaehner, na experiência mística natural há uma identificação do sujeito “com a totalidade da natureza”. Nesse caso, o místico expande sua consciência para além dos limites da sua realidade. Há a transcendência dos contornos do tempo e espaço, possibilitando o indivíduo acessar tempos históricos distintos e singulares. De acordo com Zaehner:

...a pessoa que tem a experiência parece estar convencida de que o que ele experimenta, longe de ser ilusório, é, pelo contrário, algo muito mais real do que aquilo que ela experimenta normalmente através de seus cinco sentidos

⁵⁸ Frade carmelita e místico espanhol. Nasceu em Fontiveros, em 1542, e faleceu em Úbeda em 1591. Autor de diversas obras de caráter místico, sendo a mais conhecida “A Noite escura da Alma”.

⁵⁹ Tradição espiritual indiana.

ou o que ela pensa com sua mente finita. É, no seu máximo, uma transcendência de tempo e espaço em que um modo infinito de existência é realmente experimentado. Não admira, então, que tal experiência deveria parecer ao sujeito como parte de um grau de realidade maior do que nossas experiências normais, todas elas necessariamente limitadas pelos fatores gêmeos de espaço e tempo. (ZAEHNER, 1961, p.82)⁶⁰

Zaehner utilizou como exemplos da mística natural as obras *Uma Estação no Inferno* (*Une saison em enfer*, 1873), de Arthur Rimbaud⁶¹, *Em busca do tempo perdido* (*À la recherche du temps perdu*, 1913-1927), de Marcel Proust e *Wisdom, Madness and Folly: The Philosophy of a Lunatic* (1938), de John Custance⁶². Para nossa tese, vamos nos concentrar nos estudos de Zaehner sobre a obra máxima de Proust, *Em busca do tempo perdido*. As junções temporais que acontecem na novela proustiana assemelham-se às temporalidades combinadas desenvolvidas por Theo Angelopoulos em seus filmes de viagem, produzidos na década de 1990.

Zaehner sugere que *Em Busca do Tempo Perdido* teve origem em uma experiência mística natural, vivida por Marcel Proust em algum momento anterior de sua vida e o autor francês, por ter uma mente extremamente analítica, foi capaz de traduzir em palavras o fenômeno e oferecer uma explicação racional para um fato tão irracional e fora da nossa realidade concreta. (ZAEHNER, 1961, p.50).

Se o final do século XIX ficou marcado pelo apogeu do romance, pelo realismo de Balzac e pelo naturalismo de Zola, o início do século XX apresentou o desenvolvimento do romance psicológico e subjetivo, apresentando como figuras essenciais, James Joyce e sua obra prima, *Ulisses* (1920) e Marcel Proust, com seu *Em busca do tempo perdido*, um marco na década de 1920.

⁶⁰ Tradução de: ...the person who has the experience seems to be convinced that what he experiences, so far from being illusory, is on the contrary something far more real than what he experiences normally through his five senses or what he thinks with his finite mind. It is, at its highest, a transcending of time and space in which an infinite mode of existence is actually experienced. No wonder, then, that such an experience should appear to the subject to partake of a far greater degree of reality than our normal experiences, all of which are necessarily limited by the twin factors of space and time. (ZAEHNER, 1961, p.82)

⁶¹ *Uma Estação no Inferno* revisa o período dos arrebatamentos de loucura de Rimbaud. De acordo com Zaehner, Rimbaud é um caso de psicose autoinduzida, uma experiência imprudentemente procurada através de drogas e libertinagem. Em Rimbaud, declara Zaehner (1961, p.51), o 'natural' e o 'sobrenatural' parecem se encontrar.

⁶² John Custance apresentava um severo caso de bipolaridade, no qual ele alternava momentos de mania e depressão com outros de sanidade. Durante seu período lúcido, ele escreveu *Wisdom, Madness and Folly: The Philosophy of a Lunatic* (1938). Zaehner associa os períodos de loucura descritos no livro como experiências místicas.

Nos sete volumes que compõem a novela de Proust⁶³, o protagonista narra sua infância na pequena Combray, sua vida na alta sociedade francesa, seu desejo de se tornar escritor, a luta pelo reconhecimento social e a busca por sua realização amorosa. Na obra, as classes sociais mais altas, a aristocracia e a burguesia, são descritas de forma depreciativa, como pessoas pedantes e afetadas, algumas vezes beirando a crueldade com quem não fazia parte do meio. Há uma série de personagens profundamente elaborados, suas ações são contadas de forma minuciosa e os cenários são apresentados com riqueza de detalhes.

A narrativa se desenrola durante a *Belle Époque*, do fim do século XIX até o início da I Guerra Mundial, um período marcado por realizações científicas, como o telégrafo sem fio, o cinema e o avião, movimentos artísticos, como o *Art Nouveau* e o *Art Deco*, e pela variedade de estilos arquitetônicos, do neo-bizantino, passando pelo neo-gótico ao classicismo. As Exposições Universais de Paris, nos anos de 1878, 1889 e 1900, trazem um clima de prosperidade e euforia, influenciando artistas e escritores, que se entregam à pintura, à poesia e ao romance. Esse período de otimismo foi interrompido pelo Conflito de 1914, que mergulhou a França no pesadelo da Guerra.

Marcel Proust abordou o tempo e o espaço, a memória e a composição artística, recusando a linearidade do tempo em sua obra. Um dos aspectos mais importantes do livro são as “viagens” que o personagem principal faz ao seu passado, como uma reação corporal à pequenos acontecimentos, que desencadeariam sua memória involuntária.

O retorno ao passado mais conhecido é associado ao episódio da pequena madeleine⁶⁴, já no primeiro livro, *O caminho de Swann* (1913), no qual o narrador mergulha seu pequeno biscoito, a madeleine, em um em chá quente, leva-os aos lábios, e vivencia uma série de acontecimentos já sucedidos, em Combray, onde passara a infância:

E logo, maquinalmente, acabrunhado pelo dia tristonho e a perspectiva de um dia seguinte igualmente sombrio, levei à boca uma colherada de chá onde deixei amolecer um pedaço da Madeleine. Mas no mesmo instante em que esse gole, misturado com os farelos do biscoito, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem a noção de sua causa. Rapidamente se me tornaram indiferentes as vicissitudes da minha vida, inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade, da mesma forma como opera o amor enchendo-me de uma essência preciosa; ou antes, essa essência não estava em mim, ela era eu. (PROUST, p.48)

⁶³ A narrativa se divide em sete partes, com temas distintos: *O Caminho de Swann* (*Du Côté de Chez Swann*, 1913) trata da infância do narrador em Combray; *À Sombra das Raparigas em Flor* (*À L'ombre des Jeunes Filles em Fleurs*, 1919), o interesse pelas artes e pelo sexo feminino; *O Caminho de Guermantes* (*Le Côté de Guermantes*, 1920 e 1921), o narrador ingressa na alta sociedade francesa; *Sodoma e Gomorra* (*Sodome et Gomorrhe*, 1921-1922), a descoberta da homossexualidade, em Guernantes; *A Prisioneira* (*La Prisonnière*, 1923): a relação com Albertine; *A Fugitiva* (*Albertine disparue*, 1927): a impossibilidade do amor; *O Tempo Recuperado* (*Le Temps Retrouvé*, 1927): a busca pelo tempo perdido.

⁶⁴ *La petit madeleine*, ou seja, PM, as iniciais de Marcel Proust. A obra é repleta de autorreferências.

Continuando:

E logo que reconheci o gosto do pedaço da Madeleine mergulhado no Chá que me dava minha tia (embora não soubesse ainda e devesse deixar para bem mais tarde a descoberta de por que essa lembrança me fazia tão feliz), logo a velha casa cinzenta que dava para rua, onde estava o quarto dela, veio como um cenário de teatro se colar ao pequeno pavilhão, que dava para o jardim, construído pela família nos fundos (o lanço truncado que era o único que recordará até então); e com a casa, a cidade, da manhã à noite e em todos os tempos, a praça para onde me mandavam antes do almoço, as ruas aonde eu ia correr, os caminhos por onde se passeava quando fazia um bom tempo. (PROUST, 2003, p.50-51)

No último livro, *O tempo redescoberto* (1927)⁶⁵, o narrador passa por mais três eventos que o fazem se perder no tempo: o primeiro episódio ocorre quando ele, ao entrar no pátio da residência dos Guermantes, não vê um carro que se aproximava, ouve um aviso, recua e tropeça nas pedras irregulares da calçada. Repentinamente, tem um sentimento análogo ao que sentira antes, ao comer sua madeleine, mas agora reconstituindo a sua visita à igreja de São Marcos, em Veneza. Em seguida, o barulho de uma colher no prato faz o faz reviver a sensação de suas viagens de trem, quando observava as árvores do caminho. Finalmente, ao enxugar os lábios em um guardanapo engomado, um conjunto de impressões o leva à praia de Balbec. Esta memória involuntária provoca um sentimento de renascimento e êxtase no narrador, capaz de sanar o medo do tempo e da atualidade. Há beleza e fluidez nessas passagens.

Sobre as pedras no chão:

Ruminando as tristes reflexões a que acabo de aludir, entrara eu no pátio da residência dos Guermantes, e com minha distração não vi um carro que se aproximava; ao grito do wattman só tive tempo de afastar-me rapidamente, recuando tanto, sem querer, que tropecei nas pedras irregulares do calçamento em frente à cocheira. Mas no momento em que, procurando equilibrar-me, firmei o pé numa pedra um pouco mais baixa do que a vizinha, todo meu desânimo se desvaneceu, ante a mesma felicidade em épocas diversas de minha vida suscitada pela vista das árvores que eu julgara reconhecer num passeio de carro pelos arredores de Balbec, ou dos campanários de Martinville, pelo sabor da madeleine umedecida numa infusão por tantas outras sensações das quais já falei e me pareciam sintetizar-se nas últimas obras de Vinteuil. (PROUST, 1988, p.148)

Continuando o trecho:

Cada vez que refazia, materialmente apenas, esse mesmo passo, ele se revelava inútil; mas se conseguia, esquecendo a recepção dos Guermantes, reconstituir o que sentira ao pousar assim os pés, de novo a visão deslumbrante e indistinta me roçava, como a dizer: “Detém-te se para tanto tens força e tenta

⁶⁵ O livro foi publicado após a morte de Proust.

resolver o enigma de felicidade que te proponho”. E logo a seguir, bem a reconheci, surgiu-me Veneza, da qual nunca me satisfizeram meus ensaios descritivos e os pretensos instantâneos tomados pela memória, e me era agora devolvida pela sensação outrora experimentada sobre dois azulejos desiguais do batistério de São Marcos, juntamente com todas as outras sensações àquela somadas no mesmo dia, que haviam ficado à espera, em seu lugar na fila dos dias esquecidos, de onde um súbito acaso as fazia imperiosamente sair. Tal como o gosto da pequena madeleine me recordava Combray. (PROUST, 1988, p.149)

O som da colher no prato:

Com efeito, um copeiro, procurando em vão não fazer barulho, acabava de bater com uma colher num prato. Invadiu-me um bem estar do mesmo gênero do causado pelas pedras irregulares; às sensações também ainda frescas, mas muito diversas, misturava-se agora um cheiro de fumaça, abrandado pelos eflúvios de uma paisagem silvestre; e, no que me parecia tão agradável, reconheci o mesmo renque de árvores que me entediara observar e descrever, em frente ao qual, abrindo a caneca de cerveja que levava no vagão, acreditei por um instante, numa espécie de vertigem, ainda estar, tanto quanto o ruído idêntico da colher esbarrando no prato me dera, antes de cair em mim, a ilusão do martelo de um empregado que consertara alguma coisa numa roda do trem quando paramos na orla da pequena mata. (PROUST, 1988, p.150)

O guardanapo que leva a Balbec:

o guardanapo onde limpava a boca, engomado exatamente como a toalha com a qual tivera tanta dificuldade em enxugar-me defronte da janela no dia de minha chegada a Balbec, estendia, tirada de suas dobras quebradiças, a plumagem de um oceano verde e azul como uma cauda de pavão. E eu não gozava apenas as cores, mas toda uma fase de minha vida que as soerguia, que sem dúvida a elas aspirara, da qual uma sensação de fadiga ou de tristeza me frustrara em Balbec, e agora, livre das imperfeições da percepção exterior, pura e desencarnada, enchia-me de alegria. (PROUST, 1988, p.150)

Em seu livro, Proust e seu alter-ego, o narrador da obra, estão, na realidade, em busca de sua identidade, que apenas pode ser encontrada no passado. A memória involuntária tem a função de manifestar a nossa verdadeira natureza, assim como apresentar os primeiros e mais importantes contatos sociais. O presente, para Proust, nos dá apenas a superfície das coisas, é no passado que reside a nossa essência e nossa identidade.

Como salienta Zaehner, “talvez pareça fantasioso atribuir um significado 'místico' à grande novela de Proust. Não obstante, esse elemento místico é a chave para o livro todo, como qualquer um que tenha lido a obra atentamente pode perceber.”⁶⁶ (ZAEHNER 1961, p.51). Ao longo dos livros, a busca pela identidade ganha contornos místicos, demonstrando a dissolução do tempo e o caráter transitório da vida. O protagonista do romance passa por fenômenos

⁶⁶ Tradução de: *It may, perhaps, be thought fanciful to attribute a 'mystical' significance to Proust's great novel. None the less, this mystical element is the key to the whole book as anyone who reads the work carefully must realize.* (ZAEHNER 1961, p.51).

místicos tipicamente naturais que fornecem ao personagem a visão de um tempo perdido, para além da transitoriedade da vida e da realidade concreta.

Zaehner sugere que na experiência proustiana, os elementos comuns do passado e do presente se combinam em um lugar que parece estar fora da realidade. O protagonista de Proust experimenta uma completa integração com toda a sua vida passada, fora do espaço-tempo cotidiano. E este reencontro com o tempo perdido possibilita um novo entendimento do passado, uma revisão daquele tempo e uma compreensão de sua infância.

2.2.3 A experiência mística: uma síntese

No cinema de Theo Angelopoulos produzido a partir da década de 1990, o tempo é um assunto recorrente. O autor grego, assim como o francês Marcel Proust, questionou as convenções do tempo, propondo novas formas de entendimento e interação com o passado. Seus filmes de viagem, realizados na década de 1990, *Um olhar a cada dia* (1995) e *Eternidade e um dia* (1998), mostram que nada se extingue com o passar da história, os elementos do passado continuam de alguma maneira no presente e miram o futuro. Há uma sensação constante de captura do tempo. Nas palavras de Angelopoulos:

Meu sentimento, em todo caso, é que o passado é uma parte integrante do presente. O passado não é esquecido, afeta tudo o que fazemos no presente. Cada momento de nossas vidas consiste no passado e no presente, o real e o imaginário, todos eles se misturando em um só⁶⁷. (ANGELOPOULOS *apud* FAINARU, 2001, p.98).

Os protagonistas destes filmes, o cineasta A. e o escritor Alexander, vivenciam experiências místicas, caracterizadas pela combinação de tempos históricos distintos e a interação entre personagens de tempos históricos distintos. Essa fluidez temporal faz parte da viagem representada nos filmes. À medida que os personagens se movimentam e entram em contato com outros indivíduos e passam por determinadas situações, as experiências temporais ocorrem. Este fenômeno torna-se um dos elementos característicos da jornada mística e pode ser compreendido através da epistemologia de R. C. Zaehner.

Assim como na obra de Proust, o fenômeno místico nos filmes de Angelopoulos é igualmente natural, na medida em que ocorre de forma imprevista, sem qualquer esforço ou

⁶⁷ Tradução de: *My feeling, in any case, is that the past is an integral part of the present. The past is not forgotten, it affects everything we do in the present. Every moment of our lives consists of the past and the present, the real and the imaginary, all of them blending together into one.* (FAINARU 2001, p.98).

preparativo especial para que o evento aconteça; é também dessacralizado, desprovido de traços e influências religiosas. Nas obras do cineasta grego, o fator que possibilita a experiência mística natural e espontânea é a interação dos protagonistas com outros indivíduos, aos sentimentos que estes encontros suscitam e a determinados eventos dramáticos.

Os protagonistas de Angelopoulos, o cineasta A. de *Um olhar a cada dia* (1995), e o poeta Alexander, de *Eternidade e um dia* (1998), são atores e testemunhas dos eventos ocorridos na península balcânica na década de 1990. Nota-se a angústia dos personagens em suas jornadas: enquanto A. tem a frente o conflito dos Bálcãs, Alexander conhece a questão dos refugiados. Eles também enfrentam seus dilemas pessoais: A. é um estrangeiro em seu próprio país e Alexander lida com uma doença terminal e a solidão. A cada evento místico, o passado destes personagens é redescoberto.

O relato escrito e a representação cinematográfica do fenômeno místico estão conectados ao meio social, cultural e linguístico dos indivíduos que passam pelo evento. Enquanto o texto de Proust descreve o retorno de seu alter-ego a sua infância em Combray ou, mais velho, em Veneza, as imagens mostram a interação de A. e Alexander com pessoas e elementos do seu passado ou da história coletiva da Grécia e dos Bálcãs, com seus problemas políticos e humanitários, antigos e atuais.

Nos filmes da jornada mística pela península balcânica, estes fenômenos tão proustianos, ou seja, a ruptura cronológica e o retorno do protagonista ao passado, possuem determinadas funções. Estes viabilizam momentos de fuga do mal estar da contemporaneidade. Em determinadas momentos, os dois protagonistas, A. e Alexander, afastam-se do presente, da guerra, da angústia da doença e da solidão. Os personagens buscam seu lar, sua família, um espaço seguro, longe das dificuldades do cotidiano.

A experiência mística proporciona ainda uma tentativa de reconstrução do passado e de redenção pessoal por parte dos personagens. Esse movimento é perceptível em *Um olhar a cada dia*, quando A., encontra sua falecida mãe em um trem e é transportado de 1995 para 1945. Em seguida, chegam à casa da família em Costanza e em uma sequência de aproximadamente onze minutos, A. passa do fim da ocupação alemã e a libertação de seus prisioneiros em 1945 para a ocupação soviética da Romênia em 1950. Ao longo de toda essa tomada, A. parece estar feliz em ser apresentado a cada um de seus familiares, que aguardam ansiosamente o retorno de seu pai de um campo de concentração da Segunda Guerra Mundial.

Em *Eternidade e um dia* toda esta dinâmica de fuga, reconstrução e redenção desenvolve-se ao longo da narrativa, e pode ser notada nas diversas cenas onde o poeta Alexander contracena com sua esposa, seus amigos e sua mãe. Logo no início do filme, na casa

de sua filha, Alexander lê as cartas de sua esposa Anna e ao atravessar as cortinas em direção à varanda, há uma ruptura espaço-temporal e o poeta é deslocado para sua antiga residência, contracenando com sua esposa. Conversam sobre o vestido, as visitas que irão chegar e a gravidez. Logo em seguida, seus amigos chegam à casa, mas o poeta novamente se ausenta, como sempre fazia.

Em outro momento do filme, no calçadão em frente ao mar de Tessalônica, Alexander passa por outra experiência mística causada pelas palavras do garoto albanês. O poeta é transportado para um barco, com pessoas cantando e dançando. Ele conversa com sua esposa e com sua mãe. Na continuação da sequência, todos se encontram em uma ilha caminhando e se divertindo, mas Alexander está sozinho. Em todos esses momentos nota-se a tentativa frustrada de reconstruir seu passado e a união com seus afetos. No final do filme, o escritor se dirige à casa onde morava quando criança. Seus amigos, sua família e sua falecida Anna dançam na praia. O poeta se aproxima e dança com eles. Apenas no epílogo assistimos à redenção de Alexander.

O fenômeno místico e sua representação imagética, como o retorno e a interação com o passado, é também uma forma de trazer à tona a história da Grécia e dos Bálcãs, fazendo um contraponto ao olhar limitado e estereotipado do ocidente, que percebia aquele lugar como um território selvagem, sem passado ou cultura, um amálgama de etnias sempre em guerra e, nas palavras de Todorova, como uma região “convenientemente localizada fora do tempo histórico”⁶⁸.

Em *Um olhar cada dia*, a experiência mística do cineasta A., a relação com o passado, seus eventos e personagens, apresenta uma parte da história dos Bálcãs pouco conhecida, a vida e a arte dos irmãos Manakis, pioneiros do cinema balcânico. Logo no início do filme, A. trata da morte Yannakis Manakis em 1954, em frente ao mar. Uma panorâmica lateral associada a uma mudança de preto e braço para cor aproximam duas épocas da história. Em outro momento do filme, após ser interrogado por soldados búlgaros na fronteira, um desnordeado A. reencena o exílio de Yannakis, afastado de sua terra e de sua família, em 1916. Angelopoulos conta as histórias desconhecidas dos Bálcãs, aquilo que Dina Iordanova chamou de “‘histórias silenciosas’ sobre movimentos populacionais forçados esquecidos, coerção linguística e cerceamento de identidade”⁶⁹ (IORDANOVA, 2008, p.5).

⁶⁸ Tradução de: *conveniently located outside historical time*. Maria Todorova, *Imagining the Balkans* (1997) 10-11, 119

⁶⁹ Tradução de: *‘hushed histories’ from the Balkans, concerning forgotten forced population movements, linguistic coercion and identity curtailment*. (IORDANOVA, 2008, p.5)

A combinação de tempos históricos distantes e a interação entre personagens de épocas diferentes possibilita também a expressão da língua e, mais especificamente, da poesia grega moderna. Isto é observado quando Alexander e o menino albanês estão em uma ruína e conversam sobre o poeta Dionysios Solomos, que também aparece em cena. Nesse momento, Angelopoulos enfatiza a importância da língua para a formação da identidade cultural de uma nação. Ela contém traços da história, tradição, cultura de um indivíduo e de um lugar. Para o cineasta, “nossa língua mãe é nossa única carteira de identidade real. Para citar Heidegger: nosso único lar é nossa língua”⁷⁰ (ANGELOPOULOS, 2001, p.121)

Finalmente, em ambos os casos, nos livros de Proust e nos filmes de Angelopoulos, o passado não é somente algo pelo qual os personagens passam, mas é também o que eles são. A volta aos acontecimentos já ocorridos visa não apenas o relato de um passado distante, mas a constituição de uma identidade mais autêntica e profunda. Presos no presente, os personagens dos livros e filmes estão submetidos a fragmentação de sua personalidade. Ao reviverem o passado, eles encontram suas identidades, sua família e amigos, elementos de coesão social, que pensavam estar perdidas para sempre.

2.3 A poética visual dos filmes da viagem mística pelos Bálcãs

Neste segmento, iremos analisar o estilo de Theo Angelopoulos e, principalmente, a poética visual⁷¹ dos filmes da viagem mística pela península balcânica. O diretor grego foi um artista e um intelectual engajado, ele buscava com seu cinema representar a realidade e provocar reflexões em seus espectadores. A poética visual do conjunto de sua obra está associada a seus interesses políticos e ideológicos, e especificamente nos anos 1990, a uma dimensão mística e transcendente.

David Bordwell investigou o estilo de forma ampla em “Sobre a história do estilo cinematográfico” (2013) e mais especificamente o estilo de Angelopoulos⁷² em “Figuras traçadas na luz” (2008). Teremos então os textos de Bordwell como suporte principal para nossa reflexão, mas também abordaremos as questões políticas e ideológicas vinculadas à complexidade visual de Angelopoulos, presentes nos filmes de viagem produzidos na década

⁷⁰ Tradução de: *Our mother tongue is our only real identity card. To quote Heidegger: our only home is our language.* (ANGELOPOULOS, 2001, Entreviues, p.121).

⁷¹ Em nossa tese, compreendemos como poética visual a formação de imagens fílmicas, concebidas por meio de câmeras cinematográficas, com sua linguagem própria, ou seja, seus planos, ângulos e movimentos, com seus sentidos estéticos e interesses políticos e ideológicos.

⁷² Além de Angelopoulos, Bordwell analisou o estilo do francês Lous Feuillade, do japonês Kenji Mizoguchi e do taiwanês Hou Hsiao-hsien.

de 1990 - temas que a abordagem formalista de Bordwell não alcançou. Relembraremos ainda os textos de Bertold Brecht (1967) sobre o teatro épico e de André Bazin, sobre o realismo, aspectos igualmente presentes na poética visual do cineasta grego (1991).

Entender o estilo de um cineasta e de suas obras é relevante uma vez que o tema e a narrativa da obra dependem das imagens em movimento, da composição, da luz e do som que as acompanha. O estilo é a parte perceptível do filme, a ponte de ligação com aquilo que é mais importante, ou seja, a temática, a estrutura da história, suas implicações políticas e sociais. (BORDWELL, 2013, p.21).

O estilo, de acordo com Bordwell, é o “uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme” (2013, p.17), ou seja, resulta das seleções feitas pelos cineastas dentro de uma variedade de elementos como linguagem de câmera, montagem, valores cromáticos, som e *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação). Estas escolhas ocorrem pela necessidade da solução de problemas práticos na realização dos filmes e de determinadas opções estéticas dos cineastas, influenciadas tanto pelo local e época da produção quanto pelos procedimentos técnicos utilizados por seus predecessores.

No decorrer dos processos de criação de uma obra cinematográficas, os artistas lidam com uma série de problemas que podem ocorrer durante o planejamento, filmagem ou pós-produção. Para resolver estas questões que surgem durante a realização dos filmes, o cineasta se utiliza de “esquemas”, termo desenvolvido pelo historiador de arte Ernst Gombrich para analisar as variações estilísticas das artes plásticas e apropriado por Bordwell para se referir a determinadas soluções que, por terem sido bem-sucedidas, tornaram-se normas na produção. E mesmo que estas práticas/esquemas orientem e façam parte do arsenal técnico dos cineastas, ainda há espaço para a criatividade e originalidade, pois existem diversas maneiras de trabalhar e utilizar os esquemas.

A colaboração de Angelopoulos com o diretor de fotografia Giorgos Arvanitis foi essencial para o desenvolvimento do estilo visual do cineasta grego. O cineasta mantinha a palavra final sobre seus roteiros, montagem e finalização da obra, mas abria espaço para o trabalho de Arvanitis, que optou pelo realismo fotográfico na maioria de suas obras, sem grandes contrastes e com uma variação cromática sutil. Arvanitis e Angelopoulos potencializaram o uso da câmera utilizando os planos abertos e, principalmente as longas tomadas, ampliando o campo de identificação visual em cada cena e fomentando o comportamento crítico dos espectadores.

Bordwell afirma que Angelopoulos aderiu com atraso à tradição modernista do cinema que existiria desde a década de 1940 e já contaria com uma história estabelecida, diretores já

consagrados e técnicas definidas. Para ser reconhecido, na opinião do pesquisador, era necessário que o jovem cineasta grego possuísse uma certa relação com os diretores e a com as obras que o antecederam, mas que também apresentasse um estilo diferente e original. Para Bordwell, Angelopoulos foi um sintetizador que desenvolveu um estilo único, revisando e modificando os esquemas e as formas de filmar já disponíveis.

Jameson também insere Angelopoulos na ampla tradição do modernismo, mas o chama de “tardio”, e explica: “o modernista tardio é presumivelmente aquele que consegue inventar um novo estilo após a inovação estilística ser declarada exaurida”⁷³ (JAMESON, 1997, p.78). De fato, Angelopoulos adota tardiamente os métodos e as estratégias formais utilizadas no modernismo cinematográfico, mas, mesmo assim, foi capaz de introduzir inovações à arte. O diretor grego, por exemplo, trouxe novas funções para a longa tomada, renovando o interesse profissional e acadêmico sobre o longo take.

Theo Angelopoulos, ao desenvolver seu estilo visual, assimilou as concepções visuais de diretores conectados ao modernismo cinematográfico, como Orson Welles, de onde vieram as inclinações para a profundidade de campo; Kenji Mizogushi, pelo uso do espaço fora da tela; Miklós Jancsó, de quem o cineasta grego buscou inspiração para tomadas de 360 graus e, finalmente, Michelangelo Antonioni, que tinha como objetivo fazer do espectador um observador crítico das mazelas do século XX. Suas produções foram frequentemente inseridas no nicho do filme de arte e voltadas a um público mais intelectualizado. Seu cinema exigia do espectador uma postura mais ativa, fazendo o público pensar e interpretar seus variados elementos.

Em seus dois primeiros filmes, *Reconstituição* (1970) e *Dias de 36* (1972), Angelopoulos ainda utiliza as elipses e flashbacks. O filme de estreia também é associado ao cinema-verdade e às novas tendências dos anos 1960, pelos inúmeros planos com câmera na mão. No filme, já notamos algumas longas tomadas, tempos mortos e o silêncio tão comuns nos filmes do diretor grego.

Foi apenas em seu terceiro filme *A viagem dos comediantes* (1975), que Angelopoulos apresentou um estilo mais acabado, utilizando de forma consistente a técnica do longo take. A novidade estava no uso constante da tomada longa⁷⁴, praticamente em todo o filme, seja através

⁷³ Tradução de: *The late modernist is presumably one who manages to invent a new style after stylistic innovation has been pronounced exhausted.* (JAMESON, 1997, p.78)

⁷⁴ Dois avanços tecnológicos permitiram planos-sequência mais extensos. O primeiro delas foi o desenvolvimento do *steadycam*, que permitiu que os diretores de fotografia passassem suavemente pela cena sem utilizar trilhos ou câmeras na mão. O segundo avanço foi o advento da tecnologia digital, substituído os filmes em película por gravações em números binários, o que possibilitaria mais ensaios e repetições. Todavia, é importante ressaltar que os filmes de jornada místicas foram filmados em película.

de câmeras fixas, longos planos-sequência, lentos *travellings*, panorâmicas vagarosas, inclusive em movimentos em 360°, proporcionando a extensão do tempo e do espaço representado na tela. Bordwell resume o que tratamos até aqui:

Com o plano-sequência, Angelopoulos mostrou-se um lúcido transcriador. Poucos diretores tinham empregado a técnica a quase toda cena e nenhum tinha aplicado tão reiteradamente a paisagens. Os planos arrastados em *A viagem dos comediantes* e em seus filmes mais tardios atestam seu empenho em enriquecer uma vertente reconhecida e mesmo canonizada. O estilo monumental resulta em parte do trabalho de um artista que chegou atrasado ao campo em que a maioria das jogadas já estava estabelecida, e por grandes jogadores. (BORDWELL, 2008, p.198)

Na década de 1990, Angelopoulos já havia estabelecido sua própria estética. Seus filmes que representam a viagem mística possuem uma poética visual complexa, constituída por tomadas de longa duração, composta de câmeras estáticas (normalmente planos gerais e de conjunto) ou com lentos movimentos de câmera que passeiam serenamente pela cena (planos sequência⁷⁵, panorâmicas⁷⁶ ou *travellings*).

Esta poética visual baseada nos longos e lentos takes proporciona experiências visuais singulares: a sensação de misticismo e transcendência, o deslumbramento, a possibilidade de reflexão sobre a imagem que está na tela, a impressão de realismo, a compressão do tempo e a combinação de tempos históricos distintos, a desdramatização e o distanciamento da ação dramática, típico do teatro épico desenvolvido por Bertold Brecht e a formação de tempos mortos.

O longo take é aquele em que a experiência dramática acontece de forma ininterrupta dentro da cena. É também identificado quando sua duração for excepcionalmente maior que o tempo médio dos outros planos do filme. Para sabermos a duração média dos planos de um filme, o historiador de filmes Barry Salt, em seus estudos sobre tecnologia e estilo cinematográfico (2002), propõe o conceito de duração média da tomada (*Average Shot Length*,

⁷⁵ Termo usado originalmente por críticos franceses para descrever um plano de longa duração em que o significado da cena vem da ação dramática que permanece dentro do quadro e não no corte de um plano para outro. A câmera pode se mover para seguir a ação, mas é o público que descobre a ou seja, em vez da montagem descobrir por ele. (KONIGSBERG, 1989. p.425).

⁷⁶ A panorâmica é quando a câmera se move horizontalmente em um eixo fixo para examinar uma área. O termo vem de "panorama" e a técnica é frequentemente usada para (1) oferecer ao espectador uma visão mais ampla da cena do que teria de um plano fixo; (2) orientar a atenção do público para uma ação ou um ponto de interesse relevante, tornando-o ciente das relações entre os elementos da cena (algo que a montagem não pode fazer); (3) seguir o movimento de um personagem através da paisagem e (4) transmitir um ponto de visão subjetiva de um personagem quando este se vira para uma determinada direção. (KONIGSBERG, 1989. p.372).

ASL) que, basicamente, significa o tempo de execução do filme dividido pelo número de tomadas.

Ainda de acordo com Salt, as ASLs variaram ao longo da história do cinema, por exemplo entre 1928 e 1933, a duração média dos cortes era de 10,8 segundos. Mais recentemente, entre 1994 e 1999, esse tempo caiu para 4,92 segundos (SALT, 2002, p.358). Em contrapartida, os filmes da jornada mística, possuem ASL elevado se comparado com os filmes comerciais daquela época: *Um olhar a cada dia* (1995) possui ASL de 1min46 e *Eternidade e um dia* (1998), de 1min54.

Bordwell demonstrou que ao longo da história do cinema, os diretores optaram por dinamizar a montagem, abrindo mão de uma coreografia mais complexa, com planos mais extensos, nos quais os personagens se moviam pelo cenário e dialogavam entre si. A partir dessa constatação, Bordwell apresenta o conceito de continuidade intensificada, que teria emergido nos anos 1960 e se difundido nos anos 1980 (BORDWELL, 2008, p.46). O ritmo dos cortes se intensificou e cada fala ou expressão facial ganharia uma tomada separada. Os cineastas também intensificaram o uso de planos cada vez mais próximos aos personagens e da ação dramática. Este estilo de se fazer cinema, com enquadramentos juntos aos personagens e com tempos menores, tornou-se a tendência global das formas dominantes de produção cinematográfica.

Apontamos duas explicações para esta predisposição à velocidade, uma de natureza psicológica e outra, cultural. Vamos tratar inicialmente da psicológica: O cinema foi, ao longo dos anos, ajustando sua linguagem aos sistemas perceptivos e cognitivos humanos. No início do século 20, as taxas de quadros foram aumentadas para tornar a visualização mais natural, o som foi adicionado ao filme popular, depois a cor e, no início do século 21, houve mais uma tentativa de introduzir o 3D como modo principal de apresentação. Em um artigo de 2010⁷⁷, James Cutting argumentou que o padrão de duração das tomadas de um filme mudou ao longo dos anos para melhor se adaptar as flutuações naturais da atenção humana. Os estudos de atenção de Cutting⁷⁸ e Gildens⁷⁹ sugerem que não existe atenção voluntária sustentada por mais do que alguns segundos, mais que isso a mente das pessoas tende a vagar ou mudar o foco. Por isso a tendência natural do cinema em ajustar a duração das cenas.

Culturalmente, o desenvolvimento da televisão via satélite e posteriormente das mídias digitais estimulou o fluxo de informações e de imagens, dinamizou as relações, formas de

⁷⁷ <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3485803/>

⁷⁸ <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/20424081/>

⁷⁹ <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/11212631/>

consumo e alterou a forma de percepção do mundo. A sociedade da informação se caracteriza pelo consumo em massa de imagens e informações, tanto no trabalho quanto no lazer e, para que isso seja possível, é necessário que as imagens sejam o mais objetivas possível. A velocidade tornou-se uma característica de nossa sociedade e nos acostumamos a ela.

Na contramão da história, do impulso no fluxo das imagens e da continuidade intensificada, Angelopoulos, ao combinar sua técnica de filmagem – as longas tomadas estáticas ou em movimento - com atividades cênicas cadenciadas, diálogos mínimos e um excesso de silêncio, suscita, de forma recorrente, a impressão de uma dilatação do tempo, como se este passasse de forma mais vagarosa. Como o cineasta Andrei Tarkovsky (1986, p.117) aponta, o ritmo de um filme é determinado não apenas pela duração dos segmentos montados, mas também pela ação dramática (ou ausência dela), que ocorre nesses segmentos. Nessa linha de raciocínio, Luís Carlos de Oliveira Junior⁸⁰ (2021) nos lembra que cinema de lentidão e plano-sequência não são expressões iguais ou com sentido semelhante, citando, como exemplo, os trabalhos do norte americano Robert Altman com o plano longo, que para o diretor, serve mais para permitir um acúmulo de ações e diálogos vertiginosos do que para dilatar o tempo na tela.

Os filmes da jornada mística pelos Bálcãs nos causam essa sensação de lentidão, de desaceleração do tempo. Os longos e vagarosos planos retratam uma encenação normalmente contida, desacelerando o ritmo narrativo, levando a uma melhor representação das subjetividades dos protagonistas, como podemos perceber nos frames seguintes, quando vemos o poeta Alexander passeando sozinho pela orla de Tessalônica envolto em pensamentos. Os longos takes possibilitam ainda diálogos mais elaborados, como assistimos na ocasião em que o cineasta A. caminha com seu amigo por Belgrado, relembrando o passado e os sonhos de mudança. Nesse sentido, o estilo visual de Angelopoulos em *Um olhar a cada dia* (1995) e *Eternidade e um dia* (1998) acentua o seu tema e sua narrativa, a partir do momento em que as imagens lentas e contemplativas, fornecem meios para a introspecção, ponderação e para o misticismo tanto de personagens quanto de espectadores. A serenidade das imagens abre caminho para um outro estado de espírito e para um outro tempo e espaço.

⁸⁰ <https://www2.ufjf.br/cinemovimento/sessao-ensaio-critico/2021-2/janeiro/slow-cinema-fast-food/>

Figura 01 – Os longos planos



Fontes: *Eternidade e um dia (Mia Aioniotita Kai Mia Mera, 1988, Angelopoulos, 1998)* e *Um olhar a cada dia (To vlemma tou Odyssea, Angelpoulos, 1995)* – Filmes digitalizados

A lentidão, tanto dos movimentos de câmera quando da encenação dramática, possibilita uma melhor reflexão sobre as imagens vistas na tela do cinema, oferecendo aos espectadores a oportunidade de buscar novas formas de interpretação e significação, de pensar sobre a imagem, perceber detalhes e entender as relações entre os diversos momentos da narrativa para, finalmente, apreender o filme por inteiro.

Angelopoulos, ao optar pela lentidão em seus filmes de viagem mística nos anos 1990, forneceu uma alternativa ao regime visual hegemônico da época, pautado na sobrecarga de informações e na velocidade das imagens. O realizador grego desenvolveu um estilo próprio, fundamentado nos planos abertos e nas longas tomadas, contrapondo-se às concepções imagéticas que vinham dominando o cinema mundial, baseadas na velocidade dos cortes e na proximidade dos planos. *Um olhar a cada dia* e *Eternidade e um dia* são então momentos de emancipação e de ruptura com o estatuto visual vigente. Os filmes são a negação do que existia no cinema comercial na década de 1990.

A partir das concepções imagéticas dessas duas produções de Theo Angelopoulos, podemos incluir os filmes de jornada mística no vasto conjunto do chamado *slow cinema*⁸¹, um movimento cinematográfico não estruturado, composto de filmes produzidos por diversos cineastas, ao redor do mundo, para festivais de arte ou salas de cinema comerciais e que foram agrupados de acordo com seu estilo visual semelhante, baseado na lentidão das imagens.

Ao longo das obras de Angelopoulos e também em seus filmes de viagem produzidos na década de 1990, há um sentimento constante de deslumbramento com aquilo que é visto na tela. O diretor aposta muitas vezes em planos gerais e de conjunto, em cenas externas nos quais

⁸¹ Em 2003, o crítico francês Michel Ciment, em seu discurso no 46º Festival Internacional de Cinema de São Francisco, utiliza a expressão *cinema of slowness* para caracterizar a intenção artística e a forma de filmar de cineastas como Theo Angelopoulos, Abbas Kiarostami, Tsai Ming Liang, Béla Tarr, Manuel de Oliveira e Aleksandr Sokurov.

apresenta um vasto espaço cênico, tanto espaços urbanos quanto paisagens naturais. O ritmo das cenas é sustentado pela ação dramática mais contida, pela imobilidade dos personagens ou componentes em cena e por diálogos pontuais.

A longa tomada sem movimento, constituída de planos mais abertos, permite a contemplação da imagem fílmica, como se esta fosse uma obra de arte ou um quadro na parede de um museu. Lutz Koepnick (2017) argumenta que a longa tomada é um meio de reconstruir espaços para que haja a possibilidade de um deslumbramento. O take longo suspende o desejo do espectador por uma narrativa imediata e propõe um engajamento reflexivo com experiências extraordinárias, permitindo nutrir relações recíprocas entre percepção e pensamento, fascínio e conhecimento. E ainda nos “convida a experimentar o mundo na tela, o mundo de telas, com olhos abertos e sentidos maravilhosos...”⁸² (KOEPNICK, 2017, p.154).

E mesmo que Angelopoulos priorize os planos abertos em seus filmes de viagem mística, percebemos também a moderada utilização de planos mais próximos - de corpo inteiro ou mesmo filmados da cintura para cima - para melhor representar a ação dramática e trazer um mínimo de expressividade às cenas, como nos frames abaixo, mostrando a preocupação da companheira do cineasta A. em *Um olhar a cada dia* e a tristeza do pequeno companheiro de Alexander no velório de seu amigo, em *Eternidade e um dia*. Nota-se, contudo, a ausência de close-ups ou planos de detalhe, mais dramáticos e expressivos, que poderiam captar sentimentos os sentimentos dos personagens e transmiti-los ao público.

Figura 02 – Os planos médios



Fontes: *Eternidade e um dia* (*Mia Aioniotita Kai Mia Mera*, 1988, Angelopoulos, 1998) e *Um olhar a cada dia* (*To vlemma tou Odyssea*, Angelopoulos, 1995) – Filmes digitalizados

Um outro elemento presente nos filmes de Angelopoulos e nos filmes de viagem mística é o realismo. O cineasta grego adotou a longa tomada em suas diversas formas, assumindo o

⁸² Tradução de: *It invites us to experience the world on screen, the world of screens, with open eyes and wondrous senses.* (KOEPNICK, 2017, p.154)

realismo em seus filmes, criando cenas extensas que, muitas vezes, resolvem-se em si mesmas, abandonando a relação de causa e efeito da montagem clássica. A longa tomada traz uma sensação de realidade devido a sua capacidade de retratar a ação dramática de forma documental, de maneira ininterrupta, sem cortes. Nas palavras do diretor:

...O corte, o corte, em inglês, é uma pausa. Na minha opinião, isso é um tanto falso. A intervenção tecnológica dentro de um plano é algo que considero da ordem do vivo, que tem respiração própria, sentido próprio, moralidade própria. Ao mesmo tempo, há algo sagrado, cerimonial, teatral no plano. Isto dá aos atores tempo para desenvolver um gesto ou sentimento, ou para vivenciar momentos de silêncio, pausas e ações. Há também algumas referências literárias na minha abordagem do plano sequencial. Partindo de Homero, por exemplo, a descrição dos exércitos de Aquiles ocupa cinco páginas. Em *Ulisses*, de James Joyce, o monólogo de Molly é uma sequência literária. Acrescentaria que, no meu caso, não se trata de uma escolha intelectual. É uma forma de proceder que surge naturalmente, como respirar.⁸³ (ANGELOULOS *apud* CASTIEL, 2016).

Em seus textos, Bazin vai chamar a atenção para a "essência" realista que caracteriza o cinema. Partindo das artes plásticas, o crítico afirmava que a contradição da pintura, ou sua limitação, era a sua falta de objetividade. Não importava o quanto um pintor e um quadro reproduzissem fielmente um determinado objeto, havia sempre a questão da subjetividade, da interpretação do artista. É essa contradição que a fotografia, e posteriormente o cinema, vem resolver, possibilitando a representação do real sem intervenção humana.

Bazin também criticava a montagem como um elemento que iria contra a realidade do filme. A especificidade do cinema estaria na representação da unidade espaço-temporal de um determinado evento: “a imagem das coisas é também a imagem da duração delas” (BAZIN, 1991, p.24). A montagem só pode ser utilizada dentro de limites rígidos, caso contrário o público não pode usar sua imaginação. Quando duas ou mais ações dramáticas são fundamentais para o entendimento de uma cena, a montagem se torna proibida para garantir o seu realismo, segundo Bazin (1991). A imagem seria mais importante que a montagem e a profundidade de campo e o plano-sequência seriam as formas técnicas de se representar o real.

⁸³ Tradução de: *...La coupe, le cut, en anglais, est une rupture. Cela donne à mon avis, quelque chose de faux. L'intervention technologique à l'intérieur d'un plan est quelque chose que je considère comme étant de l'ordre du vivant, qui a sa propre respiration, sa propre signification, sa propre moralité. En même temps, dans le plan, il y a quelque chose de sacré, de cérémonial, de théâtral. Cela donne aux acteurs le temps de développer un geste ou un sentiment, ou de vivre des moments de silence, de pauses et d'actions. Il y a aussi dans ma démarche du plan-séquence quelques références littéraires. En partant d'Homère, par exemple, la description des armées d'Achille prend cinq pages. Dans l'Ulysse de James Joyce, le monologue de Molly est un plan-séquence littéraire. J'ajouterais que dans mon cas, il ne s'agit pas d'un choix intellectuel. C'est un moyen de procéder qui vient tout naturellement, comme une respiration.* (ANGELOULOS *apud* CASTIEL, 2016) <https://offscreen.com/view/aesthetics-of-the-long-take-the-travelling-players>.

Através das longas tomadas e da continuidade da ação cênica, Angelopoulos apresenta, de forma crítica e documental, os problemas e as contradições humanas da última década do século XX. Seu objetivo era tornar visível e o mais próximo possível do real os problemas da região, tanto o conflito armado como a questão dos refugiados. O diretor trata também dos dilemas humanos, do sentimento de falta de identidade e pertencimento em uma região em constante mudança, a tristeza pela morte eminente e a falta de esperança com o fim da utopia comunista.

Angelopoulos promove nos filmes da viagem mística uma de suas inovações mais importantes, ou seja, a compressão do tempo e a combinação de tempos históricos diferentes dentro de uma mesma cena, utilizando os longos planos sequência. É esta conjunção de épocas distintas e a possibilidade de interação entre personagens tão distantes historicamente que melhor caracteriza os filmes da viagem mística.

Os retornos no tempo em um único take foram realizados antes, tanto em Hollywood, nos filmes *Caravan*, (Erik Charell, 1934) e *Enchantment*, (Irving Reis, 1948), quanto no cinema europeu, em *Miss Julie* (Alf Sjöberg, 1951), mas foi Angelopoulos que apurou a técnica e a utilizou com frequência para tratar de temas pessoais e históricos, partindo do presente para o passado, unido a memória individual com a coletiva.

Esta associação de épocas históricas distintas dentro de planos únicos é também uma forma de politização das imagens. Esta estratégia possibilita um novo entendimento do tempo, não como um *continuum* linear, mas como uma série de fenômenos que podem ocorrer ao mesmo tempo. Essa junção de tempos incitaria os espectadores a reconsiderar os processos históricos e situações pretéritas, conectando-as com eventos do presente. O “fim da história”⁸⁴, os problemas políticos e econômicos da Grécia e da Balcãs e a impossibilidade de uma perspectiva positiva para aquele lugar implicam um olhar para trás, para os afetos do passado, para os sonhos revolucionários da esquerda, com sua crítica ideológica e social e um mapeamento da história e da cultura esquecidas da península balcânica. A solução para os dilemas da contemporaneidade estaria, então, no passado.

É importante salientarmos que na obra de Angelopoulos, o realismo baziniano e a transcendência não são antagônicos. O diretor trabalhou o realismo por meio das longas tomadas que revelavam de forma fiel as ações humanas e o cenário. É precisamente essa realidade tangível que permite que os fenômenos místicos - as rupturas temporais e o retorno

⁸⁴ Teoria do economista norte-americano Francis Fukuyama publicada em 1989 na revista *The national interest*, a partir das ideias de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Fukuyama afirma que a sociedade chegou ao fim da história com o fim do fascismo e do comunismo, e a vitória da democracia liberal.

ao passado - existam. O misticismo, a transcendência do tempo existem pois o real está ali representado. Eles são complementares.

Angelopoulos, ao empregar a longa tomada com planos distantes dos personagens e da ação dramática, principalmente e, *Um olhar cada dia e Eternidade e um dia*, propõe uma desdramatização da *mise-en-scène*, ao representar eventos emocionalmente mais carregados de forma contida, evitando a empatia com os intérpretes. Essa maneira de filmar garante que o espectador não esteja apenas fisicamente distanciado e, portanto, removido do assunto, mas também tenha tempo para observar e refletir sobre as informações na imagem e a responder criticamente a eles.

Uma das influências de Angelopoulos nesta estratégia de desdramatização foi Antonioni⁸⁵, cujos procedimentos formais reduziam a emotividade da narrativa. O autor da trilogia da incomunicabilidade – *L'Aventura* (1961), *La Notte* (1961) e *L'Eclisse* (1962) -, dá preferência aos grandes planos para representar as ações dramáticas, beneficia-se dos planos sequências ao invés dos cortes simples, utiliza o silêncio e os tempos mortos além de abstrair a música não diegética de seus trabalhos para obter a distância emocional de seus personagens.

Angelopoulos, entretanto, empregou de forma mais constante e a nosso ver, de fora mais aprimorada que Antonioni, o conceito da desdramatização. Como afirma Bordwell: “como Braque, que vai além do cubismo de Picasso, como Hindemith, que vai além do neoclassicismo de Stravinsky, Angelopoulos vai além da desdramatização de Antonioni, mas dentro de um enquadramento sistematicamente distante”. (BORDWELL, 2008, p.211)

O diretor grego afirmou que gostaria de criar um novo tipo de público, com o hábito da observação crítica, "não apenas um consumidor que usa apenas suas emoções, mas uma pessoa que usa sua mente; um espectador como a que Brecht procurava encontrar para sua obra."⁸⁶ (HORTON, 1997B, p.46). O teatrólogo defendia um teatro épico ou historicizante, cujo objetivo era desmascarar a realidade histórica e social. O teatro, na visão de Brecht, tinha o dever de educar as pessoas, fazer o público pensar criticamente. Para isso, a encenação não deveria envolver emocionalmente o espectador, mas transformá-lo em um observador consciente, fazê-lo pensar para que ele possa criticar o que é apresentado no palco.

Para tanto, o cineasta grego adaptou para seus filmes um dos elementos essenciais do teatro épico desenvolvido por Brecht, o efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*), ou seja,

⁸⁵ Em uma entrevista a Archimandritis (2013, p.26), Angelopoulos afirmou que quando era um estudante em Paris na década de 1960, assistiu *L'Aventura* 13 vezes.

⁸⁶ Tradução de: *not just a consumer who uses only his emotions, but a person who uses his mind; a viewer such as the one Brecht was trying to find for his work.* (HORTON, 1997B, p.46)

“uma técnica de representação que permite retratar acontecimentos humanos e sociais, de maneira a serem considerados insólitos, necessitando de explicação. [...] A finalidade desse efeito é fornecer ao espectador [...] a possibilidade de exercer uma crítica construtiva.” (BRECHT, 1967, p.148). Esse estranhamento pode acontecer a partir do ator, responsável pelo alcance do efeito no palco, dos elementos cênicos e da música. Os atores deveriam trabalhar de forma estilizada, narrando a ação ao invés de encarná-la; as cenas teriam cartazes explicando as ações dramáticas e os recursos musicais contariam com coros e cantores que se dirigiam diretamente ao público.

Para alcançar esse efeito de estranhamento Angelopoulos utilizou também a técnica da planimetria⁸⁷, posicionando a câmera, de forma estática, voltada ao quadro onde ocorrerá a ação, enfatizando a horizontalidade do quadro. Com isso, os personagens se movimentam, entrando e saindo do quadro, seja frontalmente ou de costas para a câmera, compreendendo uma cena inteira ou mesmo finalizando um longo plano.

A planimetria acarretaria, em primeiro lugar, o efeito de distanciamento no qual o ambiente é dominante e os personagens tornam-se homogêneos, contribuindo para a supressão da emoção dramática; e, em segundo lugar, contribuiria para um efeito de teatralidade e artificialidade, como se o quadro cinematográfico fosse um palco de teatro. A planimetria pode ser melhor observada em duas cenas de *Eternidade e um dia*. A primeira, logo no início do filme, quando assistimos as crianças entrando em quadro; a segunda, já no final do longa, quando Alexander dança com sua esposa e seus amigos e parentes entram e saem da cena.

Figura 03 - A planimetria



Fonte: *Eternidade e um dia* (*Mia Aioniotita Kai Mia Mera*, 1988, Angelopoulos, 1998)

⁸⁷ David Bordwell (2008) chamou esse posicionamento de câmera de planimétrico. Esta forma de encenação não foi uma criação de Angelopoulos, mas é comumente utilizado pelo cineasta, que levou essa composição à perfeição.

Todavia, pensamos que a desdramatização inspirada em Brecht e o impacto emocional não são excludentes, mas coexistem como características complementares em *Um olhar cada dia* e *Eternidade e um dia*. O impacto emocional não viria do melodrama ou da manipulação sentimental, mas do distanciamento e do contexto narrativo mais amplo. A desdramatização criaria uma conexão emocional profunda que não está no drama imediato, mas na reflexão sobre os temas maiores da obra, como identidade, história e transcendência. Angelopoulos deseja que o espectador "pense para sentir".

É interessante pensarmos que os planos longos podem fragmentar o espaço de forma tão categórica quanto os cortes rápidos de cena. Regularmente surgem imagens de espaços vazios, também conhecidos como tempos mortos, lugares onde ocorre uma mínima ou mesmo nenhuma ação dramática, às vezes nada de relevante para a trama. Nos tempos mortos há normalmente um aumento da tensão nas cenas anteriores ou posteriores ao vazio. O espectador fica mais ativo na busca de significado para as imagens na tela. Angelopoulos argumenta que “as pausas, o ‘tempo morto’, dão a eles [aos espectadores] a chance não apenas de avaliar o filme racionalmente, mas também para criar, ou completar, os diferentes significados de uma sequência”⁸⁸ (ANGELOPOULOS *apud* FAINARU, 2001, p.32). Em outras palavras, tais momentos permitem a suspensão da ação dramática, forçam os espectadores a se dedicarem à leitura e a compreensão da imagem, descobrindo detalhes que, de outra forma, os escapariam.

Angelopoulos absorveu as ideias e os componentes estético-formais do cinema moderno, principalmente as estratégias e conceitos de Michelangelo Antonioni, entretanto, realizou adaptações e mudanças nestes procedimentos, intensificando a utilização dos planos abertos e das longas tomadas. Esta forma de filmar é um reflexo de sua visão de mundo e de sua convicção ideológica, ambas desenvolvidas ao longo de sua vida. Angelopoulos era cineasta e ativista, suas imagens possuíam uma proposta não apenas estética, mas também política.

A poética visual de *Um olhar a cada dia* (1995) e *Eternidade e um dia* (1998) enfatiza a lentidão questionando o regime cultural e imagético da última década do século XX, baseado no ritmo alucinado do cotidiano e na sobreposição das imagens midiáticas. Os planos abertos e as longas tomadas ressaltam a transcendência e o misticismo duvidando da linearidade do tempo. Nestas obras temos a possibilidade de contemplar as imagens da tela como pinturas em uma galeria ou mesmo buscar um melhor entendimento para elas em virtude da desdramatização das cenas. Seu realismo quase documental traz as nuances da solidão da contemporaneidade e do conflito armado. Angelopoulos, ao utilizar as longas tomadas, faz a

⁸⁸ Tradução de: *The pauses, the "dead time," give him the chance not only to assess the film rationally, but also to create, or complete, the different meanings of a sequence.* (ANGELOPOULOS *apud* FAINARU, 2001, p.32)

junção de tempos históricos diferentes em uma mesma cena e problematiza a noção de presente e da história como um *continuum*, possibilitando uma revisão do passado daqueles personagens e daquela parte do mundo. Suas escolhas criam um espaço, onde o espectador é desafiado a navegar entre o realismo e transcendência, entre a crítica e emoção, um reflexo da complexidade da vida e da história.

2.4 Nuvens, neve e neblina: a iconografia dos filmes da viagem mística

Nos filmes de viagem de Angelopoulos, e em especial naqueles produzidos na década de 1990, a península balcânica é a região onde os personagens estão em constante movimento. Para eles, a partida, o deslocamento e a travessia das fronteiras são uma necessidade fundamental, uma busca pela sobrevivência, por seu passado e por sua identidade. Nestes filmes, tanto a Grécia quanto os Bálcãs possuem uma paisagem marcada pelas ruínas de sua história e pelos conflitos bélicos, cenários grandiosos, austeros e melancólicos.

Estes filmes de viagem mística dirigidos por Angelopoulos na década de 1990, possui uma iconografia específica, constituída por série de elementos visuais recorrentes – notadamente o céu coberto de nuvens, a neve a neblina. Estas condições climáticas influenciam a maneira como os personagens se locomovem e como se relacionam com o mundo, além de serem formadoras de experiências cinestésicas, visuais e afetivas. Há uma relação direta e contínua entre estes fatores climáticos e a estrada, entre os elementos da natureza e os sentimentos dos personagens, entre o ambiente e as representações políticas, sociais e culturais daquela região.

O conceito de iconografia nos remete aos objetos, figuras e elementos visuais nos filmes, bem como sua identificação e descrição. O pesquisador Edward Buscombe (1970), por exemplo, enfatizou os aspectos visuais em produções cinematográficas, diferenciando-se dos estudiosos que davam maior importância à temática, à narrativa e aos personagens dos filmes. Buscombe utiliza a expressão “convenções visuais” como um sinônimo para a iconografia pois, para ele, o cinema é um meio visual e, portanto, seria interessante procurar elementos comuns e critérios de definição na tela (1970, p.36). Para o autor, a forma interna dos filmes alude aos temas da obra, enquanto a forma externa se correlaciona aos objetos e aspectos visuais que podem ser encontrados repetidamente em filmes do mesmo gênero. Um exemplo comumente utilizado é o dos filmes de western, com seus elementos visuais característicos: o chapéu, o revólver, o cavalo, o sol do velho oeste e a poeira.

Em nossa opinião, contudo, a iconografia pode e deve se expandir para além dos objetos, alcançando elementos naturais e físicos quando esses estão presente de forma constante e assumem um papel significativo em uma produção artística. Nesse sentido, os fenômenos climáticos, como neve, nuvens e neblina, por serem tão recorrentes e possuírem funções e significados próprios e relevantes nas obras de Angelopoulos, configuram uma iconografia particular.

Esses fenômenos naturais servem de apoio à temática mística e transcendente, fazem parte da narrativa, interferindo nas mobilidades e nas relações entre os personagens, em algumas sequências dificultando as distinções entre as pessoas e o ambiente, sendo também representações da realidade balcânica e da interioridade dos indivíduos, além produzem atmosferas que influenciam personagens e espectadores.

A professora Kristi McKim (2017), ao longo de sua obra sobre a associação entre cinema e clima, informa que o clima pode fazer parte do estilo de um cineasta, podendo ser um catalizador do enredo e até revelar a interioridade dos personagens. McKim também aponta como as estações do ano influenciam a narrativa:

A consideração estética convencional para os ciclos sazonais posiciona a primavera como regeneração, juventude e novidade; o verão tão brilhante, quente e florescente; outono como morte lenta; e o inverno como velhice e morte. Inúmeras obras de arte dependem desse padrão, que também inclui paletas de cores comparáveis: verdes de primavera; verões amarelos brilhantes; laranja queimado outonal, vermelho e marrom; e invernos quebradiços branco-acinzentados. Os filmes estabelecem e seguem as regras da sazonalidade, pois elas convidam nossa projeção de vívidos contextos e imagens sazonais⁸⁹. (McKIM, 2017, p.165)

Oliver Twist (Roman Polansky, 2005), baseado no texto de Charles Dickens⁹⁰, é, para McKim, um dos filmes que associam o clima externo com a interioridade do personagem. A narrativa, que conta as aventuras do menino Oliver Twist pelas ruas de Londres, é preenchida com neve, refletindo a melancolia do jovem, e com a neblina, demonstrando a falta de clareza dos personagens. E, para McKim, “o clima pode causar ou refletir a subjetividade do

⁸⁹ Tradução de: *Conventional aesthetic regard for seasonal cycles positions spring as regrowth, youth, and newness; summer as bright, hot, and ourishing; autumn as slow dying; and winter as old age and death. Innumerable works of art rely on this pattern, which includes comparable color palettes as well: spring greens; yellow bright summers; autumnal burnt orange, red, and brown; and grey-white brittle winters. Films establish and follow seasonal rules as they invite our projection of lived seasonal context and imagery.* (McKIM, 2017, p.165)

⁹⁰ O texto foi originalmente publicado em uma série, entre 1837 e 1839.

personagem na medida em que nos sentimos inclinados a prestar atenção a esses anexos melodramáticos.⁹¹” (McKIM, 2017, p.86)

Os três elementos climáticos que aparecem repetidamente nos filmes de viagem de Angelopoulos – as nuvens, a neve e a neblina – suscitam determinadas atmosferas às obras. Aqui a expressão “atmosfera” é entendida como a natureza essencial entre o sujeito que percebe e o objeto percebido, que propicia efeitos emocionais e irradia uma série de sentimentos e sensações e tendem a levar o sujeito/personagem a um certo estado de espírito.

O termo atmosfera é associado ao meio meteorológico, designando a parte superior do ar que envolve a terra, contudo, desde o século XVIII, a expressão passa a ser utilizada em diversas narrativas para descrever “um certo estado de espírito pairando no ar”⁹², como nos explica Gernot Böhme (2017, p.15). Já o psiquiatra alemão Hubert Tellenbachm, em seu livro *Geschmack und Atmosphäre*, de 1968, traz a expressão para a esfera do oral e do cotidiano, associando a palavra “atmosfera” para o ambiente caseiro, afirmando que é o ambiente que faz as pessoas se sentirem em casa, sendo algo que afeta os indivíduos profundamente, no nível da sensação corporal (*apud* BÖHME, 2017, p.15).

A atmosfera é o fenômeno “entre” dois lados, nos explica Böhme logo na introdução de seu estudo (BÖHME, 2017, p.1). As atmosferas preenchem os espaços, emanando das coisas. As formas e elementos naturais são significativos produtores de atmosferas estéticas. O indivíduo, como receptor, pode se deparar com uma atmosfera, senti-la e vivenciá-la. Os seres humanos experimentam a natureza como sublime ou grotesca, melancólica ou alegre e por mais uma série de adjetivos.

Angelopoulos parecia estar ciente das possibilidades dos elementos naturais como geradores de atmosferas. Os elementos naturais – as nuvens, a neve e a neblina – geram atmosferas que atuam em conjunto com a tema e com a narrativa da obra, amplificando o sentimento de desalento dos personagens e dos espectadores, criando, além disso, uma sensação de misticismo, mistério e transcendência, como se encobrisse a dura realidade daquele lugar, ao mesmo tempo em que abrem espaço para uma ruptura espaço-temporal.

É necessário compreendermos que estes elementos naturais podem ser percebidos de forma positiva ou negativa, dependendo dos lugares e das circunstâncias. A interpretação se relaciona com a explicação racional do fenômeno meteorológico, na sua descrição como

⁹¹ Tradução do trecho: *weather can cause or reflect character subjectivity insofar as we feel spectatorially inclined to attend to these melodramatic attachments.* (McKIM, 2017, p.86)

⁹² Tradução do trecho: *a certain mood hanging in the air.* (BOHME, 2016, p.15)

elementos da natureza e também como metáforas, aspectos visuais utilizados para sugerir ou sintetizar uma ideia. Começamos pela cobertura de nuvens

As nuvens são originadas pelo calor que é irradiado pelo sol e que atinge a superfície do planeta, evaporando a água que sobe para a atmosfera. Ao encontrar regiões mais altas e frias, este vapor se condensa em minúsculas gotículas de água ou cristais de gelo formando as nuvens. Este fenômeno pode ocorrer em qualquer região da Terra. A cobertura de nuvens funciona como regulador da principal fonte de energia do nosso planeta, a saber, a radiação solar. Uma parte desta radiação consegue atravessar esta cobertura, enquanto outra parte é retida o refletida de volta ao espaço. E de acordo com a aparência a nuvens nos filmes de Angelopoulos são do tipo stratus, que cobrem grande parte ou todo o céu. (ECHER, MARTINS, PEREIRA, 2006)

Alain Chevalier e Jean Gheerbrant (1982, p.648), afirmam que as nuvens possuem uma série de aspectos simbólicos, apresentando normalmente uma natureza mal definida, sendo instrumento de epifanias e apoteoses. Como produtora de chuva, as nuvens manifestam a atividade celeste, normalmente associada às teofanias, fecundidade ou revelações proféticas.

Em *Um olhar a cada dia* (1995) e *Eternidade e um dia* (1998) ganha outros contornos. Percebemos o céu branco como uma mortalha, a cobertura de nuvens traz à tona os sentimentos de tristeza, severidade, incerteza e de nostalgia tanto dos personagens principais quanto dos espectadores. Em ambos os filmes, as nuvens não possuem contornos ou divisões aparentes sugerindo, de certa maneira, a ausência de limites espaço-temporais, reforçando o tema e a narrativa.

Já a neve, devido a sua cor (ou a ausência dela), está primordialmente associada a pureza, inocência e infância. A imagem de flocos de neve imaculados caindo poeticamente remete à inocência e ao onírico. À brancura da neve, devemos acrescentar o seu silêncio e seu vazio. Todavia, a velocidade da queda e sua aparência no solo podem também suscitar horror, medo e tristeza.

Martin de La Soudiere e Martine Tabaud (2009, p.626-627) nos explicam a dinâmica geoclimatológica da neve. De acordo com os autores, a queda de neve vem de nuvens estratiformes baixas. Com a temperatura baixa, a água que se encontra nessas nuvens se transforma em cristais de gelo, que se aglomeram em poliedros de estruturas geométricas variadas - os flocos de neve. Estes se precipitam normalmente no inverno, quando está por volta 0°, ou também em alta altitude. La Soudiere e Tabaud explicam ainda que a queda da neve é necessária, mas não suficiente para que haja cobertura do solo. Algumas vezes, a neve derrete quando atinge o solo ou então derrete rapidamente: “12 cm no primeiro dia são apenas 6 mm

no apenas 6 mm no terceiro⁹³”. Para que haja uma cobertura de solo como assistimos nos filmes de Angelopoulos é necessária uma queda contínua, possível apenas em baixas temperaturas ou maiores altitudes, caracterizando uma Grécia singular, diferente daquele país solar, praiano e turístico que normalmente conhecemos. É a Grécia de Angelopoulos.

Tanto em *Um olhar cada dia* quanto em *Eternidade e um dia a neve*, em muitas sequências, cobre a terra com sua brancura, apagando os detalhes da paisagem do interior da Grécia e dos Bálcãs. Este elemento climático não é apenas um espetáculo estético, em determinadas sequências, a neve faz parte de um ambiente austero, sendo associada à ideia do exílio e da morte, funciona também como imagem da subjetividade dos personagens além de estimular o aspecto místico nestas obras, situando a narrativa entre o real e a imaginação, entre a linearidade cronológica e combinação de tempos distintos.

Outro elemento natural comum nos trabalhos de Angelopoulos é a neblina. Como fenômeno climático, a neblina abraça os lugares e as pessoas, reconfigurando os movimentos e as relações entre os personagens, borrando a fronteira entre o real e o imaginário, conferindo um sentimento de proteção e segurança, favorecendo o onírico e, principalmente, o misticismo.

Chevalier e Gheerbrant (1982) afirmam que o nevoeiro é o símbolo do indeterminado, de uma fase de evolução, quando as formas ainda não estão bem definidas. É a mistura da água e do calor, como o caos que precede a criação e a fixação das espécies. Na pintura japonesa significa uma perturbação no desenrolar da narrativa, assim como uma passagem fantástica ou uma transição no tempo. O nevoeiro também está presente em diversos textos arcaicos irlandeses, normalmente precedendo revelações e manifestações importantes. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1982, p.634)

A pesquisadora Lionnette Arnodin (2009) também aborda as várias facetas da neblina, citando textos ao longo da história onde o termo aparece além de apresentar uma definição científica da neblina. Do ponto de vista científico, a neblina é formada por um aglomerado de gotículas finas suspensas na atmosfera. Sua composição é idêntica à de uma nuvem que toca o solo. Por convenção, os meteorologistas falam de bruma quando a visibilidade é superior a um quilômetro e de neblina se a visibilidade é inferior a esta distância.

A neblina está presente nos filmes de viagem de Angelopoulos, funcionando, assim como as nuvens e a neve, como elemento auxiliar ao tema e à narrativa e, especificamente, como a representação de um espaço de proteção.

⁹³ Tradução de *12 cm le premier jour ne sont plus que 6 mm le troisième*. (LA SOUDIERE E TABAUD, 2009, p.627). Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2009-4-page-623.htm> Acesso em 06/10/2023.

Em uma entrevista⁹⁴, ao ser questionado por que gosta tanto da neblina, Angelopoulos respondeu: “-Você deveria perguntar ao meu psicanalista”⁹⁵. O diretor prosseguiu, explicando que começou no cinema devido às produções em preto e branco de F. W. Murnau⁹⁶ e aos longas japoneses como *Rashomon*, obra de Akira Kurosawa, de 1950. Nas palavras de Angelopoulos, “Preto e branco sempre parece neblina. Procuro recriar o mistério desse preto e branco que marcou minha visão do cinema. E quando adiciono salpicos de cor ao vestido de uma mulher, a uma bandeira, eles têm significado.”⁹⁷ (ANGELOPOULOS, 2013)

O primeiro longa metragem da viagem da década de 1990 é *Um olhar a cada dia (To vlemma tou Odyssea, 1995)*. Na obra, que mostra a jornada do cineasta A. pelos Bálcãs em busca dos rolos de filme nunca revelados dos irmãos Manakis, os primeiros cineastas dos Bálcãs, o céu é branco, constantemente coberto por nuvens, enquanto a neve e a neblina aparecem de forma pontual em determinadas sequências. Estes elementos climáticos têm papel relevante na narrativa, funcionando como pano de fundo estilístico, mas também como formadores de atmosferas ou estados de espírito.

Como notamos nos frames a seguir, após cruzarem a fronteira, o cineasta A. e seu motorista se deparam com um grupo de refugiados caminhando pela neve. Angelopoulos, nessa sequência mostra a submissão do homem ao ambiente natural. Os exilados são figuras diminutas em meio à paisagem. A neve domina o cenário, tornando-a um espaço homogêneo, dissipando os detalhes do solo e da montanha. A brancura da neve funciona como uma folha de papel na qual a tristeza, o medo e horror do exílio estão sobrescritos. A neve tem outra característica marcante, seu silêncio, acompanhado pelo sentimento de solidão, quebrado nesta sequência pela trilha-sonora de Eleni Karaindrou, que reforça a atmosfera sombria e dolorosa das imagens do degrado.

⁹⁴ <https://www.ledevoir.com/culture/23816/entretien-avec-theo-angelopoulos-de-nuit-et-de-brouillard>

⁹⁵ - “Pourquoi aimez-vous tant le brouillard?”

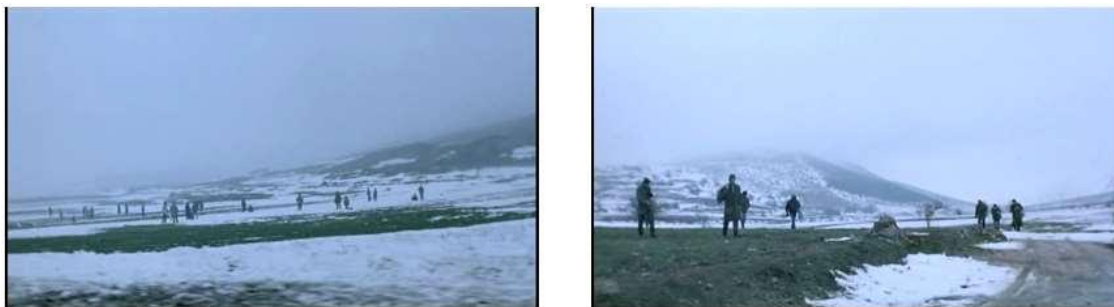
- “Vous devriez le demander à mon psychanalyste», a répondu Angelopoulos en riant”

⁹⁶ Cineasta alemão (1888-1931), um dos mais importantes realizadores do cinema expressionistas alemão, dirigiu filmes como *Nosferatu* (1922) e *A última gargalhada* (1924).

⁹⁷ Tradução de: *Le noir et blanc ressemble toujours à du brouillard, estime-t-il. J'essaie de recréer le mystère de ce noir et blanc qui a marqué ma vision du cinéma. Et quand j'ajoute des taches de couleur sur la robe d'une femme, sur un drapeau, elles possèdent une signification.* Fonte:

<https://www.ledevoir.com/culture/23816/entretien-avec-theo-angelopoulos-de-nuit-et-de-brouillard>. Acesso em: 27/04/2024.

Figura 04 - A neve e o exílio



Fonte: *Um olhar a cada dia (To vlemma tou Odyssea, Angelopoulos, 1995)* – Filme digitalizado

No final do filme, a neblina aparece como elemento fundamental. O cineasta A. chega na Sarajevo destruída pela guerra, em busca dos rolos perdidos dos irmãos Manakis. Levi, o curador da cinemateca da cidade o avisa dos perigos da guerra e o convida para um passeio pelas ruas destruída da cidade. Ocorre então um diálogo entre Levi e o cineasta grego:

“- A neblina...”

- “Você notou? Nesta cidade a neblina é a melhor amiga do homem. Lhe parece estranho? Só então Sarajevo recupera a normalidade. Os franco atiradores se retiram. A névoa é uma festa, vamos celebrá-la”.⁹⁸

Sarajevo foi engolida pela neve e principalmente pela neblina. Percebemos nas imagens a seguir como os personagens em preto contrastam com as luzes e com o branco borrado. A neblina desmaterializa este mundo em guerra, transfigura o cotidiano e evoca o misticismo e a transcendência. Os elementos climáticos funcionam também como a extensão do interior dos personagens. Angelopoulos usa a brancura da neblina para trazer à tona estados subjetivos extremos, como a tristeza e a incerteza.

Esse elemento climático pode se melhor contemplado na figura a seguir. A neblina, neste caso, assume também uma acepção: ela circunscreve e resguarda a vida das pessoas. Por ser tão densa, serviria como uma provável proteção para os moradores de Saravejo, um refúgio para que pudessem levar uma vida normal, apesar do conflito. No final, esta segurança se mostra falha, uma vez que Levi e sua filha são baleados e mortos por atiradores.

⁹⁸ “- *The fog...*”

- *"You noticed? In this city, fog is man's best friend. Does it seem strange to you? Only then does Sarajevo regain normality. The snipers withdraw. The mist is a party, let's celebrate it."*

Figura 05- A neve, a neblina e a morte em Sarajevo



Fonte: *Um olhar a cada dia* (*To vlemma tou Odyssea*, Angelopoulos, 1995) – Filme digitalizado

Finalmente, em *Eternidade e um dia* (*Mia aioniotita kai mia mera*, 1998), filme que conta a história do poeta Alexander em seu último dia de vida, conduzindo um menino albanês até sua aldeia, os dias nublados se fazem presente durante todo o filme, construindo uma atmosfera invernal e amargurada, que traz a ideia do envelhecimento e da morte de Alexander que está próxima.

Nas imagens seguintes, vemos que na divisa entre a Grécia e a Albânia, a neve e a neblina se juntam para formar uma cena fantasmagórica. Ao se aproximarem da fronteira, Alexander e seu jovem amigo percebem os corpos pendurados nas cercas. Embora seja uma fantasia, uma imaginação de Alexander, a neve e a neblina embaçam os corpos e produzem uma atmosfera de tristeza e de violência, lembrando as antigas cercanias medievais onde se penduravam os inimigos como um aviso. Do ponto de vista icônico, as linhas verticais representadas por Alexander, pela criança, pela torre de vigia e pelos corpos pendurados na cerca sugerem uma conexão entre o terreno ou o mundano, entre concreto e o místico.

Figura 06 - A neve, a neblina e o inferno da fronteira



Fonte: *Eternidade e um dia* (*Mia Aioniotita Kai Mia Mera*, 1988, Angelopoulos, 1998) – Filme digitalizado

Em ambos os filmes, o céu encoberto pelas nuvens é uma constante. As nuvens brancas refletem e amplificam os sentimentos de tristeza e nostalgia dos personagens, ao mesmo tempo que trazem uma sensação contante de transcendência e misticismo. Em *Um olhar a cada dia* (1995), há uma cena em que o cineasta A e seu motorista deixam uma velha senhora que lhes pediu carona em uma praça vazia, em Konçë (Korytsa, em grego), uma pequena cidade albanesa. Ali o céu encoberto traz o sentimento de solidão e tristeza. Já em *Eternidade e um dia*, nas cenas nas quais Alexander contracena com seu jovem amigo albanês, seja na rodovia ou no calçadão em frente ao mar, a cobertura de nuvens brancas pode ser compreendida como um espelho dos sentimentos dos personagens: um certo abatimento, o desejo de estar em outro lugar ou outro tempo.

Figura 07 – O céu coberto de nuvens



Fontes: *Um olhar a cada dia* (*To vlemma tou Odyssea*, Angelopoulos, 1995) e *Eternidade e um dia* (*Mia Aioniotita Kai Mia Mera*, 1988, Angelopoulos, 1998) – Filmes digitalizados

Nos filmes da viagem mística pela península balcânica, tanto em *Um olhar a cada dia* (1995) quanto em *Eternidade e um dia* (1998), há uma intensa experiência sensorial, na qual

personagens e espectadores são envoltos pelos elementos da natureza. Angelopoulos criou uma ambientação para a viagem e para a representação da identidade do indivíduo e da região. Nestes filmes, a iconografia, caracterizada por fatores climáticos – pela palidez das nuvens, a alvura da neve e pela suavidade da neblina - revela uma atmosfera melancólica, um horizonte de contemplação e misticismo, que funciona como espelho da alma dos personagens, uma metáfora para a condição humana e histórica dos Bálcãs e como um suporte aos temas e às formas narrativas.

3. OS CRONOTOPOS E NARRATIVAS NÃO NATURAIS

Quero dizer que na maneira como uso o tempo, o tempo torna-se espaço e o espaço, de uma forma estranha, torna-se tempo. Eu não sei se o que digo faz sentido, mas existe um acordeão de tempo e espaço, um acordeão contínuo que dá uma dimensão diferente aos acontecimentos que estão sendo mostrados na tela⁹⁹.

Um olhar a cada dia (1995) e *Eternidade e um dia* (1998), filmes dirigidos por Theo Angelopoulos, são narrativas que se desenrolam na estrada e, também em suas paradas. Durante a viagem, os personagens se deparam com personagens que foram importantes em suas vidas e passam por situações dramáticas que os levam às experiências místicas, constituídas pela junção entre épocas distintas, possibilitando o retorno dos protagonistas A. e Alexander a um tempo perdido, interagindo com familiares, amigos e vivendo situações históricas.

Neste capítulo apresentaremos determinados pressupostos teóricos que auxiliam o entendimento da jornada e do fenômeno místico. A jornada pelos Bálcãs pode ser compreendida como a representação filmada de um cronotopo de viagem, acompanhado de outros cronotopos auxiliares, do encontro e do limiar, conceitos desenvolvidos pelo linguista russo Michael Bakhtin. Já as diversas experiências místicas que ocorrem no caminho, através de rupturas espaço-temporais, são temporalidades combinadas, formatos narrativos estudados pelos pesquisadores Jan Albert, Dave Herman e Brian Richardson, que questionam a impenetrabilidade das fronteiras entre passado, presente e futuro.

3.1 Os cronotopos

O linguista, crítico literário e filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895–1975) em seu texto “Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance (Ensaio de poética histórica)”, de 1933-34, presente na obra “Questões de Literatura e de Estética – A Teoria do Romance”, de 1937 (2010), apresenta seus estudos sobre a teoria do romance e a questão dos gêneros antigos e desenvolve

⁹⁹ Tradução de: *I mean that in the way I use time, time becomes space and space, in a strange way, becomes time. I don't know if what I say makes sense, but there exists an accordion of time and space, a continuous accordion that lends a different dimension to the events being shown on the screen.* (ANGELOPOULOS apud FAINARU, 2001, p.72)

a ideia de cronotopo (*cronos* = tempo e *topos* = lugar), ou seja, a interligação entre tempo e espaço em uma obra artística. O teórico russo teve como base para a criação desse termo a Teoria da Relatividade, desenvolvida por Albert Einstein (1879 – 1955), responsável pelas delimitações e conexões entre espaço e tempo dentro da Física. Nas palavras de Bakhtin:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 2010, p. 211).

O conceito de cronotopo designa então um formato espaço-temporal, onde as diversas histórias se desenvolvem. É um quadro, uma delimitação do espaço, um recorte da totalidade de uma determinada época, com seus lugares, personagens, ambientações políticas, sociais e ideológicas, que influencia não apenas a construção do personagem e suas ações, mas também a maneira como a narrativa se desenrola. Contudo, mesmo que essas estruturas espaço-temporais, por mais que artisticamente próximas a realidade, nunca podem ser idênticas ao mundo concreto, pois dependem do ponto de vista do autor da obra e da encenação dos personagens na representação estética.

Em seus estudos sobre a literatura clássica, o pesquisador russo percebe nestas obras três modelos fundamentais de cronotopos que se repetem através do tempo e permanecem na constituição do romance europeu até a metade do século XVIII e que podem ser considerados como determinantes de gênero: o cronotopo da aventura, o cronotopo de costumes e o cronotopo biográfico ou autobiográfico.

Bakhtin (2010) assinala que em *A Novela Etípe* ou *Etiípica*, de Heliodoro; *Leucíppes e Clitofontes*, de Aquiles Tatiús; *Chereas e Callirhoé*, de Chariton, *As Efesíaquas*, de Xenofonte; *As Efesíaquas*, de Éfeso, *Dafnes e Chloé*, de Longus, temos o cronotopo da aventura de provações. Nestas histórias, um par de jovens se conhece inesperadamente, mas o amor não pode se realizar de imediato. Os apaixonados são separados por algum motivo e uma sucessão de problemas acontece, impossibilitando a relação dos apaixonados. A narrativa termina com a união do casal. O romance é construído a partir do encontro do herói com a heroína. A ação do enredo desenrola-se em espaço geográfico amplo e variado. No romance são dadas descrições às vezes muito detalhadas de países, cidades, usos e costumes da população. Naturalmente, são

os próprios heróis que agem em suas aventuras, mas respondem às forças do acaso. No decorrer de sua jornada, acontecem encontros inesperados com pessoas, desvarios, sonhos com o passado ou pressentimentos.

Em *Satiricon*, de Petrônio e *O Asno de Ouro*, de Apuleio, Bakhtin nota a constituição do cronotopo da aventura e de costumes. A obra de Apuleio suscita o tema da transformação, da mudança, da morte e renascimento. Lúcio, o protagonista, considera sua vida entediante e busca uma mudança em seu cotidiano. Após usar o unguento de uma bruxa, Lucio transforma-se em um asno e torna-se um atento observador da vida privada. Por fim, Lucio volta ao normal, como uma pessoa diferente, modificada em seu caráter.

O terceiro tipo de romance antigo é o de biografia e autobiografia. Na antiguidade não existia essa forma de grande obra biográfica. Porém, nela desenvolveu-se uma série de textos biográficos, que serviram de base para as biografias futuras. Existem dois tipos de literaturas biográficas, o primeiro tipo é o chamado de platônico, pois se manifestou mais nitidamente nas obras de Platão, como *A Apologia* de Sócrates e Fédon e está ligado ao caminho do indivíduo que busca o verdadeiro conhecimento. O segundo é a autobiografia e/ou biografia retórica, baseada em um discurso civil, com características fúnebres e elogiosas

Além das construções cronotópicas de gênero, Bakhtin desenvolveu outras formas de cronotopo, essenciais para o desenvolvimento da narrativa: o cronotopo da estrada, do encontro e do limiar. A menção ao cronotopo da *estrada* surge junto ao estudo do romance grego e pode ser compreendida como o percurso físico, a jornada interior do personagem em busca de autoconhecimento ou também a travessia temporal do indivíduo através de suas memórias. Bakhtin afirma sua importância: “rara é a obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada, e muitas obras estão francamente construídas sobre o cronotopo da estrada, dos encontros e as aventuras que correm pelo caminho” (BAKHTIN, 2010, p.223). O linguista russo apresenta o cronotopo da estrada ligado ao do *encontro*: é no caminho ou na estrada que os encontros podem acontecer. O encontro é um dos pilares fundamentais da história, um dos acontecimentos formadores de enredo e possui atributos emocionais e de valor específicos, podendo ser alegre ou triste, desejado ou indesejado. É entendido como cronotopo uma vez que este ocorre “em um determinado momento”, “em um determinado lugar”. Por fim, o cronotopo do *limiar* ou da *soleira* materializa uma ruptura no curso normal das coisas, é o momento representativo de uma crise e de uma mudança de vida. Em outras palavras: o momento da decisão que muda sua existência, o momento da passagem, de ultrapassar o limiar. (Grifos

nossos). Este cronotopo organiza a transição de um estado a outro e normalmente, se desenvolve em um período de tempo muito curto e faz a ligação entre dois espaços diferentes, o dentro e o fora, o familiar e o estranho, que já foi vivido e o que deverá ser experienciado. A passagem do limiar marca a transição do personagem para um novo estágio de sua existência, um movimento que o leva a deixar a sua vida normal para viver uma aventura. O cronotopo do limiar é um ponto de encontro com a alteridade: o confronto do personagem com outro personagem que o leva a uma forma de autodescoberta e que o força a um questionamento do antigo modo de vida.

Há algo interessante a se comentar sobre os cronotopos: ainda de acordo com Bakhtin (2010, p.357) “diversos cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas”. Dessa feita, novos gêneros podem se desenvolver, diferentes formas narrativas florescer, como nos filmes de jornada de caráter místico. Pensemos nos cronotopo da estrada, do encontro e do limiar: o viajante em sua jornada por uma terra distante, depara-se com outros personagens e situações de forte teor emocional. Esses encontros e eventos conduzem o viajante às experiências místicas, representadas pela combinação de tempos históricos diferentes, e à interação com pessoas e acontecimentos de seu passado.

3.2 Os cronotopos de viagem no cinema: os *road movies*

Bakhtin desenvolveu o conceito de cronotopo para o campo literário, mais especificamente para as reflexões sobre o romance e para a compreensão de seus diversos gêneros, não relacionando o cronotopo com outras esferas da cultura (BAKHTIN, 2010, p.211). Entretanto, devido a sua maleabilidade e capacidade de adaptação, a ideia geral do cronotopo pode ser utilizada em diversos setores do saber, alguns distantes epistemologicamente, como a biologia ou mesmo as artes.

Na área cinematográfica, em específico, o cronotopo pode ser entendido como elemento fundamental e estruturante da narrativa da estrada. Este conceito bakhtiniano, em suas diversas formas, parece-nos pertinente para uma análise dos filmes de viagem, podendo ser utilizado como o indicador temporal e espacial no qual um deslocamento aconteceria, como formador de encontros e tensões entre personagens e pela indicação de situações críticas. Enfim, a ideia da viagem está longe de ser homogênea, mas sua análise à partir dos cronotopos permite uma compreensão objetiva dessa diversidade. A discussão e a aplicação dos conceitos desenvolvidos

por Bahktin no cinema foi realizada por teóricos como Robert Stam, Martin Flanagan e Alexandra Ganser, Julia Pühringer e Markus Rheindorf.

Stam, em seu *Introdução à Teoria do Cinema* (2003), explora especialmente a questão do dialogismo e do carnavalesco, mas ainda assim desenvolve considerações importantes sobre o cronotopo, movendo o conceito do campo literário para o meio cinematográfico. O autor em sua análise segue a mesma compreensão de Bahktin e mostra a importância desse instrumento para o estudo das questões de gênero e história, bem como na representação do tempo e espaço em um filme. De acordo com Stam, o cronotopo pode ser entendido como

o lugar em que o tempo torna-se espesso, encorpa-se, transforma-se em algo artisticamente visível, e no qual o espaço torna-se impregnado dos movimentos do tempo, da trama e da história, reagindo a eles, parece em alguns aspectos mais adequada ao cinema do que à própria literatura, uma vez que a literatura se desenvolve no interior de um espaço léxico, virtual, ao passo que o cronotopo cinematográfico é absolutamente literal, desenvolvendo-se concretamente sobre uma tela com dimensões específicas e desdobrando-se em um tempo literal (geralmente, 24 fotogramas por segundo), bastante distinto do espaço-tempo fictício que os filmes individuais possam construir. (STAM, 2003, p.229).

Flanagan acompanha as ideias de Robert Stam tanto sobre a inserção do cronotopo na narrativa cinematográfica quanto em sua materialização na película. Para o autor, a partir da concepção de cronotopo, pode-se afirmar que um filme é a forma de arte que expressa de forma mais completa o conceito e a atividade cronotópica. A capacidade que uma produção cinematográfica possui de apresentar mudanças espaciais ao longo do tempo do seu decorrer a distingue de outros modelos de expressão artística como a literatura ou a pintura. Os processos de transmissão e recepção de um filme estão igualmente direcionados pela manipulação de tempo e espaço. Sobre a materialidade do cronotopo na película, Flanagan considera que: “em um determinado lugar e em um momento específico, uma representação visual da realidade espacial se desenrola em cerca de 24 quadros por segundo, projetada em uma tela com parâmetros espaciais definidos”¹⁰⁰ (FLANAGAN, 2009, p.56).

Interessa-nos também as ideias de Alexandra Ganser, Julia Pühringer, Markus Rheindorf a respeito do cronotopo da estrada, propostas em um artigo de 2006, por trazerem um novo entendimento dos conceitos desenvolvidos por Bakhtin. Existe, de acordo com os autores, uma dificuldade em qualquer tentativa de definição, padronização e categorização

¹⁰⁰ Tradução de: *at a particular place and a specific time, a visual representation of spatial reality unfolds at around 24 frames per second, projected onto a screen with definite spatial parameters.* (FLANAGAN, 2009, p.56)

rígida daquilo que seria um filme de estrada, tendo como base o conceito Bakhtiniano de cronotopo. Ao analisar uma série de filmes que utilizam a estrada como cenário principal¹⁰¹, os articulistas apontam a impossibilidade de categorizar essas obras como um único - embora dominante - cronotopo de estrada (como descrito originalmente por Bakhtin), menos ainda em assumir uma definição unificada de *road movie* e também não vislumbram os filmes de viagem como uma interação possível entre diversos cronotopos (da estrada, do encontro, do limiar). Os autores sugerem que há uma variedade de formas de cronotopo, específicas, dentro de cada obra, e citam como exemplos o cronotopo de fuga, o da jornada, o da terra prometida ou o *dead end city*, um lugar estagnado no tempo, com a predominância do espaço ao longo do tempo, quando a cidade acaba se tornado uma antítese da terra prometida (*promissed land*).

Ainda de acordo com Ganser, Pühringer e Rheindorf, nos filmes de viagem, os locais de parada ao longo da estrada, a saber, cidades, aldeias, fronteiras, bares e restaurantes, tem grande importância na narrativa, como espaços do cronotopo do encontro, onde as interações dramáticas entre os personagens ocorrem. No cronotopo da estrada, os “lugares necessários como lanchonetes, postos de gasolina, motéis e garagens, não são espaços efêmeros destituídos de valor, ou seja, lugares destruídos pela velocidade, para usar a frase de Paul Virilio”¹⁰² (GANSER; PÜHRINGER; RHEINDORF 2006, p.15).

Percebemos a originalidade e a relevância do trabalho de Ganser, Pühringer e Rheindorf, contudo, discordamos de um dos pontos centrais do texto destes autores. Em nossa tese, consideramos a dominância do cronotopo da estrada, da maneira concebida por Bakhtin, como a base dos filmes de viagem produzidos por Theo Angelopoulos na década de 1990, *Um olhar a cada dia* (1995) e *Eternidade e um dia* (1998), nos distanciando então do entendimento dos pesquisadores, que não vislumbram a importância desta categoria cronotópica. Ora, o cronotopo da estrada fornece o recorte geográfico-temporal, a base na qual o deslocamento acontece. Outros cronotopos, como o do encontro, do limiar/soleira, ou mesmo aqueles citados por Ganser, Pühringer e Rheindorf, como o da terra prometida, do *dead end city* ou quaisquer outros que possam surgir, podem ser conectados ou inseridos ao da estrada, misturando suas funções e atributos. Vamos assinalar exemplos: notamos o cronotopo da terra prometida, quando Alexander, o poeta de *Eternidade e um dia*, chega a sua velha casa após deixar o menino

¹⁰¹ Citamos alguns aqui: *Um drink no inferno* (*From Dusk till Dawn*, Robert Rodriguez, 1996), *Kalifornia* (Dominic Sena, 1993), *Reis da estrada* (*Kings of the Road*, Wim Wenders, 1976), *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984) e *Coração Selvagem* (*Wild at Heart*, David Lynch, 1990).

¹⁰² Tradução de: *Requisite places in the road movie, such as diners, gas stations, motels and garages, differ from the road in that they are not ephemeral spaces, i.e. places destroyed by speed, to use Paul Virilio's phrasing.* (GANSER; PÜHRINGER; RHEINDORF 2006, p.15).

albanês no porto de Tessalônica. Já o cronotopo do *dead end city* é representado pela Sarajevo destruída pela guerra, em *Um olhar cada dia*.

Por outro lado, acompanhamos os autores quando afirmam a importância dos lugares de parada ao longo da estrada. Nestes locais, há a possibilidade ocorrer o cronotopo do encontro, o contato dos protagonistas com outros personagens. A viagem ganha uma maior dimensão pessoal a partir destas interações. Histórias pessoais e familiares são reveladas, mudanças na visão do mundo ou na estrutura psicológica do protagonista podem ser desencadeadas por seus companheiros de jornada ou por indivíduos que se conectam à viagem de forma momentânea. Nas pausas da viagem também podem ocorrer o cronotopo do limiar, representando pontos de ruptura, crises e decisões que podem mudar a vida dos personagens e o desenrolar da narrativa. São eventos de maior teor emocional, que levam os indivíduos para um novo estágio em suas vidas e na própria narrativa, em um outro tempo ou espaço, como nas sequências onde A. e Alexander, os dois personagens principais, se colocam na estrada.

3.3 Narrativas não naturais: quando presente e passado se encontram

É interessante fazermos um breve resumo dos estudos produzidos ao longo da história moderna sobre o tempo nas narrativas, da literatura ao cinema, até alcançarmos as narrativas não naturais e a temporalidade combinada.

Nas décadas de 1960 e 1970, o crítico Gerárd Genette lança seus estudos sobre narratologia sob o título *Figures*. Os ensaios investigam a narrativa, seus mecanismos, a própria crítica e a relação com a literatura. *Figures I* é lançado em 1966 e *Figures II*, em 1969. *Figures III*, de 1972, é inspirado nos procedimentos narrativos encontrados na obra do autor francês Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido* (1913-1927). Especificamente sobre a temporalidade, o autor apresentou as ideias de anacronia, analepse e prolepse¹⁰³.

¹⁰³ Ao estudar a questão do tempo na narrativa, Genette desenvolve a ideia de anacronia, ou seja, o salto de uma primeira linha temporal, que seria o eixo principal da narrativa, para outra linha secundária, seja no passado ou no futuro. Isso seria resultado de uma discordância entre o que o autor chama de tempo da história - a ordem temporal de sucessão dos - e o tempo da narrativa - o tempo em que os eventos são apresentados na diegese. Este salto temporal entre duas linhas narrativas estabelece a analepse, se há um recuo no tempo pela evocação de fatos passados. De acordo com seu alcance, a analepse pode ser de dois tipos: externa, se retrata acontecimentos que ocorrem antes do início da diegese - igualmente conhecida como completiva, pois traz uma informação nova à narrativa. A analepse também poder ser interna, se há um retorno para um ponto anterior na narrativa. Nesse caso ela pode ser completiva - quando traz uma informação nova, preenche uma lacuna da diegese. Pode também ser repetitiva, pois uma informação que já foi dada é retornada. Quando ocorre uma antecipação dos acontecimentos temos uma prolepse. Esta pode ser classificada como interna, quando a antecipação é de acontecimentos que não ocorrem depois do fim da narrativa ou externa, quando os fatos ocorrerão depois do final da história.

Posteriormente, os críticos e também acadêmicos André Guadreault e François Jost desenvolveram trabalhos revisando e adaptando o modelo genettiano para uma aplicação no campo audiovisual. Ao analisarem a questão temporal, trazem os conceitos de *flashback* e *flashforward*.¹⁰⁴

Já o pesquisador brasileiro Alex Damasceno (2013) produziu um trabalho sobre as diversas formas de *flashbacks*, ao articular as reflexões sobre lembranças e memórias, de Hugo Musterenberg, com as ideias sobre a representação visual no cinema, concebidas por Ismail Xavier. Damasceno salienta que, mais que um retorno impessoal no tempo da narrativa para explicar ou complementar algum acontecimento no presente, o procedimento visual do *flashback* tem estreita ligação com a memória, com o ato de lembrar e com a imaginação. A arte cinematográfica vai além das representações da realidade concreta, sendo capaz de seguir o fluxo de consciência de um determinado personagem, podendo ser também uma memória aleatória ou forçada. Da mesma forma, o procedimento visual do *flashforward* seria mais que a previsão ou o adiantamento temporal de um acontecimento, estando mais associado à imaginação, ao pensamento, à força criadora da mente humana.

o cinema pode agir de forma análoga à imaginação: ele possui a mobilidade das ideias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos, mas às leis psicológicas da associação de ideias. Dentro da mente, passado e futuro se entrelaçam com o presente. O cinema, ao invés de obedecer às leis do mundo exterior, obedece às da mente. Mas o papel da memória e da imaginação na arte do cinema pode ser ainda mais rico e significativo. A tela pode refletir não apenas o produto das nossas lembranças ou da nossa imaginação, mas a própria mente dos personagens. A técnica cinematográfica introduziu com sucesso uma forma especial para esse tipo de visualização. (MUNSTERBERG, 199, p.38-39).

Uma perspectiva que chama a atenção nas histórias de ficção, não apenas literárias, mas também cinematográficas, é que estas mesmo que não reproduzam mimeticamente a realidade ao nosso redor, frequentemente nos apresentam histórias extraordinárias, nos conduzindo ao limite da estranheza. Esta possibilidade narrativa foi estudada por uma série de teóricos como Jan Albert, Dave Herman e Brian Richardson e nomeado como “narrativa não natural”.

¹⁰⁴ O retrocesso no tempo, a analepse, é designado *flashback* e é extremamente comum no cinema. Normalmente serve para explicar ou complementar um evento no presente, criar uma suspensão na narrativa ou atrasar a diegese. Os avanços no tempo, ou prolepses, são conhecidos por *flashforward*.

Albert, em seu *The Living Handbook of Narratology*¹⁰⁵, apresenta uma noção ampla de narrativas não naturais. Para o autor, este modelo de narrativa rompe com as leis da física, os princípios lógicos e cartesianos e até com as distinções antropomórficas, apresentando cenários, narradores, personagens e temporalidades que não poderiam existir no mundo real. O “não natural” pode acontecer de duas formas diferentes. Por um lado, existem as inviolabilidades lógicas que ainda não foram transformadas em modelos cognitivos básicos, típicas de obras pós-modernas, e por isso parecem tão estranhas aos espectador. Por outro, há também impossibilidades físicas, lógicas ou antropomórficas que, ao longo do tempo, tornaram-se formas mais familiares de representação, como o diálogo com animais, encontrados em fábulas, a utilização da magia em romances de fantasia ou a viagem no tempo em ficção científica. Contudo, as narrativas nunca são totalmente antinaturais: os textos normalmente combinam elementos "naturais", existentes em nosso mundo concreto, e componentes “não naturais” ao mesmo tempo. (ALBERT, 2013).

A textualidade não natural remonta à gêneros já conhecidos há tempos, como fábulas e contos de fadas, que possuem características bem definidas, estabelecidas e compartilhadas por diversos públicos mundo afora, o que pode explicar a multiplicação de narrativas não naturais na atualidade. Muitas das produções ficcionais na contemporaneidade podem ser compreendidas como um processo intertextual que combina nosso conhecimento do mundo real com os conhecimentos de gêneros literários já estabelecidos e suas narrativas, cenários, personagens, temporalidades e estruturas impossíveis.

O entendimento do público é baseado em suas experiências do mundo real, como explica Albert. Quando os destinatários são confrontados com cenários ou eventos não naturais, eles normalmente utilizam conhecimentos preexistentes para reconstruir adequadamente os elementos não naturais em uma perspectiva natural. O autor argumenta que, uma vez que os leitores remodelaram o não natural através de suas próprias formas cognitivas, eles tentam interpretar este elemento não natural como parte de seu mundo, como uma alegoria que diz algo sobre a condição humana, como uma sátira que zomba de predisposições psicológicas ou que critica determinadas situações políticas e sociais.

Brian Richardson percebe a narrativa não natural como o formato que viola visivelmente as convenções da narrativa padrão, em especial dos modelos não ficcionais, sejam orais ou escritos, ou mesmo de modos ficcionais, como o realismo, que se remodelam em narrativas não naturais. Além disso, narrativas não naturais são fluidas, mudam convenções e criam novos

¹⁰⁵ Disponível em: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/104.html>.

padrões narratológicos a cada novo trabalho. Narrativas não naturais produzem uma desfamiliarização dos elementos básicos da narrativa. (ALBER; IVERSEN, NIELSEN, RICHARDSON, 2012, p.373).

O pesquisador faz ainda uma diferenciação entre o que ele chama de poéticas não miméticas, como contos de fadas, histórias de fantasmas, etc., e a obra antimimética de um autor como o irlandês Samuel Beckett que desafia os princípios do realismo, inserindo elementos não naturais em cenas, entidades e elementos da narrativa. Richardson cita como exemplo a obra de Beckett, *Watt* (1953), narrado em terceira pessoa e que é que é abruptamente “reivindicada” por um narrador em primeira pessoa, Sam, na metade do livro, uma ação que abala as perspectivas narrativas naturais. (RICHARDSON, 2006, p.13)

Após estudar a temporalidades de textos não naturais recentes, Richardson (2000, p.25) apresenta seis modos¹⁰⁶ de reconstrução temporal que, apesar de não-miméticos, pressupõem uma relação com a clássica noção de mimesis e só a partir dela podem ser compreendidas. A que mais chama nossa atenção é a chamada *temporalidade combinada (conflated)*, quando diferentes momentos temporais se misturam e elementos pertencentes a diferentes períodos combinam-se em um único espaço-tempo, abstraindo-se a ideia da sucessão linear do tempo, para dar forma a uma ação dramática.

Outro teórico que se debruçou sobre o tempo não natural foi David Herman que, em seu artigo *Limits of Order: Toward a Theory of Polychronic Narration* (1988), retoma a teoria genettiana sobre tempo para refletir especificamente sobre as narrativas que questionam a impenetrabilidade das fronteiras entre passado, presente e futuro. Para o autor, elementos pertencentes a diferentes períodos podem se combinar dentro de um mundo fictício. Herman refere-se a essa possibilidade como uma *narração policrônica*, salientando que “situações e eventos policrônicos ocorrem em mais de um lugar no tempo”¹⁰⁷. (HERMAN, 1998, p.75)

No caso das viagens místicas dirigidas por Angelopoulos na década de 1990, notamos uma relação temporal não natural, não se encaixando nos modelos tradicionais estipulados por Genette, Guadreault e Jost. Nestes filmes, os eventos místicos são marcados pela ruptura

¹⁰⁶1) Circular. Talvez o tipo mais conhecido, este tipo de ficção, em vez no final, retorna ao seu próprio começo, e assim continua infinitamente.

2) Contraditório. Aqui versões incompatíveis e irreconciliáveis da história são apresentadas.

3) Antinômico. Dentro da história, várias narrativas retrocedem no tempo

4) Diferencial. o personagem homônimo envelhece em um ritmo diferente das pessoas que o cercam, pois uma cronologia se sobrepõe a outra, maior.

5) Dupla ou Múltipla. o notório "tempo duplo" de Shakespeare, em que diferentes enredos, embora começando e terminando no mesmo momento, levam dias diferentes para se desenrolar.

¹⁰⁷ Tradução de: *situations and events root themselves in more than one place in time*. (HERMAN, 1998, p.75)

espaço-temporal e pela combinação entre linhas temporais distintas, possibilitando um personagem do presente interagir com outros do passado, sem a utilização de flashbacks. Para nossa tese, optamos por aplicar a teoria e a nomenclatura criada por Brian Richardson (2000), *temporalidade combinada*, por ser a que mais se associa à experiência mística, desenvolvida por Angelopoulos em suas obras da década de 1990.

3.4. Temporalidade combinada: uma nova concepção da história

Os filmes de viagem desenvolvidos por Angelopoulos na década de 1990 adotam uma temporalidade combinada, rompendo a linearidade histórica, viabilizando a junção de tempos distintos e, com isso, permitindo um personagem do presente interagir com outros do passado. Angelopoulos apresenta nestes filmes um modo peculiar de tratar a narrativa cinematográfica e o tempo.

A percepção que as organizações sociais tinham do tempo e história modificou-se ao longo das épocas, sendo concebido de forma circular, linear ou subjetivo. As sociedades tradicionais entendiam o tempo de maneira cíclica. Um camponês da Idade Média vivia e exercia suas atividades diárias sob a influência dos ciclos da noite e do dia, das estações, da alternância entre plantio e colheita. Nesse sentido, eventos do pretérito iriam se repetir em ciclos, em um eterno retorno do passado.

Com a invenção do relógio no século XIII, estabelece-se uma nova forma de temporalidade, um tempo que pode ser contado e controlado. Uma nova sociedade se apresenta, com intercâmbio marítimo e terrestre mais acentuado, um comércio mais intenso e um ritmo de vida mais voltado para os meios urbanos, com eventos pontuados cronologicamente. Desenvolve-se uma noção de tempo linear da história, que se tornará predominante e continuará até a atualidade, com o suporte do pensamento filosófico do século XVIII e XIX, do cientificismo e do evolucionismo darwiniano.

Há ainda outra noção de tempo, diferente do cronológico: o psicológico, cuja tradição religiosa excluiu de sua dimensão especulativa e que também não se encaixa no modelo da ciência moderna e da métrica quantitativa. Estes eventos temporais são pessoais, experiências particulares, não associadas ao tempo cotidiano.

A historiografia moderna é fundamentada no conceito de tempo progressivo, nesta relação entre passado e presente, com um passado sem quaisquer possibilidades de mudanças, mas que molda o presente. O indivíduo está preso a uma cadeia de eventos que não se repetem,

mas que o empurram em direção ao futuro. Estabelece-se uma ideia de tempo homogêneo e evolutivo da história.

Walter Benjamin, em suas teses sobre a História, escritas às vésperas da Segunda Guerra Mundial, quando o nazismo já assombrava a Europa, criticou a perspectiva da história como um processo evolutivo linear, juntamente com a ideologia de um progresso técnico da civilização ocidental. Benjamin utiliza a pintura de Paul Klee, de 1920, *Angelus Novus*, como uma metáfora para a sua ideia. Nas teses de Benjamin, o anjo da história está com o rosto e os olhos voltados para os escombros e ruínas do passado. Ele gostaria de refazer a história, mas esta tarefa é impossível, afinal o tempo é linear, empurrado para o futuro pela tempestade do progresso.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Nele se apresenta um anjo que parece estar na iminência de afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. É assim que deve parecer o Anjo da História. Sua face se volta para o passado. Lá onde nós vemos surgir uma sequência de eventos, ele vê uma catástrofe única, que incessantemente empilha escombros sobre escombros e os lança a seus pés. Ele gostaria de se demorar, de despertar os mortos e reunir de novo o que foi esmagado. Mas uma tempestade sopra do paraíso, que se agarra às suas asas, e é tão forte que o Anjo já não as consegue mais fechar. Essa tempestade o leva inexoravelmente para o futuro, para o qual ele dá as costas, enquanto diante dele a pilha de escombros cresce rumo ao céu. Aquilo que chamamos de progresso é essa tempestade (BENJAMIN, 2020, p.29)

Angelopoulos, assim como o anjo de Klee, também tem a face voltada para o passado. Ele conheceu as catástrofes e os escombros da história pois viveu nos anos turbulentos de guerras, de ditaduras e de revoluções. Como artista e ativista, ele não quer apenas mostrar os acontecimentos do passado, mas fazer aquilo que o anjo de Klee não conseguiu, Angelopoulos quer “se demorar, despertar os mortos e reunir o que foi esmagado” (BENJAMIN, 2020, p.29) e, a partir daí, refazer o passado.

O cineasta grego ao utilizar a temporalidade combinada em seus filmes de viagem da década de 1990, se opõe à linearidade da história. Ele desenvolve uma compreensão do tempo, no qual o presente se conecta diretamente ao passado, permitindo que seus personagens da atualidade possam interagir com os mortos e com as ruínas da história, reconstituindo acontecimentos políticos e culturais e resgatando histórias pessoais que foram injustamente omitidas.

Angelopoulos desenvolveu novas leituras e perspectivas para aquela parte do mundo, trazendo uma nova visão a respeito da identidade, da língua, da poesia, do cinema e das pessoas

da península balcânica, que fez frente às concepções negativas e estereotipadas do ocidente. É também um olhar para o passado, para a família e para os amigos, formadores de identidade e de coesão social.

4 ANALISANDO OS FILMES: AS TRÊS PRIMEIRAS VIAGENS

Nesta parte do trabalho, voltaremos nossa atenção aos três filmes de viagem dirigidos por Theo Angelopoulos nas décadas de 1970 e 1980. Estas produções se inserem no âmbito dos *road-movies* europeus, contudo, trazem a assinatura de Angelopoulos, com especificidades daquela região da Europa e com a poética visual do diretor. Os protagonistas, coletivos e indivíduos (adultos e crianças), saem em jornadas pelas sinuosas estradas da Grécia, utilizando uma variedade meios de locomoção, em baixa velocidade, sob nuvens, envoltos em neblina, muitas vezes enfrentando a neve.

Em *A viagem dos comediantes (O Thiassos, 1975)*, assistimos à jornada de um grupo de atores pela problemática Grécia contemporânea. *O apicultor (O melissokomos, 1986)* mostra o deslocamento de um apicultor e de uma jovem rebelde, seguindo a trilha das abelhas, sendo o filme de viagem mais tradicional entre os três. Finalmente, em *Paisagem na neblina (Topio stin omichli, 1988)*, ocorre a viagem de duas crianças, da Grécia para a Alemanha, na qual o real e a fantasia se misturam na narrativa. É importante ressaltarmos que em nenhum destes filmes os personagens passam por experiências místicas naturais, por rupturas espaço-temporais semelhantes àquelas ocorridas na obra de Proust, com suas características fenomenológicas e suas funcionabilidades, sem a volta ao passado dos protagonistas, nem a interação dramática entre pessoas de diferentes épocas.

Para uma melhor análise, dividiremos os filmes em sequências que consideramos essenciais. Descreveremos estes fragmentos de uma maneira que sejam totalmente compreendidas pelos leitores desta tese, em suas perspectivas temáticas e formais. Em seguida, para a análise destas sequências, utilizaremos nossos suportes teóricos desenvolvidos ao longo deste trabalho, como as pesquisas sobre a recente história, política e cultura grega, os estudos sobre filmes de viagem, sobre o estilo visual e iconografia, além das teorias dos cronotopos.

4.1 *A viagem dos comediantes (O Thiassos, 1975)*

*Negra é a noite
nas montanhas,
Nos rochedos.*

*A neve está caindo.
Na selva, na escuridão...
Nas montanhas, nas
pedras, nos caminhos....¹⁰⁸*

A viagem dos comediantes (O Thiassos¹⁰⁹, 1975) é o terceiro longa-metragem de Theo Angelopoulos e seu primeiro filme de viagem. É uma representação da história grega do século XX, com 3h50m, e que exige do espectador atenção e um prévio conhecimento do recente passado grego. Produzido durante a violenta ditadura dos coronéis (1967 – 1975), foi lançado em 1975, com roteiro do próprio Angelopoulos, a fotografia de Giorgos Arvanitis e a trilha sonora de Loukianos Kilaidonis. O elenco conta com Eva Kotamanidou, no papel de Electra; Vangelis Kazan, como Aegisthus; Alikí Georgouli, representando Clytemnestra; Stratos Pahis, como Agamemnon.

As filmagens tiveram início no outono de 1973, durante o governo do Coronel Dimitris Ioannidis, sendo concluídas apenas em 1975, após a restauração do regime democrático. Em 1974, Angelopoulos estava rodando o filme no campus universitário de Atenas quando os alunos ocupam o local para protestar contra o regime militar. O cineasta decide parar as filmagens para liderar os estudantes. Logo depois, o exército invade o campus para interromper os protestos e Angelopoulos, como figura-chave das manifestações, passa a ser perseguido pelos militares. Ele se esconde na casa do produtor do filme, Giorgio Papalios e, em seguida, foge para Paris.

Ao retornar da França, Angelopoulos conseguiu escapar da pré-censura graças a um ministro da junta que era um ex-colega de escola e deu sua aprovação ao roteiro, sem que ninguém o tivesse lido. Durante as filmagens, ao ser interrompido por militares ou policiais, o diretor alegava estar desenvolvendo uma história de amor rural ou uma adaptação do mito de Atreídes¹¹⁰. Em várias situações os atores tiveram que cantar o hino nacional grego em vez da música partidária que deveriam cantar. A música correta foi posteriormente dublada na pós-produção.

¹⁰⁸ Trecho de *A viagem dos comediantes*. (48:07).

¹⁰⁹ A tradução literal do grego é “A Trupe”.

¹¹⁰ Na fábula antiga, Agamenon retorna ao seu reino em Micenas após o fim da Guerra de Tróia apenas para ser assassinado por sua esposa Klytaimnystra e seu amante Aigisthos, que então se torna rei ao seu lado. Electra, filha de Klytaimnystra e Agamenon, suporta o governo do casal assassino enquanto espera por vingança. A vingança vem na forma de seu irmão Orestes, que retorna para vingar o crime e restaurar a ordem.

O filme chegou aos cinemas em 1975. Angelopoulos conseguiu exibi-lo no mesmo ano no Festival de Cannes, mas apenas na Semana do Diretor e não na competição oficial. O governo civil de Konstantinos Karamanlis, que chegou ao poder após a queda da junta, recusou-se a deixar o filme entrar em competição devido ao seu conteúdo político, privando Angelopoulos da competir pela Palma de Ouro.

A viagem dos comediantes conta a história de uma trupe de atores que percorre algumas cidades no interior da Grécia, no período entre 1939 e 1952, encenando uma peça chamada “Golfo, a pastorinha”¹¹¹, do dramaturgo Spyridon Peresiades. Eles se envolvem nos importantes eventos que marcaram esse período: a invasão nazista, a ocupação britânica, a intervenção americana, a ditadura de Metaxas, a guerra civil, a derrota da esquerda e do Exército Democrático e, finalmente, o estabelecimento do governo de direita de Alexandre Papagos, efetivamente uma ditadura. Curiosamente, eles nunca conseguem encenar a peça toda, esta é sempre interrompida por algum evento maior, mostrando como a grande história domina a pequena história.

Como nos trabalhos de Angelopoulos até então, não há um personagem principal ou um ponto de vista dominante na obra, pois o que interessa é o coletivo. Os protagonistas possuem três dimensões distintas que se entrelaçam de maneira complexa e significativa. (MAKRYGIANNAKIS, 2009). Eles são personagens de um filme, viajando pelo interior do país enquanto tentam montar uma peça de teatro. Essa jornada apresenta a luta constante dos personagens para encontrar sentido e direção em suas atividades artísticas, mas também para apresentar o interior da Grécia.

Em segundo lugar, esses personagens são atualizações de antigos mitos gregos, conferindo uma camada adicional de profundidade e relevância à história. Agamenon, Climnestra, Orestes, Electra e outros evocam figuras clássicas da mitologia grega, recontextualizadas para abordar os grandes eventos da Grécia moderna: a Segunda Guerra Mundial, as ditaduras e a Guerra Civil. Essa conexão com as narrativas mitológicas sublinha a relevância dos antigos mitos em tratar de questões humanas e políticas universais.

Por fim, os personagens funcionam como representações das forças políticas e ideológicas da época. Agamenon, ao liderar o grupo, representa a figura paterna arquetípica, um líder cuja chegada da Ásia Menor simboliza a experiência dos exilados. Climnestra, que

¹¹¹ A peça “Golfo a pastorinha” é uma história de amor ambientada no ano de 1893, em uma aldeia montanhosa grega por onde correm as águas do rio Estige. Nesta aldeia, segundo os mitos antigos, estaria localizada a porta de entrada para o Hades. Quando eram crianças, Golfo e Tasos juraram amor eterno. Mais tarde, Golfo, fiel ao seu juramento, recusa o homem rico que quer se casar com ela, mas Tasos, quebrando o seu próprio juramento, concorda em se casar com uma jovem rica.

demonstra uma aversão notável à política, pode ser vista como um símbolo daqueles que preferem evitar o engajamento político em tempos tumultuados, refletindo uma postura de apatia ou cansaço diante das constantes lutas ideológicas. Orestes, Pílates e o Poeta personificam a esquerda radical e combativa, profundamente ligada ao Partido Comunista. Aegisthus, por sua vez, é retratado como colaborador dos nazistas, representando as forças reacionárias e traidoras que trabalharam com os ocupantes para manter o controle e a repressão. Electra, uma figura central, representa a esquerda popular, destacando-se como uma voz que sofreu diretamente com a ocupação nazista e a subsequente repressão dos colaboradores fascistas. Sua luta personifica o sofrimento e a resistência da população, que enfrentou as atrocidades da ocupação e a tirania dos regimes opressores.

O filme começa em 1952 quando o grupo de atores chega à cidade de Aigio, a oeste do país, uma das mais antigas cidades gregas. Não há informação de onde a trupe vem. A alusão à viagem se dá nas mudanças de cidade e nas poucas cenas mostrando o grupo utilizando algum meio de transporte. As formas de locomoção não são importantes aqui, os personagens se movimentam por ônibus ou trem e a ênfase não está na estrada, mas sim nas paradas e nos eventos históricos que ocorrem nas cidades onde o grupo se apresenta.

Há uma série de retornos aos anos de 1939 e 1944. Contudo, os *flashbacks* acontecem sem nenhum efeito especial ou de cor indicando o retorno ao passado, a passagem temporal ocorre por meio de um corte simples, uma *mise-en-scène*, um momento de câmera de 360 graus ou de longas tomadas, técnicas refinadas de câmera para marcar a passagem de tempo.

A viagem dos comediantes é rico no uso de longos planos, apresentando de forma documental as questões humanas e políticas daquelas épocas representadas. Esta forma de filmar se tornaria a assinatura visual de Angelopoulos e se repetiria em seus trabalhos seguintes. A encenação dos atores também é mínima, contida, amplificando a sensação de lentidão. Os planos abertos sugerem uma grandiosidade e deslumbramento. Surgem nas cenas espaços vazios, sem ação dramática, apenas silêncio, possibilitando aos espectadores uma melhor reflexão sobre o que assistem na tela.

O filme possui elementos narrativos e visuais semelhantes ao do teatro épico desenvolvido na década de 1920 pelo alemão Bertold Brecht, como uma resposta ao naturalismo e ao drama aristotélico. No entendimento de Brecht, a classe burguesa usava o teatro como um objeto de consumo e de propagação de valores dominantes, entretanto, para o dramaturgo, o teatro era uma extensão da vida social e possuía uma função política, visando a emancipação das classes trabalhadoras. O objetivo do teatro épico, segundo o autor alemão, é

educar as pessoas e fazer o público responder criticamente aos eventos que se desenrolam no palco.

Angelopoulos explica que:

Na época de *A viagem dos comediantes*, não se esqueça, estávamos sob a influência de Brecht, e passando pela experiência do marxismo. No marxismo não há passado; tudo está presente. Não sei agora, depois de todos esses anos, o que se preservou disso, porque a melhor parte das minhas esperanças e sonhos nasceu da esquerda. Eu continuo um esquerdista perdido! Não sei mais o que significa a esquerda, mas acho que é simplesmente o desejo primordial do homem por um mundo melhor. Para mim, essa é a esquerda – ser por um mundo de justiça, renovação. Assim nasceu essa relação entre presente e passado. (ANGELOPOULOS, 2004)¹¹²

Brecht desenvolveu uma dramaturgia com uma série de elementos visando a crítica à burguesia, à educação do público e à transformação social. O dramaturgo desenvolveu um método chamado de *Verfremdungseffekt*, o efeito de estranhamento. O objetivo era buscar uma distância entre público e peça, entre espectador e personagem, evitando um estado de empatia com os atores ou com a ação desenvolvida no palco.

Um desses elementos foi a caracterização do personagem não como uma identidade individual, mas como uma representação política ou de uma camada da população. Angelopoulos adapta as ideias de Brecht para o cinema e constrói uma obra centrada em um grupo de atores, sendo que cada um dos integrantes da trupe representa uma das forças políticas que agiam na Grécia naquela época. Suas performances carecem de naturalidade, evitando a empatia com os personagens. Suas posturas, expressões e entonações anti-ilusionistas denotam as relações políticas e sociais do período.

Bordwell aponta a tendência brechtiana no cinema de Angelopoulos quando afirma que “ao concentrar-se em grupos e encenar de forma ao mesmo tempo minimalista e monumental, Angelopoulos bloqueia os caminhos tradicionais da empatia. Isso produz um distanciamento crítico que, por sua vez, nos convida a refletir sobre as forças históricas maiores em ação em uma situação” (BORDWELL, 2005, 184). Em *O Thiassos*, este movimento pode ser notado na

¹¹² Tradução do trecho: *At the time of The Travelling Players, don't forget, we were under the influence of Brecht and undergoing the experience of Marxism. In Marxism there's no past; everything's present. I don't know now, after all these years, what's preserved of this, because the best part of my hopes and dreams was born of the Left. I remain a lost Leftist! I no longer know what the Left means, but think it's simply the primordial desire of man for a better world. For me, that's the Left – to be for a world of justice, renewal. So this relationship between present and past was born.* (ANGELOPOULOS, 2004) Fonte: https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-2-issue-7-autumn-winter-2004/in-the-shadow-of-love/.

escolha do grupo de atores como protagonista do filme, e mais ainda, quando cada um dos personagens representa um grupo político da época.

O palco brechtiano deveria enfatizar componentes cênicos que lembrariam ao público que ele estaria assistindo uma performance. A orquestra que produzia a trilha sonora era normalmente visível, a narrativa dividida em episódios anunciados por cartazes que impediam a continuidade. Brecht também explorou a postura corporal, a vestimenta, as expressões faciais, as palavras e entonações, fazendo com que o ator mostre de forma clara para o público as relações sociais de seus personagens.

Outra técnica utilizada comumente por Brecht para causar o estranhamento foi a quebra da quarta parede imaginária que separa o palco do público. No teatro épico é fundamental que o ator encare diretamente o público, converse com ele, chame sua atenção para algum fato relevante, para que este analise o espetáculo não como um espectador passivo envolvido emocionalmente com os personagens, mas sim como um indivíduo crítico e atuante politicamente.

No cinema de Angelopoulos, a destruição da quarta parede segue o conceito brechtiano, sendo essencial para a função política e educativa de seus filmes, não permitindo uma percepção passiva e estimulando uma resposta ativa dos espectadores. No filme, este instrumento está presente em três monólogos ao longo do filme, os de Agamenon, Electra e Pílates.

O distanciamento entre público e atores, típico do teatro brechtiano, foi obtido pelo trabalho de câmera realizado por Angelopoulos em conjunto com seu diretor de fotografia Giorgio Arvantis, ao optarem por planos mais abertos, sem closes, evitando a identificação e a empatia com os personagens em cena. O distanciamento também é conseguido através dos movimentos de câmera, que parece ter vida própria e move-se independente do assunto ou do objeto tratado em cena. A imagem convida o público a assistir e refletir o que está na tela do cinema.

No início do filme, ainda nas cartelas iniciais, Angelopoulos chama nossa atenção para a importância do teatro e da cultura popular helênica ao longo da narrativa. Um senhor idoso, carregando um acordeão, sai de trás da cortina e apresenta a peça, “Golfo, a Pastorinha”, constituída por atores mais experientes e outros mais jovens, de acordo com o apresentador. O velho volta para trás da cortina e ouvimos as tradicionais batidas para o início da peça.

Em uma manhã cinzenta, a companhia de atores desembarca em uma estação de trem, que reconhecemos pelos sons ferroviários característicos. Uma voz em *off* anuncia: "No outono de 1952 retornamos a Aegion". Não há qualquer informação de onde eles vieram e quem são. É o ponto inicial deste cronotopo de viagem, que terá como recorte espaço-temporal uma Grécia

rural, exótica, com suas estradas de terra e montanhas cobertas de neve, entre os anos 1939 e 1952.

Na cena seguinte vemos os atores caminhando por uma rua da cidade, em extenso plano sequência. Eles vêm do fundo do quadro se dirigindo para o primeiro plano, à esquerda. Eles entram em uma porta e saem logo depois. Estão ocorrendo as primeiras eleições após a guerra civil. Uma voz de um megafone é ouvida pedindo às pessoas que votem no general Alexandros Papagos. A rua também está cheia de faixas de apoio ao militar e um carro passa jogando panfletos na rua. Papagos foi o vencedor da eleição daquele ano.

Há um corte seco e vemos os atores de costas, caminhando. O grupo agora está modificado. Alguns membros são diferentes e o resto do grupo parece mais jovem. Vejamos na figura 08. A voz do megafone não é mais ouvida e as faixas não estão mais visíveis. A trupe se move para a praça central. Na praça, um homem de bicicleta anuncia um discurso público do ministro da propaganda nazista Joseph Goebbels junto com general grego Metaxas, que acontecerá alguns dias depois. O filme volta alguns anos, para 1939.

Figura 08 - Pelas ruas de Aegion



Fonte: *A viagem dos comediantes (O Thiasos)*, Angelopoulos, 1975) – Filme digitalizado

Angelopoulos já vinha buscando uma Grécia diferente daquela urbana, cosmopolita e conhecida no exterior. A viagem por esta região representa, não apenas neste filme como nos próximos, uma representação nostálgica de um espaço histórico-geográfico e de uma cultura

nacional que estava sendo corroída pela industrialização e urbanização, que obrigaria as populações rurais a migrarem para as cidades em busca trabalho. Ao mesmo tempo em que mostra um espaço esquecido ou negligenciado, a trupe faz uma revisão dos eventos históricos e políticos da Grécia moderna, trazendo o sentimento de pertencimento e de identidade nacional grega.

Vemos a companhia chegando em uma pousada. A câmera acompanha os atores quando eles entram no pátio de um hotel e sobem escadas até uma varanda externa, onde cada ator se retira para seu quarto. A câmera segue o movimento dos personagens e depois fixa o quadro no centro da varanda. Sem um corte na cena, os personagens voltam a entrar no quadro e se estabelecem na sacada olhando para o pátio fora da tela.

Ainda nesta sequência, há um exemplo da planimetria, técnica utilizada por Angelopoulos para causar estranheza e distanciamento: sem cortes, a câmera faz um movimento que mostra o pátio vazio, como um palco de teatro, os personagens entram e saem pelos lados como uma peça, apresentando suas falas. A câmera fica fixa e distante da ação dramática, mostrando o que acontece em toda a sequência. Neste momento, Angelopoulos abstrai o realismo cinematográfico em nome da teatralidade e do estranhamento brechtiano. Esta sequência está retratada nos frames a seguir.

Figura 09 – Na pousada



Fonte: *A viagem dos comediantes (O Thiasos, Angelopoulos, 1975)* – Filme digitalizado

Há um exemplo do cronotopo do encontro, quando os atores se encontram com seus censores. A peça se desenrola. Durante a apresentação o palco é invadido por agentes provavelmente do governo, que perseguem Pílates pelo palco e pelas ruas da cidade. Ele é capturado, agredido violentamente e empurrado para dentro de um carro. Na manhã seguinte, vemos o personagem sendo conduzido para dentro de um barco no qual será levado para a

prisão¹¹³. Neste momento torna-se evidente o interesse de Angelopoulos em rever o passado sob a ótica da esquerda e trazer a memória de todos os que foram presos e torturados.

Logo depois, temos a primeira quebra da quarta parede, o primeiro monólogo do filme, como podemos ver na na figura 10. Assistimos em plano mais aberto o grupo de atores em um vagão de trem. Agamenon levanta-se, vai em direção à câmera, senta-se à sua frente e começa seu depoimento. Neste momento, a câmera está mais fechada, enquadra o personagem em um plano-médio. Ele relata diretamente para nós, espectadores, sua história: ele chegou à Grécia em 1922, vindo da Ásia Menor, Jônia, quando os turcos e os gregos trocaram exilados (cerca de dois milhões de gregos que viviam na Turquia retornaram à Grécia). Menciona ainda um passeio de barco, de cair na água e ser salvo, de chegar ao Pireu e achar trabalho por duas dracmas por dia: "Tudo isso comeu minha vida", diz ele. Nesse momento, o Agamenon retratado no filme não é aquele rei cuja história foi contada nos mitos gregos, mas sim um homem simples que foi forçado a se tornar um refugiado e um ator viajante.

Figura 10 – O monólogo de Agamenon



Fonte: *A viagem dos comediantes (O Thiasos, Angelopoulos, 1975)* – Filme digitalizado

É manhã. Os atores desembarcam em uma estação de outra cidade do interior. Em um teatro, a peça tem início e o público é avisado que a Itália invadiu a Grécia em de 28 de outubro de 1940. Há bombardeios e a peça é interrompida. Nessa sequência, Angelopoulos evidencia mais uma vez a sua visão marxista de mundo, mostrando como a “grande história” influencia a “pequena história” e como as pessoas são conduzidas pelos grandes acontecimentos. O diretor adota uma abordagem que também vai além da mera representação histórica; ele convida o espectador a um exame crítico das forças sociais que moldam nossas vidas.

Há uma passagem de tempo, conforme apresentado na imagem 11. O grupo se desloca da baía para a cidade. Existem fotos do General Papagos penduradas nas paredes. O megafone

¹¹³ Provavelmente na ilha de Makronissos, onde os comunistas e opositores do governo eram mantidos presos e torturados.

que ouvimos na sequência de abertura é ouvido fora da tela. Percebemos que a narrativa voltou para 1952. A câmera acompanha um veículo até sair do enquadramento, à direita da tela. Depois de uma pausa, um outro automóvel preto aparece na tela no mesmo ponto em que o veículo desapareceu. A câmera segue o carro que passa em frente à rua que a trupe subiu. As fotos de Papagos desapareceram. Em vez disso, há uma placa que diz “Pare! Kontrolle” e um guarda vestido com uniforme nazista segurando uma metralhadora. O filme retorna para os anos da Segunda Guerra.

O que percebemos neste trecho é um retorno ao passado construído através da encenação dramática, quando um veículo de 1952 sai do quadro e outro, dos anos de guerra, entra em cena. Um *flashback* bem feito e elegante, sem uso de efeitos ou de cor. Os personagens do futuro não voltam ao passado com a mesma idade e aparência, não há qualquer interação entre pessoas de tempos distintos, existe apenas uma passagem de tempo, sem corte.

Figura 11 – Uma junção temporal



Fonte: *A viagem dos comediantes (O Thiassos, Angelopoulos, 1975)* – Filme digitalizado

Em uma próxima sequência, vemos o grupo de artistas percorrendo uma estrada coberta de neve. Eles estão alegres, cantando, em contraposição à paisagem melancólica que os cerca. Eles entram em uma pequena aldeia grega e, de repente, param de cantar. Escutamos apenas o som do vento. Vemos dois homens pendurados em uma árvore, provavelmente membros da resistência grega enforcados por alemães. Ficamos por um tempo assistindo a cena, sentindo o terror da guerra e do nazismo. Logo em seguida, famintos e desanimados, os atores acham uma galinha solitária na neve e a capturam.

Na figura 12, estamos em uma praça onde os gregos entoam canções de liberdade. Bandeiras da Grécia dividem espaço com as da Inglaterra, da ex-União Soviética e as dos Estados Unidos. De repente, ouvimos uma explosão. A câmera faz um movimento de 360 graus

mostrando as pessoas fugindo pelas ruas da cidade. A câmera volta para o ponto inicial e assistimos um gaitista de fole, sozinho, tocando uma música, causando um certo estranhamento. A praça neste momento está vazia, com três cadáveres no chão. Há um tempo morto: a câmera está fixa, voltada para a praça. De repente, uma pessoa surge na tela correndo e a câmera acompanha seu movimento até nos depararmos com um grupo de manifestantes comunistas chegando à praça por uma das ruas. Nesse movimento de câmera, temos uma conexão entre 1945, quando norte-americanos, ingleses e soviéticos disputavam o poder na Grécia, e 1944, durante o *Dekemvriana*¹¹⁴, o prelúdio da guerra civil grega. À noite, o grupo de atores assiste os esquerdistas enfrentando a polícia e depois as tropas inglesas.

Figura 12 – 360 graus na praça



Fonte: *A viagem dos comediantes (O Thiassos, Angelopoulos, 1975)* – Filme digitalizado

A trupe continua sua viagem agora caminhando pelas praias da Grécia. Ela é parada por um grupo de soldados ingleses que os manda parar, abre suas malas e os faz executar um ato da peça para eles assistirem. No fim da cena, os soldados acabam dançando com os atores. É outro cronotopo do encontro, que serve para mostrar que ocupação estrangeira não acabou: agora os alemães foram substituídos pelos ingleses mas o controle rigoroso permaneceu.

¹¹⁴ O Dekemvriana (em grego: Δεκεμβριανά, "eventos de dezembro") refere-se a uma série de confrontos travados durante a Segunda Guerra Mundial, em Atenas, entre 3 de dezembro de 1944 a 11 de janeiro de 1945. Durante uma manifestação da esquerda grega, que chegou a aproximadamente 250.000 pessoas, houve um tiroteio que resultou em um total de 28 mortes (incluindo a de um menino de seis anos) e 148 feridos. Os manifestantes foram mortos a tiros por tropas britânicas e forças policiais. A polícia manejava metralhadoras posicionadas nos telhados da Praça Syntagma. O incidente sangrento levou a combates em grande escala entre as forças de resistência EAM/ELAS apoiadas pelos comunistas e o exército do governo nos dias seguintes. Em 15 de janeiro de 1945, um cessar-fogo foi anunciado, em troca da retirada da ELAS de suas posições nas cidades de Patras e Tessalônica e sua desmobilização no Peloponeso. Foi uma derrota severa para as forças ELAS, mas não o fim de sua campanha.

Angelopoulos também atualiza o mito de Orestes em seu filme. Na narrativa original, Orestes surge como o vingador para fazer a justiça e restaurar a ordem, vingando seu pai, Agamenon. No longa-metragem, Aigistos tornou-se um pequeno vilão ao se tornar amante de Clímnestra e por confrontar os integrantes da trupe. Orestes mata Clímnestra e Aigistos no palco durante uma apresentação da peça e o público aplaude, pensando que isso faz parte da performance. Orestes, todavia, logo será morto pelos fascistas mais à frente no filme.

O segundo monólogo é de Electra, depois que ela foi estuprada por fascistas, retratada na figura a seguir. Vemos a personagem em plano geral, sentada a beira de um riacho. Ela se levanta, limpa a sujeira de sua roupa e de seu rosto, dirige-se em à câmera, e em plano médio, inicia sua fala. Ela relata como os gregos confiavam nos ingleses inicialmente e como os britânicos armaram os colaboradores nazistas para lutar contra os comunistas. Ela aborda o começo da Guerra Civil Grega e como os britânicos forçaram o conflito. A cena é finalizada com Electra olhando para câmera em silêncio.

Figura 13 – O monólogo de Electra



Fonte: *A viagem dos comediantes (O Thiassos, Angelopoulos, 1975)* – Filme digitalizado

No desenrolar do filme, temos uma cena realizada em um longo plano sequência, no qual a câmera passeia pelo espaço, sem se fixar em closes ou planos mais fechados. A cena é brechtiana, a encenação é artificial, evitando a empatia com os personagens e deixando clara as divisões políticas da época. Electra entra em um bar logo após o término da ocupação alemã na Grécia e testemunha o debate político que está prestes a acontecer entre os partidários da esquerda, representados pelos EAM/ELAS e os da direita, EKKA/EDES. Os dois grupos tentam se sobrepôr com canções políticas, mas um dos conservadores saca uma pistola e expulsa os comunistas. Os representantes da direita continuam a festejar, agora dançando uns com os outros ao som de uma valsa patriótica. Angelopoulos demonstra nessa cena a frustração da direita ao não aceitar a derrota, utilizando-se da força e da violência para expulsar seus

adversários; ao mesmo tempo que debocha da masculinidade da direita ao fazer os conservadores dançarem juntos uma valsa

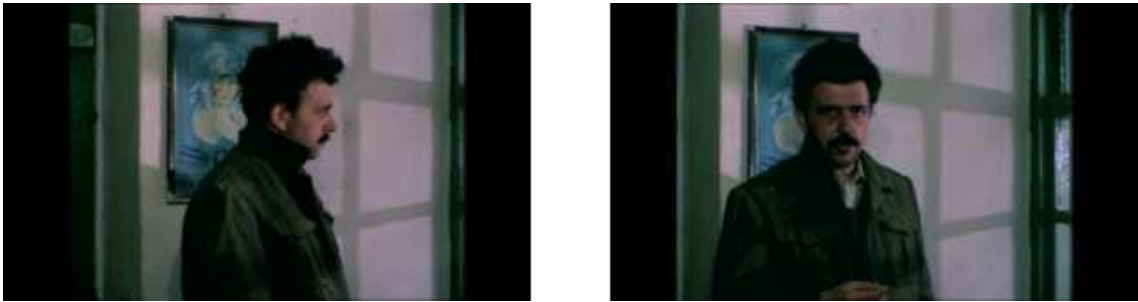
Chegamos ao terceiro monólogo do filme, realizado por Pílates em um quarto de hotel, conforme a figura 14. Ele relata a Electra sua prisão na ilha de Makronissos e como os combatentes de esquerda foram torturados e coagidos a assinar declarações anticomunistas. A cena termina como as anteriores, novamente em silêncio, com a câmera fixa no rosto de Pílates.

A destruição da quarta parede e a desfamiliarização nos escritos de Brecht são estratégias necessárias para a politização do teatro épico. Angelopoulos resgata os heróis mitológicos, os apresenta como as forças políticas e ideológicas da época e os transforma em personagens tipicamente brechtianos ao apresentar seus monólogos desprovidos de emoções. Eles quebram a quarta barreira, falam sobre a história grega do século XX e trazem seus sentimentos políticos e pessoais, mas de forma contida, bloqueando nosso sentimento de empatia para com eles. Seus personagens, mesmo desprovidos de emoção aparente, carregam em si uma relevância histórica e política que atinge a consciência do espectador. Sobre a utilização dos mitos em seus trabalhos, Angelopoulos afirma que:

...a presença do mito em meus filmes forma a base da relação inquestionavelmente materialista com a tradição. A chave dessa relação não é a reprodução mecânica do mito e sua incorporação externa na trama de um conto moderno com o propósito de afirmar sua natureza eterna e imutável. Muito pelo contrário, é a sua abolição crítica ao confiná-la a uma narrativa puramente fictícia sem a implicação fundamental da necessidade. Vivemos em uma cultura que herdou esses mitos e devemos destruí-los a todo custo e dar-lhes uma dimensão humana. Eu não aceito o destino ou a ideia de destino. Ao entrar na realidade histórica, o mito torna-se uma história real com uma dimensão diferente. Não é interpretação: dou-lhe uma dimensão humana, porque é o homem que faz a história e não o mito¹¹⁵. (ANGELOPOULOS, 2011).

¹¹⁵ Tradução de: *the presence of myth in my films forms the basis of the unquestionably materialistic relationship with tradition. The key to this relationship is not the mechanical reproduction of myth and its external embodiment in the fabric of a modern tale for the purpose of affirming its eternal and unchanging nature. Quite the contrary, it is its critical abolition by confining it within a purely fictitious narrative without the fundamental implication of necessity. We live in a culture that has inherited these myths and we must destroy them at all costs and give them a human dimension. I don't accept destiny or the idea of fate. By entering the historical reality myth becomes a real story with a different dimension. It is not interpretation: I give it a human dimension, because it is man who makes history and not myth.* (ANGELOPOULOS, 2011). Disponível em: <https://www.cinephile-uk.com/interview-theo-angelopoulos/>. Acessado em 16/12/2023.

Figura 14 – O monólogo de Pílates



Fonte: *A viagem dos comediantes (O Thiassos, Angelopoulos, 1975)* – Filme digitalizado

A cena final mostra todo o grupo de viajantes com as malas na mão chegando na mesma estação de trem onde os vimos antes, na cidade de Aigion, no início do filme. Dessa vez, contudo, é 1939, e podemos reconhecer os atores mais jovens. A locução repete: "Era o outono de 1939 e havíamos chegado a Aigion. Estávamos cansados...". É o fim e também o início do cronotopo da estrada.

Em *O Thiassos*, Angelopoulos reconfigura personagens mitológicos para abordar os acontecimentos marcantes que aconteceram na Grécia entre 1939 e 1951. Suas trajetórias evocam memórias coletivas e traumas históricos, incitando o espectador a confrontar questões frequentemente esquecidas. O diretor emprega planos abertos, longas tomadas e uma *mise-en-scène* meticulosamente planejada, seguindo a tradição brechtiana do teatro épico, caracterizada por seu efeito de estranhamento e desfamiliarização. Essa técnica permite que o público se distancie da narrativa, em vez de se envolver emocionalmente na trama, incentivando uma reflexão crítica sobre as ações dos personagens e os eventos do passado. Angelopoulos não apenas conta uma história, mas também convida à análise das implicações desses acontecimentos históricos.

4.2 *O apicultor (O Melissokomos, 1986)*

Eu gosto disso...

O que?

Disso... partir.

O apicultor (*O Melissokomos*, 1986) faz parte da chamada “Trilogia do Silêncio” desenvolvida por Angelopoulos na década de 1980. O primeiro filme é *Viagem para Cítera* (*Taxidi sta Kythera*, 1984), seguido por *O Melissokomos* (1986), sendo finalizada por *Paisagem na Neblina* (*Topio stin Omihli*, 1988).

O filme possui 2h2m e é uma coprodução grega, italiana e francesa, com a participação do *Greek Film Center*, Rai e Ministério da Cultura da França, lançado em 1986. O roteiro foi escrito por Angelopoulos, Tonino Guerra e o escritor grego Dimitris Nollas e conta mais uma vez com Giorgos Arvanitis como o diretor de fotografia, a trilha-sonora é de Eleni Karaidorou e o elenco principal apresenta Marcello Mastroianni, interpretando Spyros, Nadia Mourouzi, como a jovem sem nome e Jenny Rousseu, a esposa de Spyros.

Em *O apicultor*, Mastroianni interpreta Spyros, um apicultor que, após o casamento de sua filha, vê sua família se separar e parte em viagem para o chamado “caminho das flores”, a rota das abelhas, de norte a sul do país. Logo no início de sua odisséia pelo interior, ele conhece uma jovem alienada, sem conhecimento da história grega, mais interessada na cultura americana, interpretada por Nadia Mourouzi. Spyros encontra ainda com velhos amigos que estão lutando contra doenças e a velhice, é rejeitado por sua esposa e percebe como sua vida é fracassada.

É o filme de Angelopoulos que mais se aproxima daquilo que entendemos como um *road movie*, com sua narrativa se desenvolvendo em torno da viagem do personagem principal, Spyros pelo interior da Grécia. A obra se conecta com os filmes de estrada existencialistas norte-americanos da década de 1980, abordando a frustração pessoal, política e também sexual do protagonista. Há uma constante sensação de melancolia, muito por conta do silêncio do protagonista, da fotografia sem cor e dos cenários, que se alternam entre as paisagens vazias e postos de gasolina, fábricas abandonadas e hotéis baratos.

Na década de 1980, como apontamos anteriormente, uma série de mudanças históricas estava ocorrendo no cenário internacional e local. Os governos de Margaret Thatcher, na Inglaterra, e de Ronald Reagan, nos Estados Unidos, de uma perspectiva neoliberal, concentraram esforços contra o estado assistencialista. Internamente, a Grécia se aproxima dos

¹¹⁶ Trecho de *O apicultor* (*O Melissokomos*, 1986). 03:27:25.

EUA e dos países ocidentais, aderindo à Comunidade Econômica Europeia, em 1981. Inicia-se também o processo de migração interna, do interior e das montanhas do país para as grandes cidades. Há uma forte americanização da cultura grega, transparecendo em setores culturais, como a literatura, a música e o audiovisual.

Estas transformações reverberaram em Angelopoulos e seu cinema. Houve uma clara desilusão com o declínio da esquerda e das possibilidades de mudanças na estrutura da sociedade. Nesta década, o cineasta concentrou seus trabalhos na Grécia contemporânea, seu interesse estava mais no indivíduo e menos nas questões ideológicas. A política passa a ser mencionada de forma indireta ou como memória de tempos distantes. Angelopoulos busca um cinema mais pessoal, subjetivo, enfatizando personagens com problemas existenciais e de alteridade.

A narrativa é focada em Spyros, que permanece em silêncio na maior parte do tempo, fixado no passado e distante do presente, em sua jornada pelo interior do país. A narrativa é linear, não há flashbacks ou passagens de tempo e a alusão ao passado é feita através dos cenários e paisagens ou de monólogos e diálogos do protagonista com outros personagens. Spyros atravessa uma Grécia encoberta por nuvens brancas, chuvosa e gelada, a Grécia de Angelopoulos.

No início da obra, vemos a imagem de uma mesa vazia, uma toalha branca, a chuva caindo. O som das abelhas ressoa ao longe como música. Spyros está na festa de casamento de sua filha. Uma moça passa, e ela se chama Eleni, mesmo nome da irmã e da filha de Angelopoulos. Notamos o difícil relacionamento da família no momento da foto: o apicultor está fisicamente ao lado de sua esposa, mas há uma distância enorme entre eles. O apicultor observa sua filha com uma expressão incestuosa; sua esposa e filho olham para ele com um certo desprezo; por sua vez, a noiva admira o noivo, um militar, que é o único que parece feliz e que encara diretamente a câmera.

A sequência na residência de Spyros marca o início do filme e também um cronotopo do limiar, aquele tempo e lugar onde ocorre a crise e a mudança na narrativa, onde há a transição de um estado a outro. O mal-estar que presenciamos evidentemente já vinha se desenvolvendo há bastante tempo e a festa de casamento foi o ápice deste sentimento, conduzindo à ruptura da família e à jornada do apicultor. É o momento de despedidas, que assinala o fim de um ciclo e o início de outro. É a transição de Spyros para um novo estágio em sua vida, agora na estrada, mas preso em suas lembranças.

Após a festa de casamento, os recém casados saem em lua de mel, enquanto a esposa de Spyros e seu filho se mudam da casa e o apicultor parte em sua jornada pessoal. Ao se despedir

de sua filha, ele canta uma música que provavelmente remete a sua infância: “Eu subi na pimenteira, para escolher uma pimenta, mas a pimenteira desabou, e machucou minha mão”. Neste momento tem início o cronotopo de viagem, com todos os seus futuros encontros pessoais, reminiscências e sentimentos de fraturas emocionais. Este cronotopo terá como recorte geográfico e temporal as estradas do interior da Grécia, a rota das abelhas, do norte ao sul do país, na década de 1980. A ruptura da família e partida de Spyros podem ser observadas nos frames a seguir: a casa, o noivo carregando a noiva, a esposa e o filho embarcando em um carro e o apicultor em seu velho caminhão.

Figura 15 – A partida da família



Fonte: *O apicultor (O Melissokomos, 1986)* – Filme digitalizado

A seguir, temos o primeiro cronotopo do encontro de filme: constitui-se a relação que perdurará até o final da narrativa, que mostrará a distância entre o presente e o passado. Spyros para em um posto e encontra a jovem sem nome que irá lhe acompanhar durante a viagem. Ela faz sua primeira aparição quando uma motocicleta passa rugindo, representando a velocidade da modernidade, em contraponto à lentidão do apicultor em seu caminhão lento e pesado, carregado com as caixas de abelhas. Ela entra no caminhão e pede uma carona. A jovem representa a nova geração da Grécia, sem qualquer conexão com o passado recente do país. Ela usa uma jaqueta de couro e jeans, bem à moda dos anos 80, enquanto Spyros se veste com roupas simples dos anos 60. A relação que se inicia ali representa a comunicação perdida entre

gerações, o que nos leva a contemplar as múltiplas temporalidades em uma Grécia pós regime militar, urbanização e ocidentalização.

No café à beira da estrada, a garota descobre uma jukebox velha e começa a dançar ao som do canção que está tocando¹¹⁷, enquanto Spyros fica parado observando a garota. Nos chama a atenção a letra da música que representa os acontecimentos do filme: “Só pra me despedir, não tenho mágoa... vou pegar a estrada para onde eles me levarem... sozinha, vou tentar conseguir”, cantada em inglês pela artista grega Julie Massino. A música expressa o desejo da menina em se colocar na estrada e alcançar sua individualidade.

Figura 16 – No café à beira da estrada



Fonte: *O apicultor (O Melissokomos, 1985)* – Filme digitalizado

No meio da jornada, Spyros reencontra com amigos do passado. Outro cronotopo do encontro. Era para ser uma sequência mais emotiva, todavia a opção de Angelopoulos por planos de conjunto desdramatiza as cenas, amenizando o sentimentalismo saudosista desta parte do filme. Ele visita seu amigo lojista, que estava esperando a visita do apicultor há tempos e, juntos, vão a um hospital em busca de um colega doente. Spyros entra em monólogo interior: “Ele continua voltando ao seu passado. Você sabe, sua infância na Normandia... sua vinda para

¹¹⁷ *I'll Hit The Roads - Tragoudi Tou Juke Box* – Remastered. Beekeeper OST. A música completa pode ser ouvida neste endereço: https://www.youtube.com/watch?v=KR1VMYGG-k&ab_channel=JulieMassino-Topic

a Grécia em 48 e os anos de prisão”¹¹⁸. As enfermeiras entram no quarto do paciente e interrompem a pequena confraternização.

Em seguida os amigos vão a uma praia e o amigo doente diz: “Eu me desperdicei namorando a história... a gente sonhava em mudar o mundo”, como podemos notar na figura 17. Também conhecemos um pouco mais sobre a vida de Spyros: ele é filho e neto de apicultores, uma geração inteira, e como ele mesmo afirma: “Eu...sou apenas um pequeno encontro com a história”. Os três amigos pertencem a uma geração revolucionária e utópica, que pensava mudar o mundo. A passagem é uma homenagem a essa geração de sonhadores que acreditavam que uma nova sociedade poderia ser construída mas que acabaram sendo derrotados e esquecidos.

Figura 17 - O encontro de velhos amigos



Fonte: *O apicultor (O Melissokomos, 1986)* – Filme digitalizado

A viagem não é realizada apenas com o caminhão e por terra. Em determinado momento, Spyros e sua jovem companheira estão em barco fazendo a travessia. Percebemos como os meios de locomoção e a velocidade tem uma importância menor, e a travessia pode ser realizada em um caminhão velho, uma barca ou a pé como em *A viagem dos comediantes*, seu filme de 1975. É durante a travessia nessa barca que o apicultor tenta beijar a jovem à força, que resiste às investidas do velho.

¹¹⁸ Em referência à guerra civil grega (1946-1949)

Em seguida, dois cronotopos do encontro que mostram para Spyros e, para nós, espectadores, o fracasso das relações pessoais do protagonista. O primeiro quando visita sua esposa Anna, e descobre que seu casamento realmente chegou ao fim. Ele tenta um abraço forçado e Anna começa a chorar desesperadamente. Ele percebe que não é mais amado e vai embora. Logo depois o apicultor visita sua filha mais velha, Maria, que o trata com frieza e distanciamento. Ele se desculpa por algo que aconteceu no passado, mas Maria já se esqueceu do fato. Spyros é o único que guarda as memórias. Em ambos os eventos notamos a câmera distante, em planos mais abertos, buscando a desdramatização das cenas e o distanciamento dos personagens. A influência de Brecht e de seu teatro épico ainda está presente em Angelopoulos, na década de 80. Neste caso percebemos que indicar o fracasso dos relacionamentos de Spyros, que não consegue se ajustar à sua família e ao seu tempo, é mais importante do que mostrar a emoção e a dores do protagonista.

Spyros chega a sua terra natal, carregado de caixas de abelhas. O apicultor coloca as caixas de abelhas no chão da colina. Elas se tornam um complemento das casas abaixo e trazem sentimentos de nostalgia e ordenação. As caixas de abelha manifestam a tentativa de se familiarizar com um lugar que uma vez foi seu, mas que agora pode ter se tornado estranho. A organização das caixas reflete igualmente um desejo de ordem, contrastando com o caos interno que Spyros experimenta. Quando ele imagina alguém questionando sua identidade e motivação, sua resposta "Nada, eu só estava passando", mostrando medo de se expor e não ser reconhecido na cidade onde nasceu e passou a infância.

Na próxima figura, vemos que Spyros deixa a moça na praça e se dirige até a casa onde morou na infância. Ele entra no pátio da casa e ouve uma canção folclórica da sua infância, a mesma música que cantou para sua filha na despedida de casa: "Eu subi na pimenteira, para escolher uma pimenta, mas a pimenteira desabou, e machucou minha mão". Spyros sobe uma escada no exterior da casa e abre uma janela na parte de cima da residência. O tempo morto da cena, com uma ação dramática contida, possibilita aos espectadores a oportunidade de avaliar e buscar novos significados para que está acontecendo na tela, além de contemplar Spyros como um quadro na parede, emoldurado pelo tempo.

Figura 18 - Na casa de infância



Fonte: *O apicultor (O Melissokomos, 1986)* – Filme digitalizado

Vemos um trem passando em alta velocidade e, logo atrás, Spyros e a jovem sem nome caminhando pelos trilhos. Eles se dirigem ao Cine Pantheon, ainda na cidade natal do apicultor. A sequência destaca o contraste entre a velocidade do trem e o cinema antigo, imóvel no tempo. Nessa cena, o trem carrega três significados: primeiro, é uma homenagem e uma atualização do primeiro filme exibido, *A chegada do trem à estação (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, 1895)*, dos irmãos Lumière; segundo, é uma lembrança de que estamos em um *road movie*, um gênero que se constrói sobre o movimento; por fim, a velocidade do trem contrapõe-se à marcha lenta e introspectiva de Spyros. A locomotiva é a metáfora da modernidade, a velocidade desta época modificou o cotidiano estabelecendo novas relações sociais. A vida exige rapidez e não há espaço para a reflexão. Spyros é o que resta do passado, seu modo de vida é obsoleto.

O Cine Pantheon, nessa parte da narrativa, assume um papel crucial, servindo como o último cronotopo do encontro do filme. Spyros encontra um velho amigo que gerencia a sala de exibição e pede a ele para passarem a noite no local. Naquele lugar, o apicultor e a jovem tem seu encontro sexual. Saem para jantar depois, mas o distanciamento é visível. Eles enfim se despedem em frente ao cinema. O Pantheon, com sua aura de decadência e memória, reflete a estagnação emocional de Spyros e sua incapacidade de avançar em uma vida marcada por perdas e arrependimentos.

A última sequência do filme, o final do cronotopo de viagem, é a representação do desespero e da desconexão do protagonista. Spyros retorna à colina da cidade, e após um período pensativo, joga as colmeias no chão e se deixa picar até a morte. A câmera, que inicialmente observa de longe, se aproxima gradualmente, tentando compreender a profundidade do sofrimento de Spyros. O close-up da mão contorcida funciona mostra o tormento interno que ele enfrenta. O apicultor chega ao fim de sua jornada. Sua obsessão com

o passado o mantém distante das mudanças históricas e das relações humanas. Esse distanciamento se torna insuportável, culminando na sua decisão do suicídio. Para ele, este ato final representa a rejeição definitiva de um presente, no qual ele não consegue encontrar seu lugar.

Figura 19 – A despedida de Spyros



Fonte: *O apicultor (O Melissokomos, 1986)* – Filme digitalizado

"*O Apicultor*" (*O Melissokomos*, 1986) é um filme sobre a subjetividade de Spyros, um homem incapaz de se adaptar às mudanças de sua sociedade, que sente perdido e obsoleto em um mundo cada vez mais americanizado e veloz. Angelopoulos utiliza essa narrativa para oferecer uma visão detalhada do interior da Grécia, das aldeias e pequenas vilas que permanecem à margem da modernidade, representada pela capital e pelas grandes cidades cosmopolitas. Por meio do olhar de Spyros, Angelopoulos realiza também uma crítica à americanização da cultura helênica e ao esquecimento do passado recente do país pela nova geração.

4.3 Paisagem na neblina (*Topio stin omichli*, 1988)

*Querido pai,
Como podemos esperar tanto tempo?
Estivemos viajando como uma folha
sendo levados pelo vento.
Que mundo mais estranho!*

Paisagem na neblina (*Topio stin omichli*, 1988) apresenta a viagem de duas crianças, Alexander e Voula, que saem da Grécia em direção a Alemanha para encontrar um pai que nunca conheceram. Conforme a narrativa se desenvolve, descobrimos que a história do pai ausente é, na verdade, uma mentira contada pela mãe para não saberem que são filhos ilegítimos. A viagem torna-se então uma busca pelo pertencimento a uma família, em meio a uma realidade dura e melancólica. Durante o deslocamento, os jovens sofrem com a falta de dinheiro e de documentos, com o frio e a chuva, com a dor e a violência e, mesmo assim, mantêm a esperança do encontro.

Percebe-se influências biográficas, literárias e cinematográficas na narrativa. Há a presença de elementos que remetem à vida do diretor, como a busca pelo pai e a presença dos militares. Por sua vez, Alexander e Voula são a variante moderna de *João e Maria* (*Hänsel und Gretel*, 1812), dos irmãos Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), perambulando por lugares desconhecidos. Ocorre a citação do Gênesis bíblico, no início e no final do filme. Notamos que trechos do filme possuem uma relação de oposição e semelhança com *Esperando Godot* (*En attendant Godot*, 1952), do dramaturgo irlandês Samuel Beckett. As crianças de Angelopoulos seriam a versão infantil e mais arrojada de Estragon e Vladimir, os personagens da peça de Beckett. Enquanto os dois adultos esperam indefinidamente por uma entidade misteriosa, os pequenos se deslocam para outro país, em busca de uma outra figura envolta em mistério, seu pai.

Estragon: O que a gente faz agora?
 Vladimir: Não sei
 Estragon: Vamos embora.
 Vladimir: A gente não pode.
 Estragon: Por que?
 Vladimir: Estamos esperando Godot.
 Estragon: É mesmo. (BECKETT, 2017, p.63-64)

Cinematograficamente, há uma recordação de *La Dolce vita* (1960), do diretor italiano Federico Fellini. Também surgem uma série de personagens, elementos cênicos e citações de filmes anteriores de Angelopoulos, principalmente de seu clássico *A viagem dos comediantes* (1975). Estas referências são comuns nos filmes do cineasta, que pensa suas obras como peças interligadas umas às outras.

É uma obra onírica, um conto de fadas perverso, um trabalho que se afasta das obras mais realistas e políticas de Angelopoulos, embora a citação da recente história grega esteja presente. *Paisagem na Neblina*, assim como seu anterior, *O apicultor* (1986), segue uma estrutura cronológica, sem lapsos temporais; ou nas palavras de Karalis: “O filme não é realismo mimético de forma alguma; ocorre no reino do inconsciente, pois é conscientemente anti-realista e anti-linear dentro de uma narrativa totalmente linear.”¹¹⁹ (KARALIS, 2021, p.88).

Angelopoulos optou neste filme por trabalhar com atores não profissionais para os papéis das crianças, uma vez que a atuação de atores profissionais e mais experientes lhe parecia ser artificial. O realizador publicou um anúncio nos jornais ao qual milhares de crianças responderam. Os testes duraram três meses e meio, e foi duas semanas antes das filmagens que Tania Palaiologou e Michalis Zeke foram escolhidos. Ele tinha então pouco mais de cinco anos de idade e ela catorze. Já Stratos Tzortzoglou, que viveu Orestes, já tinha realizado alguns trabalhos artísticos.

O filme tem início com três sequências seguidas, apresentando as crianças e sua intenção cada vez mais evidente de sair de casa em direção à Alemanha. Alexander e Voula, chegam em uma estação ferroviária, onde assistem a partida de um trem; em seguida, em um quarto escuro, o menino recita para sua irmã algumas linhas do Gênesis, a narrativa do nascimento do mundo de acordo com a Bíblia, mas é interrompido pela mãe; finalmente, o menino anuncia ao homem-gaivota, um indivíduo com aparentes problemas mentais, seu desejo de viajar. É o cronotopo do limiar se desenvolvendo aos poucos, provocando o momento de virada na história.

¹¹⁹Tradução de: *The film is not mimetic realism in any way; it takes place in the realm of the unconscious as it is consciously anti-realistic and anti-linear within a totally linear narrative.* (KARALIS, 2021, p.88).

Finalmente, após algumas tentativas, as crianças embarcam em um trem. É o início do cronotopo da viagem, cujo recorte geográfico será as pequenas vilas e estradas do interior da Grécia. Voula imagina uma carta para o pai, anunciando a viagem para vê-lo. Ela conta que Alexander frequentemente o vê em seus sonhos, e ela mesma ouve os passos dele.

Figura 20 - As crianças na estação de trem



Fonte: Paisagem na neblina (Topio stin omichli, 1988) – Filme digitalizado

No entanto, as crianças não têm passagem e o controlador os faz descer. Um policial os leva até seu tio, em uma fábrica que mais parece a fortaleza ou o castelo de um vilão de conto de fadas. Nesse momento, ele explica que a mãe construiu essa figura paterna idealizada, que mora na Alemanha, para encobrir o fato de que são filhos ilegítimos. As crianças cresceram acreditando em uma versão que lhes oferecia segurança e conforto, fazendo com que nunca suspeitem da complexidade da própria origem.

Conforme percebemos na figura 21, as crianças são então levadas para uma delegacia, onde se sentam perto de uma mulher, a atriz Toula Stathopoulou, que trabalhou no primeiro filme de Angelopoulos, *Reconstrução*, repetindo as mesmas falas daquele filme. Alexander e Voula escapam da delegacia, correndo em câmera lenta pelas ruas da cidade. Do lado de fora do prédio, as pessoas observam a neve cair, paralisadas como estátuas. A queda de neve evoca a uma lenta passagem do tempo e traz um aspecto onírico à sequência, sugerindo que a viagem é um sonho infantil.

Figura 21 – As crianças na delegacia



Fonte: *Paisagem na neblina* (*Topio stin omichli*, 1988) – Filme digitalizado

Voula e Alexander continuam sua jornada. Em outro trem, Voula imagina uma carta, falando do estranho mundo que descobrem, das estações geladas, da felicidade de seguir em frente apesar do medo. As crianças chegam em uma cidade coberta de neve. Uma noiva sai correndo de um edifício e um homem, com roupa militar, vai atrás dela e a reconduz para o interior do prédio. Nesse momento um trator entra em cena arrastando um cavalo doente, quase morto. As duas crianças se aproximam do cavalo e acompanham seu sofrimento. Ao fundo, os noivos saem da festa acompanhados dos convidados, em festa. Há uma dicotomia entre a dor do animal e a festa de casamento. A neve satura a imagem de branco, produzindo uma atmosfera insólita e fantasmagórica.

A viagem continua e dessa vez as crianças estão caminhando por uma estrada vazia quando encontram um rapaz que lhes oferece carona em seu velho ônibus e os leva até a uma cidade próxima. É o cronotopo do encontro, importante para a narrativa, no qual os personagens estarão conectados quase o filme todo.

O rapaz estaciona na praça da cidade e uma lenta panorâmica revela um grupo de pessoas que se aproxima pela rua. Outro cronotopo do encontro. Eles chamam o rapaz pelo nome de Orestes e reclamam que não há um teatro para eles se apresentarem. O jovem Orestes sai de moto, provavelmente em busca de um local para o grupo encenar. É a mesma companhia de *A viagem dos comediantes*, com as mesmas roupas e o mesmo instrumento musical, todavia agora constituída por atores diferentes do filme de 1975. Essas sequências podem ser vistas a seguir, na figura 22.

Figura 22 – O encontro com Orestes



Fonte: *Paisagem na neblina* (*Topio stin omichli*, 1988) – Filme digitalizado

À noite, Orestes caminha com as crianças pelas ruas da cidade, um cenário que é o microcosmo da jornada dos personagens. A fala do jovem ator ambulante mostra a disparidade de objetivos entre os personagens: “Vocês são garotos especiais, vocês sabiam disso? É como se vocês não se importassem com o passar do tempo... e, no entanto, sei que vocês têm pressa em partir. Como se não fossem pra nenhum lugar e, no entanto, estão indo a algum lugar.” Na fala seguinte, Orestes anuncia: ‘Eu? Eu sou um caracol que desliza pelo vazio. Não sei aonde vou...’ (ANGELOPOULOS, *Paisagem na Neblina*, 1988). A imagem do caracol deslizando pelo vazio sugere um movimento lento e sem direção definida. Orestes é um artista mambembe, viajando de cidade em cidade, buscando apresentar sua arte, mas sem um destino claro. A afirmação mostra sua incerteza, contrastando com a determinação das crianças, ansiosas por alcançar seu destino.

Na figura 23, mostramos que Orestes encontra um pedaço de filme no chão, próximo a uma lata de lixo. Curioso, ele pega a película e a leva para perto da luz, examinando atentamente o frame. Embora não haja nada visível no quadro, Orestes finge ver uma árvore emergindo por trás da neblina. Alexandre, confuso, não consegue enxergar nada. Percebendo a frustração do menino, Orestes admite que estava apenas brincando e devolve o pedaço de filme.

Apesar da ausência de imagem no negativo, Angelopoulos nos convida a refletir sobre a importância do frame como o elemento fundamental da imagem cinematográfica, como criador de cenas e seqüências, enredos e histórias que capturam a nossa imaginação. Quando Orestes sugere que viu uma árvore na neblina, ele afirma a capacidade do cinema de transcender a realidade e criar mundos e narrativas. A árvore na neblina, embora inexistente, sugere o título do filme e nos lembra que o cinema é também sobre a imaginação.

Figura 23 – O fotograma



Fonte: *Paisagem na neblina (Topio stin omichli, 1988)* – Filme digitalizado

Ao acordar, dentro do ônibus de Orestes, Voula e Alexander percebem que estão em uma praia. Através de uma lenta panorâmica seguida de um plano sequência, marcas registradas de Angelopoulos, assistimos os atores da companhia falando sobre a história recente da Grécia. O longo plano poderia trazer uma sensação de realismo a este trecho, no entanto, a encenação tão artificial dos atores impede isso.

No trecho, o mais velho do grupo está se barbeando, um comediante toca acordeão, outro inicia um monólogo, enquanto um ator repete a expressão "Ih kamarad!", a atual Electra retoma suas falas sobre os alemães indo embora e os britânicos chegando. Enquanto a câmera se fixa, o avô diz: "aqui vamos nós", o sanfoneiro começa a tocar uma canção e o ensaio tem início. Assim como em *A viagem dos comediantes*, o ensaio é interrompido, agora pelo dono do teatro no qual a trupe iria se apresentar, avisando que precisou alugar a sala para outras pessoas. Mais uma vez a companhia é impedida de encenar sua peça. Nesta sequência, Angelopoulos traz à tona o recente passado grego, da época da invasão nazista e da guerra civil ao mesmo tempo que renova seu filme de 1975 para uma nova audiência.

Figura 24 – A trupe de atores na praia



Fonte: *Paisagem na neblina (Topio stin omichli, 1988)* – Filme digitalizado

Novamente na estrada, sob uma chuva torrencial, as crianças caminham com dificuldade e pedem carona. Um caminhão para e os recolhe. O motorista os leva a um restaurante de estrada e lhes oferece comida. Ao amanhecer, coloca Voula na traseira do caminhão e a estupra. A câmera permanece fixa, à distância, mostrando a traseira do veículo. Neste trecho, Angelopoulos cria, com a longa tomada, uma sensação de desespero e impotência ao mostrar o fundo do caminhão onde está acontecendo a violência, a busca de Alexander pela irmã e a chegada de dois carros que param perto do acontecimento. Assistimos o motorista do primeiro carro sair e conversar algo com o motorista do automóvel que o seguia. Seria o jovem Orestes procurando as crianças? A cena termina com um zoom em direção a Voula com sangue em suas mãos, denunciando seu estupro.

Assistimos as crianças caminhando debaixo de um temporal. A seguir, mais uma vez em uma estação, um galo entra no local. A cena relembra uma sequência de *A viagem dos comediantes* (1975) onde a trupe de atores corre atrás de um galo na neve. Há uma panorâmica lateral onde vemos Voula dormindo e Alexander contemplando o negativo que Orestes lhe deu. Na parada seguinte, a menina observa um carrinho ferroviário passando, com pessoas vestindo capas amarelas, elemento comum em vários trabalhos de Angelopoulos e que provocam uma sensação onírica ao filme.

As crianças encontram mais uma vez com Orestes após fugirem de uma gigantesca máquina de construção. No contexto de conto de fadas, o mundo do ponto de vista das crianças, essa máquina pode ser compreendida como um monstro estranho e aterrorizador e Orestes o herói salvador. O ator leva Voula e Alexandre na garupa da sua moto para uma praia, onde tentar dançar com a menina, que corre para se sentar distante dele.

Na figura 25, vemos que Alexander e Voula saem do hotel onde estavam dormindo, passam por ciclistas com as costumeiras capas amarelas e se encontram com Orestes no porto de Tessalônica. Do local, observam maravilhados e assustados um helicóptero que levanta uma enorme mão de pedra do oceano, sem o dedo indicador, e a carregam através do mar. A cena pode ser entendida, como sugere Dan Schneider¹²⁰ (2007), como uma homenagem a *La Dolce Vita* (1960), de Fellini, no qual um helicóptero carrega uma estátua de Jesus Cristo no início do filme. Para o articulista, no filme do diretor italiano, há um simbolismo manifesto, pois a estátua é usada como moeda de troca para o personagem principal, interpretado por Marcello Mastroianni, tentar ganhar pontos com as mulheres, subvertendo assim a essência sagrada da figura, enquanto que no filme de Angelopoulos o simbolismo da mão é menos óbvio, e várias interpretações podem ser feitas, inclusive sendo apenas um interlúdio inexplicável para dar ao público a chance de respirar com os personagens.

Figura 25 – O dedo da estátua



Fonte: Paisagem na neblina (Topio stin omichli, 1988) – Filme digitalizado

Pensamos em outra perspectiva: no passado, as grandes estátuas que representavam os deuses do Olimpo eram reverenciadas, as divindades interferiam na vida dos homens e indicavam os caminhos a serem seguidos. Na atualidade, os mitos foram deixados de lado e os antigos deuses não influenciam mais as pessoas. Neste momento do filme uma orientação seria bem-vinda, mas a mão da estátua está sem o dedo indicador, sugerindo que os deuses agora estão distantes. Os viajantes estão sozinhos e não há um norte a seguir.

¹²⁰ Fonte: <https://unspokencinema.blogspot.com/2007/10/dvd-review-of-landscape-in-mist.html?m=0>. Acessado em 09/02/2024.

Orestes se despede da dupla em uma estrada. As crianças embarcam pela última vez em um trem. Desta vez, conseguem comprar a passagem, porque Voula pediu o dinheiro para um soldado que estava sentado na plataforma. Quando se aproximam da fronteira, o autofalante anuncia o controle dos passaportes, eles saem do trem e se aproximam de uma torre de vigia. Eles pegam um barco para atravessar o rio que está na divisa com a Alemanha, mas um holofote os avista e um tiro soa na noite.

Numa paisagem envolta em neblina, a personagem Voula expressa seu medo, mas o pequeno Alexandre a tranquiliza: “Não tenha medo. Vou te contar nosso conto. No princípio era o caos... e depois se fez a luz...”. Esta narrativa, rememorada por Alexandre, traz à tona a lembrança do aconchego do lar na Grécia. A menção ao "princípio do caos" seguida pela "criação da luz" pode ser entendida como uma alusão ao mito cosmogônico, refletindo a transformação de um estado de desordem e escuridão para outro, de ordem e luz. Esta transformação pode ser associada à própria jornada das crianças ao longo do filme.

À frente, surge uma árvore em meio à neblina e os pequenos correm em direção a ela, como se ali fosse o local de encontro com seu pai. Lembramos aqui, mais uma vez, da obra de Beckett: a árvore torna-se um local de espera interminável para os personagens Vladimir e Estragon e a enigmática figura de Godot/Pai. Este cenário marca o fim do cronotopo da estrada.

Vladimir: Estamos esperando Godot.

Estragon: É mesmo. (Pausa) Tem certeza que era aqui?

Vladimir: O que?

Estragon: Que era para esperar?

Vladimir: Ele disse: perto da árvore. (Olham para a árvore). Está vendo mais alguma? (BECKETT, 2017, p.21)

Figura 26 - Paisagem na neblina

Fonte: Paisagem na neblina (Topio stin omichli, 1988) – Filme digitalizado

O final é deixado em aberto, convidando a diversas interpretações. Uma das possibilidades é que as crianças tenham entrado no frame que encontraram anteriormente, criando assim um "filme dentro de um filme", proporcionando uma camada adicional de profundidade e complexidade à narrativa. Outra interpretação é associada à mitologia grega: o tiro do guarda pode ter acertado as crianças e Caronte as conduziu pelas águas do Aqueronte, o rio mitológico que divide o mundo dos vivos do mundo dos mortos. Apresentamos também mais uma alternativa: ao alcançarem a outra margem, as crianças deixam para trás o caos e a escuridão, emergindo na luz e encontrando a árvore da criação. Este momento representa a chegada de um novo começo para Voula e Alexander, cheio de possibilidades.

5 ANALISANDO OS FILMES: AS VIAGENS MÍSTICAS

Neste quinto capítulo, vamos analisar de forma detalhada dois filmes que apresentam a viagem mística, produzidos por Angelopoulos na década de 1990. *Um olhar a cada dia* (*To vlemma tou Odyssea*, 1995) narra a busca do diretor de cinema A. pelas películas perdidas dos irmãos Manakis, os primeiros cineastas dos Bálcãs. Em *Eternidade e um dia* (*Mia aioniotita kai mia mera*, 1998) assistimos o escritor Alexander, vivendo seu último dia de vida, levando um menino albanês de volta a sua terra natal.

As duas obras apresentam protagonistas em meia-idade, os "sujeitos sociológicos" conforme descritos por Stuart Hall. Esses indivíduos tiveram suas identidades e valores éticos e morais moldados no contexto do mundo moderno, através de um contínuo diálogo entre seu "eu" interior e o mundo exterior. Vivenciaram o colapso do comunismo e o fim das utopias marxistas, a americanização dos Bálcãs e da Grécia assim como a urgência da modernidade. Os protagonistas dos filmes carregam consigo a desilusão política e artística, a doença e a falta de identidade com aquele lugar e época.

Esses personagens embarcam em viagens pelas sinuosas estradas dos Balcãs e da Grécia, utilizando uma variedade de meios de locomoção, como carros, trens e barcos. Essas jornadas representam uma busca por identidade e propósito em um mundo em constante mudança. Ao longo do caminho, eles apresentam ao espectador a geografia, a história e a cultura dessas regiões, explorando, principalmente, os recantos mais distantes e desconhecidos.

Angelopoulos optou por utilizar longas tomadas, sejam elas planos abertos, fixos ou em lento movimento, muitas vezes incluindo tempos mortos e que convidam o espectador à reflexão sobre questões mais profundas de identidade, memória e história. Essa poética visual não apenas mostra a complexidade e a melancolia da paisagem, mas também reflete a jornada interior e temporal dos personagens, aprofundando o tema e a narrativa.

Nestas duas obras, os protagonistas experimentam uma série de fenômenos místicos caracterizados por rupturas espaço-temporais que os transportam ao passado. Essas rupturas permitem que os personagens interajam com pessoas, sentimentos e eventos históricos, criando uma narrativa complexa, na qual o presente e o passado se entrelaçam. Este conceito, conhecido como temporalidade combinada, desenvolvido por Richards (2000) é central para o entendimento da narrativa dessas obras. Ao serem transportados para o passado, os protagonistas não apenas revivem eventos importantes ou encontram com personagens históricos, mas também confrontam suas próprias memórias e afetos. Essa fusão de tempos

permite uma exploração profunda dos temas da identidade e história, oferecendo ao espectador uma experiência multifacetada.

O retorno no tempo dos protagonistas e suas interações com as pessoas e eventos do passado é o que diferencia *Um Olhar a Cada Dia* (1995) e *Eternidade e Um Dia* (1998) de outras produções do mesmo gênero dirigidas anteriormente por Angelopoulos. Esse mecanismo narrativo cria uma ponte entre o presente e o passado, sugerindo que a história não é linear, mas sim um ciclo contínuo de eventos e emoções que se repetem e se reformulam. Essa abordagem também encoraja o espectador a refletir sobre a continuidade da história e o papel das memórias individuais e coletivas na formação do presente.

Seguiremos com nosso método de descrição e análise. Nosso ponto de partida foi a seleção das sequências essenciais para o entendimento do filme e para alcançarmos os objetivos da pesquisa. Essas sequências serão descritas detalhadamente e, em seguida, submetidas a uma análise aprofundada, utilizando os pressupostos teóricos desenvolvidos ao longo de nosso trabalho. Em nossa análise daremos a relevância aos aspectos inerentes à jornada, à temporalidade combinada como meios que possibilitam a afirmação de identidades regionais e culturais, além de afirmar a historicização dos balcãs e permitir a revisão meticulosa dos passados pessoais e coletivos, evidenciando como essas memórias se entrelaçam com o presente.

5.1 *Um olhar a cada dia (To vlemma tou Odyssea, 1995)*

*Quando Deus criou o mundo, a primeira coisa que fez foi a viagem*¹²¹
E então vieram a dúvida e a nostalgia.

Em 1995, a guerra da Bósnia estava chegando ao seu final, e dois filmes que abordaram o tema dominaram o Festival de Cannes daquele ano. *Underground – Mentiras de Guerra* (*Underground*, 1995), de Emir Kusturica, foi premiado com a Palma de Ouro, enquanto *Um*

¹²¹ Trecho de *Estratis, el marinero entre los agapantos* do poeta grego Giórgios Seferis. (ALBERÓ, 2000, p. 105)

olhar a cada dia, de Theo Angelopoulos, ficou com o Prêmio do Juri. Outro filme que retratou o conflito na região, *Antes da Chuva (Pred dozhodot*, 1994), de Milcho Manchevski, recebeu o Leão de Ouro no Festival de Cinema de Veneza, em 1994.

Embora os três filmes abordem os conflitos na região balcânica, a maneira como a guerra é tratada nas obras de Machevski e Kusturica difere da abordagem de Angelopoulos. Machevski explora conscientemente as relações conturbadas entre as diversas etnias da região, enfatizando os profundos ressentimentos e conflitos históricos que moldam a interação entre esses grupos. A obra de Kusturica, por outro lado, inclina-se para uma leitura sérvia do conflito e apresenta visões nacionalistas estereotipadas, como a resistência sérvia aos nazistas ou o sonho da Iugoslávia unida do passado. O cineasta foi extremamente criticado, principalmente pela imprensa francesa da época, por sua obra e por sua posição política pró-Sérvia e a favor do ex-presidente Slobodan Milosevic¹²² (embora, mais tarde, tenha reconsiderado várias de suas afirmações). Mesmo produzidas por cineastas do Balcãs, estas duas produções são bons exemplos do 'balcanismo', o discurso de desprezo em direção à região, legitimando a concepção eurocêntrica, uma vez que oferecem aos espectadores ocidentais o que eles querem assistir, violência e personagens estereotipados.

Ao contrário dos filmes de Machevski e Kusturica, a obra de Angelopoulos, mesmo que aborde o conflito na ex-iugoslávia, traz uma posição de neutralidade política e um olhar sobre a multiculturalidade sobre os Balcãs. Podemos apontar um motivo para essa preferência: Angelopoulos era grego e seu país não participou da guerra. Esse distanciamento ajudou em um não envolvimento com um dos lados. Isso transpareceu em sua obra: seu personagem principal, o cineasta A, embora grego de nascimento, viveu muitos anos nos EUA e tem aquele “olhar de fora”, distante, quase antropológico. Provavelmente o mesmo olhar de Angelopoulos para a região balcânica, em guerra.

O que o cineasta grego busca, através do seu alter-ego A., é o “primeiro olhar”, a visão de uma região ecumênica, sem conflitos étnicos, um lugar diferente daquele descrito pelo discurso ocidental e balcânico (vide Machevski e Kusturica), normalmente negativo. Sobre a região, Angelopoulos declara:

¹²² Podemos entender mais à respeito dessa polêmica nesses sites:

https://www.lemonde.fr/archives/article/1996/09/08/il-etait-une-fois-la-yougoslavie-de-kusturica_3719755_1819218.html

<https://www.nytimes.com/1992/10/25/weekinreview/conversations-emir-kusturica-bosnian-movie-maker-laments-death-yugoslav-nation.html>

<https://www.terra-balka.com/en/blog/art-culture/emir-kusturica-window-on-the-balkans-through-the-camera>
<https://www.brusselstimes.com/44680/the-curious-case-of-emir-kusturica-at-the-festival-des-libertes>

Penso que quem pretende ter algo a dizer sobre os Balcãs deve, antes de mais nada, fazer uma longa e extensa viagem por esta área, conhecer as pessoas e as suas particularidades, que são muitas. (...) Estou apenas apresentando minhas próprias emoções e as dos personagens do filme. E quando o filme fala da inocência original do primeiro olhar, não se refere apenas ao cinema. Trata-se da necessidade em geral de ver o mundo novamente sem ideias preconcebidas, como se fosse a primeira vez.¹²³ (ANGELOPOULOS *apud* FAINARU. 2001, p.97)

Lançado em 1995, o filme é uma coprodução grega, francesa, alemã e italiana e conta com o roteiro do próprio diretor e de Tonino Guerra, amigo de Angelopoulos. O diretor de fotografia responsável por transformar as ideias de Angelopoulos em imagens foi Giorgos Arvanitis. A trilha-sonora foi composta por outra parceira de longa data do cineasta grego, Eleni Karaindrou. O elenco cosmopolita contou com o astro norte-americano Harvey Keitel e a romena Maia Morgenstern.

Em conversas com seu biógrafo Andrew Horton (1997A, p.181-202), Angelopoulos apontou fatores que o levaram a produzir o filme. A primeira delas seria um antigo desejo em adaptar a *Odisseia*, a obra máxima de Homero, devido a sua representatividade na cultura helênica; a segunda, a possibilidade dos três rolos de um filme nunca revelado dos irmãos Manakis¹²⁴ existirem realmente; por fim, uma questão pessoal. A época é marcada pela guerra, pelo número cada vez maior de vítimas e refugiados, por uma crise ideológica, por um mal-estar típico de final de século e nesse contexto, Angelopoulos viu-se em dúvida quanto à sua capacidade de ainda, através do seu cinema, retratar o homem em sua verdade.

A crítica foi quase unânime em afirmar a importância deste trabalho de Angelopoulos. A percepção foi a de um típico épico helênico, que atravessava os Balcãs e trazia questões referentes à guerra, à cultura e à identidade daquela região. Michel Ciment (s/d), em um resumo sobre o conjunto da obra do cineasta grego, afirmando que o *Um olhar a cada dia* se preocupa com o tema da reconstrução histórica e da lembrança pessoal, realizando um nostálgico olhar sobre a pacífica convivência étnica na península balcânica, entre o Oriente e o Ocidente. O crítico ainda observa que a “narrativa do filme rompe com o linear não apenas temporal, mas

¹²³ Tradução de *I believe that anyone who pretends to have something to say about the Balkans should, first of all, go on a long, extensive trip through this area, get to know the people and their particularities, and there are many of them. (...) I am just bringing forward my own emotions and those of the characters in the film. And when the film speaks about the original innocence of the first look, it does not refer to cinema only. It is about the necessity in general to see the world once again without any preconceived ideas, as if for the first time.* (ANGELOPOULOS, Interviews, 2001, p.97)

¹²⁴ Os irmãos Miltos e Yannakis Manakis, de origem grega e radicados na encosta do Pindo, estabeleceram em 1905 em Monastir (atual Romênia), onde instalaram seu estúdio - primeiro fotográfico e depois sala cinematográfica e de projeção. Com as filmagens, eles percorreram todos os Balcãs, refletindo eventos históricos como a visita do Sultão Mohamed V ou a insurreição de Macedônia e a vida cotidiana de seus habitantes.

também espacial, fornecendo um relato subjetivo em última instância de uma experiência pessoal de história e regionalidade”¹²⁵ (CIMENT, S/D)

Temos também a crítica negativa de Roger Ebert (1997), que sugere assistir o filme sob o benefício da dúvida e elogiá-lo por sua coragem, ousadia e grande extensão, todavia afirma que a obra é de um “tédio entorpecente”¹²⁶ e que um diretor deve estar absolutamente seguro de sua grandeza para impor uma experiência como esta aos espectadores. Ainda de acordo com Ebert, passa-se a impressão de um filme feito por um diretor tão impressionado com a gravidade e importância de seu tema que ele deseja expurgar qualquer espectador que procure graça, envolvimento ou humor na obra.

Discordamos, entretanto, de Ebert. As questões abordadas no filme - guerra, identidade, memória coletiva e história regional - são complexas e exigem um tratamento detalhado. A longa duração do filme não é uma imposição da “suposta grandeza” de Angelopoulos, mas um fator necessário para explorar esses elementos históricos, culturais e pessoais de forma adequada. A ausência de humor ou graça não diminui a obra; ao contrário, intensifica a reflexão, permitindo que os espectadores compreendam questões frequentemente negligenciadas em obras que permitem um maior envolvimento emocional.

No Brasil, há a análise de Leonardo Campos (2018) para o site Plano Crítico¹²⁷. Campos afirma que, de todas as traduções do poema homérico para o cinema, a de *Um olhar a cada dia* é a mais complexa, o que não impede que a produção tenha elementos de entretenimento, sendo a apresentação de uma “poesia do cinema”, com imagens compostas de elementos subjetivos e camadas generosas de reflexão. Angelopoulos oferece à plateia o projeto de um homem que busca entrar em paz consigo mesmo em uma região devastada pelo conflito armado.

Logo nas cartelas iniciais, Angelopoulos evoca a tradição filosófica e cultural helênica, nos versos de Platão, em Alcebiades: “E a alma que quer conhecer-se a si mesma, tem que observar a própria alma”.

A sequência inicial do filme, figura 27, mostra as imagens de uma das películas conservadas dos irmãos Manakis, *Tecelãs em Avdela*¹²⁸, filmado em 1905. As cenas em câmera fixa, monocromáticas, em 12 ou 16 quadros por segundo, sugerem a existência dos três rolos restantes. Ao mesmo tempo que as imagens surgem na tela, uma voz em *off* levanta a questão

¹²⁵ Tradução de: *The narrative of the film breaks away from the linear not only timewise, but also spatially, providing an ultimately subjective account of a personal experience of history and regionality.* <http://www.filmreference.com/Directors-A-Ba/Angelopoulos-Theodoros.html#ixzz7KDITeuLR>

¹²⁶ numbing bore. <https://www.rogerebert.com/reviews/ulysses-gaze-1997>

¹²⁷ <https://www.planocritico.com/critica-um-olhar-a-cada-dia/>

¹²⁸ Uma aldeia no interior da Grécia.

primordial: “Mas é verdade? É o primeiro olhar? O primeiro filme?”. As imagens sugerem o retorno a um passado mítico, o início do cinema nos Bálcãs, uma viagem necessária a um tempo primordial.

Figura 27 – Tecelãs em Avdela



Fonte: *Um olhar a cada dia (To vlemma tou Odyssea, Angelopoulos, 1995)* – Filme digitalizado

Nos frames a seguir, a primeira ruptura temporal, a primeira temporalidade combinada do filme. A imagem está em preto e branco e assistimos uma pessoa filmando o mar. Um homem que supostamente fora assistente de Yanakis Manakis relata que em um dia, no inverno de 1954, na cidade grega de Tessalônica, Manakis estava a espera de um navio zarpar, para filma-lo. Durante a filmagem, Yanakis morre.

Aos poucos, as imagens ganham mais cor e contraste e há uma leve panorâmica. Passado e presente se misturam. No mesmo cenário, o velho assistente relata para A. a existência dos rolos perdidos. Agora no presente, A. assiste o navio azul do passado se movimentando e preenchendo toda a tela.

Figura 28 - À beira do mar em Tessalônica



Fonte: *Um olhar a cada dia (To vlemma tou Odyssea, Angelopoulos, 1995)* – Filme digitalizado

Em uma passagem rápida, assistimos novamente um fragmento das imagens produzidas pelos irmãos Manakis, *Tecelãs em Avdela*, mostrando as mulheres da vila, tecendo no pátio de uma casa de fazenda.

Nas duas próximas sequências, retratadas na figura 30, Angelopoulos faz referências aos problemas que ocorreram durante a produção de seu filme anterior *O passo suspenso da cegonha* (*To meteoro vima tou pelargou*, 1991), quando recebeu pesadas críticas do bispo de Florina, no auge do movimento conhecido por Ortodoxismo, e teve a exibição da obra proibida na cidade, dividindo a população.

A. se encontra agora na cidade grega para a exibição de seu filme, mas fanáticos religiosos impedem a projeção das imagens. O cineasta caminha pelas ruas da cidade quando ouvimos as falas do ator Marcelo Mastroianni no filme *O passo suspenso da cegonha*: "Cruzamos a fronteira, mas ainda estamos aqui. Quantas fronteiras que temos que cruzar antes de chegarmos em casa?", fazendo a conexão entre temas do filme de 1991 com o filme atual, de 1995.

O diretor passeia pela cidade e as lembranças se iniciam: as travessas, as praças, as casas demonstrando o apego ao passado. Os fanáticos continuam marchando pelas ruas da cidade em protesto contra o filme. A. comenta: "Eu sonhei que isso seria o fim da jornada. Mas não é estranho? Não é assim que sempre é? No meu fim está o meu começo.", demonstrando mais uma vez o caráter cíclico do tempo.

Ocorre um cronotopo do encontro: A. (Keitel) está prestes a entrar em um táxi quando uma mulher chama sua atenção, provavelmente alguma pessoa conhecida. "Eu poderia tocá-la se esticasse as mãos e o tempo ficaria intacto de novo". Outras figuras femininas se encontrarão com A. em sua jornada, todas interpretadas pela mesma atriz, a romena Maia Morgenstern, demonstrando a maleabilidade do tempo e da narrativa e causando estranheza no público. O cineasta segue a mulher que o leva a uma rua onde acontece o encontro entre os fanáticos que se opõem ao filme, armados de tochas, e aqueles espectadores que gostariam de assistir a obra, com seus guarda-chuvas. Este também é um cronotopo do limiar, o momento de crise, entre o interior e o exterior, dentro e fora: ao ser impedido de exibir seu filme, A. Se colocará na estrada em busca do rolos perdidos dos irmãos Manakis.

Figura 29 - Pelas ruas de Florina



Fonte: *Um olhar a cada dia (To vlemma tou Odyssea, Angelopoulos, 1995)* – Filme digitalizado

É na fronteira da Grécia com a Albânia que se inicia o cronotopo da viagem, a jornada através da península balcânica em guerra. A viagem começa onde o filme anterior, *O passo suspenso da cegonha*, terminou, no norte da Grécia, e segue pela Albânia, a antiga República Iugoslava da Macedônia (conhecida como República da Skopje para os gregos), Bulgária, Romênia, Sérvia, através da Bósnia, chegando finalmente à Sarajevo devastada pela guerra.

A jornada tem como base a Odisseia de Homero e passa pela variada geografia dos Bálcãs, com suas estradas sinuosas, seus rios e montanhas. As vastas paisagens, desoladas e melancólicas, servem como representações visuais dos estados emocionais dos personagens, reforçando o sentimento de alienação com a época e o lugar, o que conduziria a busca constante por um objetivo ou por outro tempo.

No filme, ocorre o *paradoxo do movimento*. Mesmo que seja um filme de viagem, as interações dramáticas, relevantes para o desenvolvimento da narrativa, se sucedem nas breves paradas, sejam nas fronteiras ou pequenas cidades. Existem poucas sequências que mostram a locomoção do personagem principal, e nestas poucas, o deslocamento é realizado em baixa velocidade, em carros velhos, como na viagem pelas montanhas do norte da Grécia até à Albânia, nas viagens de trem, nas quais mal percebemos o movimento, ou mesmo na jornada pelo rio Danúbio, quando a baixa velocidade serve para desmonumentalizar a estátua de Lênin e todo seu significado.

Em um dia nublado de inverno, temos outro cronotopo do encontro, representado na figura 31. A. se encontra no ponto de fronteira, uma barreira física ou *hard fact* quando se aproxima de uma senhora idosa, interpretada pela atriz grega Dora Volanaki, em pé com uma mala. Ela quer ir com eles pois está procurando por sua irmã, que ela não vê há quarenta e cinco anos. A. a ajuda a entrar no táxi e eles partem para a Albânia. No caminho pelas montanhas

albanesas cobertas de neve, vemos centenas de emigrantes em movimento, fugindo da guerra nos Bálcãs. Logo, o taxi entra na cidade de Konçë (Korytsa em grego) e A. ajuda velha senhora a sair do carro. O plano geral mostra a cidade a praça vazios, causando um sentimento de solidão e tristeza. Ouvimos uma oração muçulmana ao fundo, indicando a etnia preponderante naquela parte dos Bálcãs.

Figura 30 – Da fronteira à Konçë, na Albânia



Fonte: Um olhar a cada dia (To vlemma tou Odyssea, Angelopoulos, 1995) – Filme digitalizado

A preocupação de Angelopoulos com o declínio da cultura helênica é apresentado na próxima sequência. Após cruzarem as sinuosas estradas albanesas sob uma tempestade de neve, A. e o taxista interpretado pelo ator cômico grego Thanassis Vengos, fazem uma parada. O motorista começa a falar sobre a Grécia como um país agonizante: "Nós gregos estamos morrendo. completamos nosso ciclo designado. Três mil anos entre pedras quebradas e estátuas, e agora estamos morrendo". Quando o motorista pergunta a A. o que ele está procurando, o cineasta responde: "Algo que pode nem mesmo existir", mostrando uma dúvida que provavelmente atormenta A. O taxista sobe em um bloco de neve, jogando um biscoito para a montanha, como uma oferenda aos antigos deuses do Olimpo, como podemos verificar na figura 32.

A Grécia, a qual se refere o taxista, não é apenas aquele o país ou a entidade geográfica e política com fronteiras delimitadas, mas sim um conjunto de ideais, de valores, filosóficos, artísticos e políticos, um modelo cultural que influenciou todo a civilização ocidental. O que Angelopoulos aponta nesse trecho, como artista e intelectual comprometido, é a lenta deterioração destes valores e ideais que uma vez foram os pilares da sociedade grega e, por extensão, da civilização ocidental.

Figura 31 – Nas estradas geladas da Albânia



Fonte: *Um olhar a cada dia (To vlemma tou Odyssea, Angelopoulos, 1995)* – Filme digitalizado

Em uma breve parada em Monastir, A. se encontra em frente à antiga residência dos irmãos Manakis. A cena seguinte mostra Milton Manakis saindo de casa, quase uma sobreposição de imagens. Os próximos takes mostram imagens de Milton caminhando pelas ruas da cidade, suas filmagens das antigas da guerra dos Bálcãs e da primeira guerra mundial, e a sua voz em *off* narrando os acontecimentos de uma época distante.

A viagem continua, dessa vez em um trem. A. onde se encontra com a segunda representação da atriz Maia Morgenstern, agora como funcionária da cinemateca local, em um vagão para Skopje. A atriz relata que os irmãos Manakis “filmavam tudo. Paisagens, casamentos, costumes, trocas políticas, férias, revoluções, batalhas, celebrações, sultões, reis, presidentes, bispos, rebeldes. Todas as ambiguidades... os contrastes... os conflitos desta parte do mundo se refletem em sua obra.”.

Na divisa com a Bulgária, um *hard fact*, temos um cronotopo do encontro entre o cineasta A. e os guardas da fronteira que produz uma ruptura temporal e a consequente exploração de um passado desconhecido. Vejamos na figura 32. Dessa vez a ruptura espaço-temporal não é realizada através de um movimento de câmera, mas pela própria *mise-en-scène*. Ao apresentar seus documentos, o cineasta é detido e levado para interrogatório. Um corte seco nos conduz ao passado. Os policiais, trajados com uniformes do início do século XX, levam A. para uma cela onde o promotor lê suas acusações. De forma surpreendente, A. agora é Yannakis Manakis. Por meio do oficial, ficamos sabendo que os irmãos Manakis foram condenados à

prisão em 1915, acusados de traição e terrorismo contra o estado da Bulgária. O oficial búlgaro fala com A. como se fosse um dos irmãos. "Eu não entendo", protesta A., enquanto ele é vendado e arrastado para um determinado local para ser executado. No último momento, um mensageiro chega com uma ordem do rei Fernando, da Bulgária. A pena de Yannakis é reduzida ao exílio durante o tempo de duração da guerra.

Figura 32 – Como Yannakis Manakis, na Fronteira da Bulgária



Fonte: *Um olhar a cada dia (To vlemma tou Odyssea, Angelopoulos, 1995)* – Filme digitalizado

A. cruza a fronteira para a Bulgária, onde sua companheira está esperando por ele. No dia seguinte chegam em Bucareste, capital da Romênia onde A. passará por outra experiência mística, outra temporalidade combinada: de repente, uma jovem senhora, com um vestido dos anos 1940, se aproxima, o cineasta a chama de mãe e a acompanha. Eles embarcam em um ônibus cheio de pessoas em trajes dos anos 1940 e viajam até Konstantza, na Romênia. A cidade está coberta por veículos militares, tropas e manifestações políticas. Eles entram em uma casa de família e A. encontra seus parentes que provavelmente já estão mortos: seus avós, seus tios. Eles o cumprimentam como se ele fosse ainda uma criança e ele vai cada um, chamando-os pelo nome. Um homem surge, é seu pai que voltava da prisão. A celebração do ano novo de 1945 começa.

Atores entram e saem da sala de estar da família. A comemoração é interrompida por dois oficiais de justiça que adentram a residência para prender o tio de A. que se despede desejando um feliz 1948. Neste ano, as famílias gregas conseguem autorização para voltar a seu país. A dança continua até os oficiais voltarem para confiscar bens da propriedade. Alguém

deseja feliz 1950¹²⁹ e a família posa para um retrato, quando A. surge como uma criança, sugerindo que ele recuperou sua inocência infantil.

A experiência mística do protagonista A. é mais uma vez representada por uma temporalidade combinada. Nessa forma de narrativa não natural, indivíduos de diferentes épocas podem conviver e interagir em uma mesma realidade. O cineasta passeia entre diferentes momentos do passado, não apenas o revivendo, mas também reconstruindo sua própria história, apagando sua ausência.

Essa ação dramática pode ser entendida a partir de duas perspectivas distintas e complementares: a proustiana e a brechtiana. É proustiana – pois acontece de forma súbita e leva o protagonista para a mesma residência onde passava sua infância, assim como acontecia nos livros de Proust. Ao mesmo tempo, é brechtiana devido à sua *mise-en-scène* totalmente artificial, não realista, como no teatro épico de Brecht. Esta sequência, realizada em apenas um longo take que mostra a ruptura do tempo contínuo, pode ser vista nos próximos frames.

Figura 33 - A passagem de décadas em Konstantza



Fonte: *Um olhar a cada dia (To vlemma tou Odyssea, Angelopoulos, 1995)* – Filme digitalizado

A. acorda em um quarto de hotel em Kostantza e sua companheira de viagem está ao lado dele, adormecida. Ele se levanta de madrugada e observa uma barcaça pela janela. No dia seguinte, o casal caminha até o porto e vê uma enorme estátua de Lenin¹³⁰ sendo colocada em

¹²⁹ Um período de tempo que significa o fim da segunda guerra mundial (1945), o retorno para a Grécia das famílias helênicas que estão na Romênia (1948) e a chegada do novo regime stalinista (1950).

¹³⁰ Dusan Makavejev, cineasta iugoslavo, usou o desmantelamento de uma enorme estátua de Lenin alguns anos antes em seu filme *Gorillas Bathe at Noon* (1993), mas Angelopoulos explicou que não tinha visto o filme (apud HORTON, 1997A, p.191).

partes por um guindaste no convés da barça. Antes do barco partir, o casal se despede. A. começa a chorar.

A viagem de A. agora é pelo rio Danúbio, que faz fronteira entre a Bulgária, Romênia e Sérvia. Os longos planos abertos conferem um realismo quase documental à sequência. A embarcação é acompanhada por centenas de pessoas que estão nas margens do rio. Assim que a barça com a estátua passa, os espectadores se ajoelham e se benzem religiosamente, como em um velório, se despedindo não apenas de uma pessoa, mas de toda uma era, que não voltará mais.

A sequência desmonumentaliza não apenas a figura de Lênin, mas tudo o que ela significava: a identificação com o líder, a revolução socialista, a presença esmagadora do passado, sentimentos de mudanças políticas, o ideal de uma Europa unificada sob um ideal comunista, que supostamente traria igualdade e harmonia ao velho continente. A transição para a sociedade capitalista exigia a desmonumentalização de lugares, estátuas e ícones do passado oferecendo a possibilidade de mudanças mais amplas e novos projetos de futuro.

À noite, no fim da jornada, A. se encontra nos braços de Lenin, assumindo mais uma vez a identidade de Milton Manakis, em um monólogo: “No início de 1905, em Bucareste, Romenia, nos disseram que na Inglaterra e na França vendiam câmeras para tirar fotos com movimento. Não acreditamos, ficamos sem palavras. (...) Estávamos totalmente fascinados.” É esse olhar inocente que Angelopoulos tenta recuperar ao mesmo tempo que homenageia os pais do cinema dos Bálcãs. Mais uma vez, presente e passado se combinam em uma encenação dramática.

Figura 34 - No rio Danúbio, com Lenin



Fonte: *Um olhar a cada dia (To vlemma tou Odyssea, Angelopoulos, 1995)* – Filme digitalizado

Ao amanhecer, a barçaça chega à Belgrado, em meio à névoa. A. sobe pelo porto e é recebido por um velho amigo e correspondente de guerra, Nikos (interpretado pelo ator grego de teatro, Giorgos Michalakopoulos), que declama o verso de George Seferis: "Quando Deus criou o mundo, a primeira coisa que fez foi a viagem". A. completa: "E então vieram a dúvida e a nostalgia."

Na cidade, após ser comunicado que as três bobinas não estavam na cinemateca da cidade, A. e Nikos se encontram para relembrar os velhos tempos. Em um dos momentos mais autobiográficos do filme, os amigos se encontram em um restaurante e se lembram dos tempos em que estavam em Paris: "pelas esperanças perdidas, pelo mundo que não mudou, apesar de nossos sonhos". Mais tarde, caminham pelas ruas de Belgrado, brindando suas lembranças, suas frustrações e seus heróis: "Por maio de 68, por Santorini, por Murnau, por Dreyer, por Orson Welles, por suas três bobinas, por Eisenstein. (...) brindemos por nós; nós dormimos docemente em um mundo... e despertamos brutalmente em outro". Assim, como os dois personagens, Angelopoulos passou parte de sua juventude na capital francesa onde estudou cinema e teve contato com todos esses cineastas que, de alguma forma, influenciaram suas obras. Da mesma maneira, sentia-se desiludido com as crises que tomavam conta do mundo.

Naquela noite, uma mulher (Morgenstern, novamente) acorda A. e o leva até um barco às margens do rio. Ao amanhecer, eles chegam a uma aldeia destruída, onde entram em uma casa abandonada. A. acha uma velha foto de casamento, sugerindo que a mulher já estivera casada. Na manhã seguinte, a mulher traz para ele roupas limpas de seu esposo. Ela tenta impedir que o cineasta saia da aldeia, quebrando o barco com um machado. Horton associa a mulher com a feiticeira Circe que, na *Odisseia* de Homero, prende Ulisses em sua ilha para seus próprios objetivos. A. todavia consegue sair da ilha e seguir a sua viagem. (HORTON, 1997A, p.192).

Ao amanhecer, A. chega a Sarajevo, completamente destruída pela guerra. É o fim do cronotopo de viagem. A jornada é linear, da Grécia à cidade onde teve início a Primeira Guerra Mundial e foi palco de um dos episódios mais trágicos das Guerras da antiga Iugoslávia: o Cerco da Sarajevo¹³¹.

Tanques da ONU percorrem as ruas. As pessoas correm de um lado para o outro, silenciosamente. O cineasta finalmente encontra o prédio do arquivo e uma criança o conduz até Ivo Levy (Erland Josephson, conhecido por seus trabalhos com outro cineasta europeu,

¹³¹ O Cerco de Sarajevo aconteceu entre 1992 e 1996 e resultou na destruição da cidade e na perda de muitas vidas.

Ingmar Bergman), o diretor judeu do arquivo. No local, A. conhece a filha de Levy, mais uma vez a atriz Maya Morgenstern. O cineasta cria uma rápida amizade com pai e filha, que, mais adiante na narrativa, acabam sendo alvejados e mortos na rua.

O fato de Levy ser judeu reforça ainda mais a multiculturalidade e a diversidade étnica da região dos Balcãs, uma vez que no início do filme, na cena em que a velha senhora chega a Albânia, ouvimos uma oração mulçumana. Historicamente, os Balcãs, por serem um ponto de ligação entre oriente e ocidente têm sido o ponto de encontro de diversas culturas, religiões e etnias.

É importante ressaltar o valor simbólico da criança, em específico neste filme. Angelopoulos a utiliza para fazer uma oposição ao caos e à violência do conflito. Mesmo que a presença dela tenha sido rápida e discreta, o sentimento presente é o de inocência e pureza. Um respiro de ingenuidade. Em seu *Dicionário de símbolos*, Gheerbrant e Chevalier afirmam que a infância é o estado anterior ao pecado, o estado edênico (1982, p.302), o que consideramos um contraponto à desordem e ao sofrimento do conflito. Em uma Sarajevo destruída pela guerra, as crianças seria a representante da esperança, seriam elas que inventariam um novo futuro, sem conflitos étnicos e choques civilizatórios.

Figura 35 - Em Sarajevo



Fonte: *Um olhar a cada dia (To vlemma tou Odyssea, Angelopoulos, 1995)* – Filme digitalizado

Ao final do filme, retratada na figura 35, após revelar os rolos, A. tenta assisti-los, mas não há qualquer cena filmada, o filme foi velado pelo tempo. O branco da tela é refletido no rosto do cineasta. Não há a possibilidade de assistirmos as imagens de uma época dos Balcãs multiétnicos, multiculturais e sem fronteiras, os casamentos, as celebrações, o cotidiano daquela região. A decepção de A. é também a nossa. Cabe ao personagem de Harvey Keitel a viagem

de volta. Mesmo sem uma Penélope, as palavras de Homero ressoam na sala. É a última referência à sua Odisseia.

Quando regressar o farei com as roupas de outro homem, com o nome de outro homem, Ninguém me esperará. Se olhar para mim e não acreditar e dizer: você não é ele`. Te darei sinais e irás crer em mim e te falarei do limoeiro de seu jardim, da janela, por onde entra a luz da lua e dos sinais de seu corpo. Sinais de amor. E quando subirmos trêmulos ao velho quarto, entre um abraço e o próximo, entre sussurros de amor, te contarei minha jornada, por toda a longa noite e em todas as noites que virão, entre um abraço e o próximo, entre sussurros de amor. Toda a aventura humana. A história que nunca termina. (*Um olhar a cada dia*, Angelopoulos, 1995)

A jornada pelos Bálcãs vai além: é também a homenagem de Angelopoulos aos 100 anos do cinema, completados em 1995, ano em que o filme foi lançado. O diretor mostra a importância do cinema como testemunha das transformações históricas, políticas e culturais que moldaram o século XX.

Um olhar a cada dia é uma busca pela história, da geografia e da arte balcânica. Angelopoulos através do seu alter-ego, o também cineasta A., procurou no cinema dos irmãos Manakis as imagens dos Bálcãs multiétnicos e multiculturais, com seus laços históricos comuns e suas raízes culturais compartilhadas. Estas imagens teriam duas perspectivas: gerar um sentimento de identidade e pertencimento àquele povo e lugar ao mesmo tempo que revelariam uma região coesa e em paz, diferente da concepção ocidental, que imaginava os Bálcãs em constante conflito. É também uma viagem pela rica geografia balcânica, pelos rios e estradas de terra, pelas montanhas e pequenas cidades, locais quase idílicos, distantes das cidades em guerra.

Na jornada, o fenômeno místico, assim como na narrativa proustiana, ocorre naturalmente, sem qualquer esforço ou preparativo por parte do protagonista. Estas temporalidades combinadas possibilitam a fuga do mal estar da guerra e a reconstrução do passado de A. junto a sua família. E, tão importante quanto, apresenta os personagens negligenciados e os eventos convenientemente esquecidos do lugar, manifestando a relevância da História dos Bálcãs.

5.2 *Eternidade e um dia (Mia aioniotita kai mia mera, 1998)*

*O tempo é uma criança que brinca com pedras na praia*¹³².

Eternidade e um dia (Mia Aioniotita Kai Mia Mera, 1988) é, em nossa opinião, a obra mais acessível de Theo Angelopoulos. Um filme centrado no indivíduo, em sua relação com o passado, com as palavras, com a inocência e com a morte. Sua narrativa é complexa, com temporalidades combinadas, planos abertos com paisagens grandiosas, silêncio e lentidão. No filme, a poesia não tem uma função apenas estética, mas política, identitária e ideológica.

A obra é uma coprodução grega, francesa, alemã e italiana. O roteiro do filme foi desenvolvido por Angelopoulos, Tonino Guerra, Petros Markaris e Giogio Silvagni, o diretor de fotografia foi mais uma vez Giorgos Arvanitis, a melancólica trilha-sonora foi produzida por Eleni Karaindrou e o elenco, cosmopolita, contou como o alemão Bruno Ganz, a atriz francesa Isabelle Renauld e jovem ator grego Ahilleas Skevis.

O filme conta a história de Alexander, interpretado por Bruno Ganz, um consagrado escritor e tradutor grego, que está doente e perto da morte. Após se despedir da filha, ajuda um menino albanês, o menino Ahilleas Skevis, a fugir de traficantes de crianças. Alexander decide então levar o menino até sua aldeia na Albânia. Durante a viagem passa por uma série de experiências místicas que o levam a sua antiga residência e ao contato com sua falecida esposa Anna, representada por Isabelle Renauld. Sobre Alexander, o protagonista do filme, Angelopoulos nos contou em uma entrevista que:

O herói do filme é um escritor, um poeta. O problema não é apenas o último dia de uma pessoa; é a vida de uma pessoa que, naquele momento liminar, revive um dia feliz, numa inextricável relação presente-passado. É quase um relato de vida. A aventura da criação, muitas vezes distanciada da vida, torna-se uma batalha solitária. O dilema para quem optou pela simbiose febril com o processo criativo, por vezes torna-se agudo: *écrire ou vivre*. Para criar ou viver. Vacilamos entre um e outro, deixando lacunas de vida e lacunas de

¹³² Heráclito de Éfeso. *Eternidade e um dia* (ANGELOPOULOS, 1998)

palavras. Um gosto amargo de insatisfação permanece¹³³. (ANGELOPOULOS, s/d).

Se a jornada pela península balcânica retratada em seu filme de 1995, *Um olhar a cada dia*, abordava o conflito que acontecia na região, a literatura de Homero e o cinema dos Bálcãs, em *Eternidade e um dia* a narrativa trata do processo do envelhecimento e da morte, das memórias pessoais, do nacionalismo grego e, mais importante, da fluidez do tempo. Em ambas as produções, o deslocamento é triplo: interno, quando ficam latentes os dramas pessoais dos protagonistas; externo, nas estradas da península balcânica; e temporal, quando transcorrem as experiências místicas, ou seja, as temporalidades combinadas, e as interações com pessoas e eventos do passado.

Angelopoulos relatou que o filme surgiu de três ideias distintas. A primeira, relacionada com a velhice e a morte. O diretor sentia a idade e percebia que seus amigos estavam morrendo. Theo passara o dia com seu grande amigo, o ator Gian Maria Volante, e no dia seguinte Volante foi encontrado morto. Sua morte trouxe alguns questionamentos: como seria para um homem estar ciente que no dia seguinte ele não existirá mais? Depois de alguns meses pensando nesse sentido, outra ideia surgiu: a vida desolada das crianças abandonadas, vítimas da Guerra nos Bálcãs, que ele conheceu enquanto filmava *Um olhar a cada dia*. Angelopoulos também pensava na importância das palavras e da linguagem, refletindo a ideia do filósofo Martin Heidegger, de que nossa identidade é amarrada com a língua materna. Ao visitar seu amigo Tonino Guerra para trabalharem o roteiro, percebem que poderiam interligar todas as ideias em apenas uma. (FAINARU, 2001, p.114)

As críticas ao filme concordam em um ponto: é um filme sobre o tempo, acima de tudo. Para Vagner Rodrigues (s/d), do site do Plano Crítico¹³⁴, *Eternidade e um dia* não se trata de um filme político, mas sim de um compêndio existencial, construído para que o sentimento venha à tona, mas sem grandes comoções. A circularidade temporal empreendida por Alexander permite o desdobramento de sua personalidade, mas nunca o entendimento completo. No filme, longos planos-sequência mostram muitos detalhes mas criam significados nem sempre

¹³³ Tradução de Ο ήρωας της ταινίας είναι συγγραφέας, ποιητής. Το πρόβλημα δεν είναι η τελευταία μέρα ενός ανθρώπου μόνο· είναι η ζωή ενός ανθρώπου που, εκείνη την οριακή στιγμή, ξαναζεί μια ευτυχισμένη μέρα, σε αξεδιάλυτη σχέση παρόντος-παρελθόντος. Είναι σχεδόν ένας απολογισμός ζωής. Η περιπέτεια δημιουργίας, πολλές φορές απομακρύνει απ' τη ζωή, γίνεται μοναχική μάχη. Το δίλημμα σε όσους έχουν διαλέξει την πυρετική συμβίωση με την δημιουργική διαδικασία, μπαίνει οξύ καμιά φορά: écrire ou vivre. Να δημιουργείς ή να ζεις. Παραπαίουμε ανάμεσα στο ένα και το άλλο, αφήνοντας πίσω μας κενά ζωής και κενά λέξεων. Μένει μια πικρή γεύση ανεκπλήρωτου. (ANGELOPOULOS entrevista para Sthatis Irini. Disponível em: <http://www.theoangelopoulos.gr/avaluseis.php?lng=ZW5nbGlzaA==>. Acessado em 25/09/20233.

¹³⁴ Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/01-10/eternidadeeumdia.html>

inteligíveis, a câmera capta cada ação de forma integral, sempre ampliando o conjunto de seus entendimentos.

Nesse momento, discordamos de Rodrigues quando ele afirma que *Eternidade e um dia* não é um filme político. Embora não seja uma obra voltada para o fazer político e suas consequências, Angelopoulos quis, com esta produção, desenvolver elementos que pudessem afirmar a identidade nacional grega, em um contraponto à ocidentalização do país. A poética visual do filme, ou seja, os movimentos lentos da câmera, da *mise-en-scène* e da própria locomoção dos personagens se opõe à cultura da velocidade, à massividade de elementos visuais que compõem a sociedade contemporânea. Angelopoulos também traz à tona a questão dos refugiados e do tráfico de crianças do leste europeu para outras partes do mundo.

Para Frederico Campos (2020), também do Plano Crítico¹³⁵, a produção é um elogio à nostalgia. O protagonista da obra, Alexander, se encontra em um contínuo confronto com o tempo. O longa está envolto em duas linhas temporais: passado e presente. “Ao mesmo tempo em que desfila por seu presente nebuloso e planeja seu incerto futuro, o protagonista se reconecta com sentimentos comuns em seu passado” (CAMPOS, 2020). Além de ser um filme que trata das dificuldades do presente e do medo do futuro, este trata também da memória. Para o cineasta grego, afirma Campos, a memória está relacionada ao presente: o “agora” é responsável pela interpretação das memórias do “ontem”.

O filme trata das dificuldades do presente - a velhice, a morte, o tráfico de crianças – e o medo do futuro, mas também é uma exploração profunda da história pessoal e da poesia grega moderna. O presente está intrinsecamente conectado ao passado: fenômeno místico pelo qual Alexander acessa e interage com pessoas e elementos do passado é influenciado pelas circunstâncias e emoções do seu presente.

Eternidade e um dia se aproxima do romance de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*. Há, de fato, uma série de semelhanças entre filme e livro, não apenas o retorno místico ao passado, mas também entre personagens, lugares e classes sociais. Estes pontos de proximidade serão apresentados ao longo desta análise.

Na primeira cena do filme, reproduzida na figura 36, há um plano geral de uma ampla casa, com os seus quartos no andar de cima, salas no andar de baixo e um gazebo na praia que se diferencia das residências mais simples dos protagonistas de filmes anteriores de Angelopoulos, como em *O Apicultor* e que nos faz lembrar da casa onde o narrador de Proust

¹³⁵ Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-a-eternidade-e-um-dia/#:~:text=A%20Eternidade%20e%20Um%20Dia%20%C3%A9%20um%20filme%20capaz%20de,para%20se%20contar%20tal%20hist%C3%B3ria>. Acesso em 07/04/2023.

passava a infância em Combray. O olhar da câmera se dirige a uma janela. Estamos agora no interior do quarto. Um longo plano-sequência acompanha Alexander, ainda criança, saindo de sua casa correndo para dentro do mar com seus jovens amigos, enquanto as palavras do poeta e filósofo Heráclito de Éfeso, narradas em *off*, anunciam o tema constante nesse filme, o tempo com suas transições, memórias e ausências: “O tempo é uma criança que brinca com pedras na praia”.

Figura 36 – Uma mansão em Tessalônica, onde tudo começa



Fonte: *Eternidade e um dia* (*Mia Aioniotita Kai Mia Mera*, 1988, Angelopoulos, 1998) – Filme digitalizado

Uma sobreposição das imagens do mar traz a sequência de volta para a Grécia de 1998. Um plano aberto de um quarto apresenta o protagonista sentado em sua cadeira, visivelmente doente, e uma funcionária da casa lhe informa que precisa ir ao hospital se internar. “Ainda sinto o gosto do sal”, anuncia Alexander, uma metáfora, já anunciando intenção de fugir da linearidade do tempo histórico, lembrando sua infância, um tempo seguro e inocente quando nadava no mar com seus amigos e sua família. A longa tomada nesse trecho traz uma sensação de realismo, devido a sua capacidade de mostrar uma ação tão casual, mas emocionalmente forte, sem cortes, de maneira ininterrupta.

O escritor Alexander tem afinidades com o protagonista de *Em busca do tempo perdido*. Suas reminiscências, o amor pela literatura, a boa posição social dos dois personagens. Ambos fazem viagens breves. Alexander mora em Tessalônica, seus breves deslocamentos são para os arredores da cidade ou para as montanhas nevadas, na fronteira da Grécia com a Albânia. O narrador de Proust reside em Paris e suas viagens são principalmente para Combray ou Balbec, estendendo-se à Veneza.

No caminho para o hospital, Alexander visita sua filha que lhe trata com indiferença e distanciamento, e lhe entrega cartas deixadas por Anna, esposa e mãe. Alexander começa a leitura e, emocionado, se dirige à varanda. As cartas são apelos à atenção do esposo, sempre tão distante dela e de todos. Ao atravessar as cortinas, tem sua primeira experiência mística. Há uma ruptura espaço-temporal e Alexander é deslocado para sua antiga residência, com sua falecida esposa, como podemos perceber nas próximas imagens. Conversam sobre o vestido, as visitas e a gravidez. Um corte seco. Carros antigos denotam o tempo passado. Os convidados chegam e adentram a casa. A voz em *off* de sua esposa trata do amor entre eles e se alterna com as conversas de teor político dos personagens.

Foram as palavras de Anna que ocasionaram o fenômeno místico, que está longe de ser apenas uma lembrança, uma vez que é o Alexander de hoje, velho e doente, que interage com sua esposa, como vemos na figura 37. Não há qualquer referência religiosa, nenhuma ascese prévia, o evento simplesmente acontece, uma típica experiência mística natural, como descrita como R. C. Zaehner. O conteúdo do evento místico é moldado pela história de vida de Alexander, sua vida com Anne, suas amizades e por seus interesses literários.

Figura 37 - Do presente para o passado



Fonte: *Eternidade e um dia (Mia Aioniotita Kai Mia Mera, 1988, Angelopoulos, 1998)* – Filme digitalizado

Alexander se conecta ao narrador do livro ao receber cartas de sua esposa Anna, que já havia falecido. O protagonista do romance trocava, com frequência, correspondências com sua amada Albertine Simonet, com jogos de sedução e pequenas chantagens. Em determinado momento, o narrador recebe uma carta que o faz acreditar que a distante Albertine retornará para casa, porém ela já estava morta, vítima de um acidente fatal poucos dias antes da mensagem chegar.

É interessante percebermos que o passado de Alexander é alegre, radiante, mas seu presente é melancólico. Todas as sequências relacionadas ao passado do escritor, a sua esposa Anna, a sua família e amigos são solares, brilhantes e saturadas, enquanto sua vida atual é marcada pela dessaturação e pela falta de brilho.

Alexander, percebendo que não é bem-vindo, sai da casa da sua filha. Solitário e distante de sua família, se dirige ao hospital. No caminho, pelas ruas de uma Tessalônica cinzenta e triste, ajuda uma criança que limpa seu carro no sinal de trânsito a fugir de seus perseguidores. Alexander segue o menino e percebe que ele volta a cair prisioneiro dos criminosos que o levam para um local onde há adoções ilegais e tráfico de crianças. Alexander resgata o jovem e decide leva-lo a sua aldeia, na Albânia.

Há neste momento um cronotopo do limiar, conceito que descreve o ponto crucial de transição e transformação na narrativa, onde há uma ruptura significativa e uma mudança de vida para o protagonista. No caso de Alexander, este momento de ruptura estava se formando desde o momento em que ele decidiu seguir o jovem albanês pelas ruas de Tessalônica e tem seu ápice quando resolve conduzi-lo de volta a seu país. Ao demonstrar solidariedade ao garoto, Alexander deixa de lado suas próprias preocupações ao mesmo tempo que supera diferenças culturais e políticas.

É também o início de cronotopo da estrada, com seu recorte espaço-temporal, com suas buscas pessoais. Durante a viagem acontecem os momentos de crises, que impulsionam o deslocamento. Encontros, desejados ou não, se sucedem e são formadores de enredo. Muitas vezes os personagens passam por mudanças físicas e psicológicas. Relatos pessoais e histórias de vida são reveladas, formando o caráter dos personagens.

Em *Eternidade e um dia* (1995) também ocorre o *paradoxo do movimento*. O deslocamento é realizado em um carro velho, em baixa velocidade, como nas estradas estreitas e cobertas de neve, na fronteira com a Albânia ou mesmo em um ônibus, dentro da cidade. As interações dramáticas, essenciais para a narrativa, acontecem nas paradas ou nos recuos ao passado, quando Alexander está com sua família e amigos.

Alexander tem a intenção de levar seu jovem amigo de volta à Albânia, mas param diante da fronteira congelada, uma cerca que parece cheia de corpos. Esta sequência é mostrada na figura 38. Os dois se olham por segundos. Um guarda se aproxima e eles fogem. A partir deste momento, seus destinos se unem: não há mais retorno possível. O filme conta agora a história de dois indivíduos solitários, separados pela idade, distantes de seus lares e de suas famílias. Angelopoulos explica a sequência:

Você se lembra da sequência no nevoeiro; há pessoas penduradas na cerca de arame. Obviamente, a fronteira não se parece com isso. Todos esses incidentes e as imagens ocorrem apenas na imaginação de Alexander. É uma fantasia. A fronteira com esta cerca de arame ameaçadora é uma fronteira no próprio Alexander. O menino apenas o ajuda a enfrentar seu conflito interno, e o garoto dá uma razão a Alexander viajar pelos momentos-chave de sua vida, lembrar o feliz momento que ele teve com sua falecida esposa Anna¹³⁶. (ANGELOPOULOS *apud* FAINARU, 2001, p.118).

Figura 38 - Na fronteira



Fonte: *Eternidade e um dia (Mia Aioniotita Kai Mia Mera, 1988, Angelopoulos, 1998)* – Filme digitalizado

A fronteira é então um *soft fact*, conforme nos explicado por Eder (2008), representando não um limite físico, mas uma barreira interna no próprio Alexander. Ao se deparar com a cerca cheia de corpos, Alexander enfrenta seus fantasmas pessoais, suas dúvidas, suas lembranças e seus medos.

Mais à frente no filme, Alexander e o menino passeiam pelo interior da Grécia, comentando a exuberante cultura grega, como podemos observar nos frames a seguir. Chama a nossa atenção outra quebra do espaço-tempo no qual os protagonistas observam o poeta grego do século XIX, Dyonisios Solomos (Fabrizio Bentivoglio), vestido com trajes de época, em uma antiga ruína grega, se esforçando para escrever um poema, mas se apega a uma palavra, deixada em uma folha de papel: “Abismo”.

Cabem aqui algumas linhas sobre Dyonisios Solomos. Ele foi um poeta grego do século XIX, filho de um aristocrata das ilhas jônicas. Seu pai o enviou para ser educado em um

¹³⁶ Tradução de: *You remember the sequence in the fog; there are people hanging on the wire fence. Of course, the frontier does not look like this. All these incidentes and images only occur in Alexander's imagination. It is a fantasy. The border with this threatening wire fence is a frontier in Alexander himself. The boy only helps him to face his inner conflict, and the boy gives Alexander a reason to travel through the key moments of his life, to remember the happy moments he had with his late wife Anna.* (ANGELOPOULOS *apud* FAINARU, 2001, p.118).

convento italiano quando ele era apenas um garoto de nove ou dez anos de idade. Ele cresceu na Itália, escrevia poesias e quando estava quase terminando seus estudos ficou sabendo da revolta grega contra os turcos, que eram os dominadores da península balcânica naquela época e decidiu voltar para sua terra natal para participar da luta nacional. Todavia, ele não era um soldado, mas um poeta e decidiu escrever poemas revolucionários, abordar suas memórias da infância, a imagem de sua mãe e as músicas que ela costumava cantar para ele, lamentar a morte de heróis e evocar o sentimento da liberdade. Uma vez que seu conhecimento do grego era muito limitado, ele perambulou pelas ruas coletando e comprando palavras que nunca tinha ouvido falar, anotando todos em seu caderno e utilizando-as em seus poemas.

Neste trecho, há uma apresentação das ruínas históricas, uma reapropriação da antiga cultura helênica que estava sendo deixada de lado em troca de valores e símbolos mundializados. As estradas do interior, afastadas das rodovias abertas e das grandes cidades cosmopolitas, são a representação da verdadeira Grécia. Ao mesmo tempo, a presença de Solomos salienta a importância da língua como elemento essencial da identidade cultural de uma nação, sendo o meio utilizado por uma comunidade, país ou grupo para trocar suas experiências, valores e tradições, sendo assim um elemento de coesão social. Na Grécia, especificamente, a língua se transformaria em uma barreira contra as influências externas, garantindo a união interna.

Figura 39 - Com Dionysios Solomos



Fonte: *Eternidade e um dia (Mia Aioniotita Kai Mia Mera, 1988, Angelopoulos, 1998)* – Filme digitalizado

Na sequência seguinte, Angelopoulos acompanha um tradicional casamento grego, com as músicas, as danças tradicionais, realizado ao ar livre, sendo uma cerimônia popular, conhecida além das fronteiras do país, retratada em outros filmes e produções audiovisuais.

Embora o cineasta tenha evitado ao longo de sua obra cair no pitoresco ou em alguma imagem clichê de seu país, essa sequência traz a impressão contrária.

Alexander e seu jovem amigo caminham agora pelo calçadão em frente ao mar, em Tessalônica. O garotinho percebe que Alexander está triste: “Vejo você sorrindo, mas está triste”. Para confortá-lo, traz para ele palavras que recolhe com transeuntes naquele momento. São palavras que expressam a essência do filme, a transitoriedade da vida. A primeira palavra é *korfulamuthat*, uma palavra delicada, cuja tradução é "coração de uma flor"¹³⁷.

A segunda palavra é *xenite*¹³⁸, que significa um estrangeiro ou um estranho, também uma pessoa que se sente estranha em qualquer lugar. Uma sensação de estranhamento, de inaptidão ou mesmo um sentimento de exílio. *Xenite* demonstra o sentimento do menino longe de casa como um estrangeiro na Grécia e o de Alexander em relação ao mundo, como se não pertencesse mais àquela realidade e estivesse mais perto da morte. Há ainda mais uma palavra, que será fornecida mais à frente no filme.

Figura 40 – Trocando palavras



Fonte: *Eternidade e um dia* (*Mia Aioniotita Kai Mia Mera*, 1988, Angelopoulos, 1998) – Filme digitalizado

Há um sentimento de melancolia na sequência. O menino sai de cena e Alexander se dirige em direção ao mar, sussurrando palavras em desvario, chamando por sua esposa Anna. Um longo plano sequência comprime o tempo e experiência mística acontece, causada pela saudade ou pelo medo da morte. Alexander agora se encontra em um barco, com pessoas cantando e dançando. Ele se dirige ao final da embarcação onde estão Anna e sua mãe, sentadas. Alexander beija carinhosamente sua mãe e conversa com Anna, que reclama de sua ausência nos anos do casamento.

¹³⁷ A expressão em grego é *καρδιά ενός λουλουδιού* (*kardiá enós louloudiού*). A palavra *καρδιά* (*kardiá*) corresponde ao termo "coração", enquanto *ενός* (*enós*) significa "de um/uma". Já o substantivo *λουλουδιού* (*louloudiού*) pode ser traduzida como "flor".

¹³⁸ Os termos "estrangeiro" ou "estranho" podem ser traduzidos para o grego como *ξενίτης* (*xenítis*) ou *ξένος* (*xénos*).

Todos agora se encontram em uma praia grega, vestidos com roupas claras, com exceção de Alexander que ainda veste suas roupas pretas e desgastadas de sua própria realidade, como notamos na figura 41, a seguir. Anna está vestida com o mesmo vestido branco com bolinhas pretas que Alexander havia comentado antes, logo no início do filme. Há a repetição de algo que aconteceu toda uma vida: o escritor se dirige para o lado oposto de Anna, que parece desistir do relacionamento e se dirige ao mar. Do alto de um penhasco, Alexander acena para um barco, como se estivesse chamando a atenção para si. As cenas de Anna e de Alexander, constituídas por planos abertos e longas tomadas, propõem ao espectador uma experiência de fascínio e deslumbramento.

Este passeio na praia, com sua família e amigos, traz à mente os passeios que o narrador dos livros de Proust fazia à beira-mar, em Balbec. Este passeio na praia, com sua família e amigos, traz à mente os passeios que o narrador dos livros de Proust fazia à beira-mar, em Balbec, uma cidade costeira fictícia inspirada em Cabourg, na Normandia. Ele caminha pela praia, fascinado pela beleza da luz, do mar e das falésias. As descrições que Proust faz do lugar são detalhadas, associando a natureza à sensibilidade do personagem.

Alexander transita entre diferentes momentos de sua própria história. A experiência mística é mais uma vez representada por uma temporalidade combinada (*conflated scene*), ou seja, uma quebra da cronologia linear da história, uma junção do espaço e tempo. Nessa forma de narrativa não natural, indivíduos, amigos, familiares e amantes, de diferentes épocas, podem conviver e interagir em um espaço-tempo projetado.

Figura 41 - Nas praias gregas



Fonte: *Eternidade e um dia (Mia Aioniotita Kai Mia Mera, 1988, Angelopoulos, 1998)* – Filme digitalizado

A volta para o presente é feita através de uma sobreposição de imagens do céu. O olhar da câmera se inclina em direção ao calçadão de Tessalônica e Alexander assiste um jovem ser retirado morto do mar, provavelmente mais um refugiado que tentou alcançar a Grécia. Nesse momento, Alexander encontra com seu médico e conversam sobre o seu estado de saúde. O escritor sente a falta de seu jovem amigo, sai a procura dele e o encontra, chorando, em um balcão. Juntos vão a um necrotério onde o garoto encontra o corpo de seu amigo Sélím, que havia sido atropelado.

Em um prédio em construção, um grupo de meninos, exilados e fugitivos, se reúne para o funeral de Selim, queimando seus únicos pertences. Angelopoulos traz à tona a vida dos jovens refugiados na Grécia, os invisíveis da sociedade, que provavelmente fugiram de seus países devido à guerra ou à fome. Este grupo de crianças se tornou uma comunidade, sem pátria, sem lar e que lutam para sobreviver nas ruas. Em frente ao fogo, todos permanecem em silêncio, em respeito ao jovem. As palavras do pequeno companheiro de Alexander falam da jornada, de portos, da saudade de casa. Curiosamente, Alexander estava presente no pequeno funeral e, ao sair do prédio, passa em frente a um cartaz do Banco Nacional da Grécia. Angelopoulos associa o capitalismo e o sistema financeiro aos problemas dos refugiados.

Figura 42 – O funeral de Sélím



Fonte: Eternidade e um dia (Mia Aioniotita Kai Mia Mera, 1988, Angelopoulos, 1998) – Filme digitalizado

Há, em seguida, a representação de um cronotopo do encontro: Alexandre faz uma visita a sua mãe que está em uma casa de repouso. No quarto da idosa estão algumas peças de vestuário, itens de decoração e fotos antigas que evocam um tempo passado. Há um chapéu, provavelmente o mesmo usado naquela praia anos atrás. Alexandre deita a velha senhora na cama enquanto ela continua sua fala. O escritor escuta algumas vozes e a conexão com o passado se reestabelece: vemos novamente a família reunida na praia.

A jornada de Alexander e de seu jovem amigo está perto do fim. No dia seguinte o garoto embarcará em um navio para a Itália e Alexander será internado no hospital para seu tratamento final. Os dois companheiros entram em um ônibus cujo nome real em Tessalônica é *Asomaton*¹³⁹ cuja tradução é “sem corpo” ou “incorpóreo”, um termo associado normalmente à espíritos. Nesse ponto, há, mais uma vez, uma referência à mitologia grega, especialmente à lenda de Caronte, o barqueiro que levava as almas para o inferno. Na obra de Angelopoulos, o barco foi substituído por um ônibus e conduzirá Alexander em sua última travessia.

A partir deste momento, a sequência transforma-se em uma experiência onírica: um jovem manifestante entra no ônibus na segunda parada, segurando uma bandeira vermelha e quase imediatamente adormece (será o sono da esquerda?); músicos entram no trem e fazem uma performance; um casal discute; do lado de fora, ciclistas com capas amarelas acompanham o veículo. De acordo com o cineasta grego:

Capas amarelas são reconhecíveis. Em *Paisagens na Neblina* (filme de Angelopoulos de 1988) também tem um garoto que usa capa amarela. A razão é, primeiro, porque tem um efeito pictórico. Mas também tem um sentido que ultrapassa o pictórico. Acho que provoca um efeito onírico e é importante não se perguntar a razão de tudo num filme. Às vezes, detalhes são inseridos inconscientemente. Eu mesmo vejo meus filmes depois e me faço algumas perguntas. Há algo que se chama ambiguidade do real em filmes. E deve sempre existir. É essa ambiguidade que dá o poder poético do filme. (ANGELOPOULOS, 2012).

¹³⁹ A palavra grega *ἀσώματων* (*asómaton*) é formada pelo prefixo "α-" (a-), que significa “sem”, e *σῶμα* (*sóma*), que significa "corpo". Logo, *ἀσώματων* refere-se a algo que não possui um corpo físico.

Figura 43 - No ônibus, em Tessalônica



Fonte: *Eternidade e um dia* (*Mia Aioniotita Kai Mia Mera*, 1988, Angelopoulos, 1998) – Filme digitalizado

O escritor conduz seu amigo albanês para o porto, onde ele embarcará em um navio. Será mais uma vez um emigrante refugiado. Ao se despedirem, o menino confia a Alexander a última palavra recolhida no calçadão da praia, em Tessalônica: *argathini*¹⁴⁰, cuja tradução é “tarde da noite” ou o “crepúsculo” da existência de alguém¹⁴¹. Todavia, apontamos um outro significado. *Argathini* seria uma pista que o tempo de Alexander e o seu jovem companheiro, juntos, esteja chegando ao fim. Ora, a própria vida de Alexander está perto de seu epílogo. As palavras conduzem à última experiência mística do filme.

Na figura 44, vemos que Alexander, agora sozinho, se dirige ao centro de Tessalônica. Em um cruzamento na rua, deve escolher entre o hospital ou sua antiga casa, aquela que morou com Anna e sua família. A escolha recai na segunda opção. A jornada do escritor é circular, ele sai do ponto de partida, seu lar, chega a seu destino, a fronteira fictícia da Albânia, e volta a sua origem.

A casa, vazia, não guarda nenhum resquício do conforto e beleza anteriores. Curiosamente, ele entra no mesmo quarto com varanda para a praia onde estava no início do filme, mostrando a circularidade do tempo. A varanda se abre: seus amigos, sua família e sua falecida esposa Anna dançam na praia. Alexander se aproxima, em busca de um tempo perdido, e dança com eles. As pessoas deixam a praia vagarosamente deixando apenas o casal em cena. “Perguntei-lhe um dia: quanto tempo o amanhã demora para chegar? E você me respondeu: Uma eternidade e um dia”. Anna sai de cena. Alexander está só: “Minha passagem para o outro

¹⁴⁰ Tarde *Αργά* (argá), da *το* (to), noite *νύχτα* (nýchta).

¹⁴¹ <https://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/angelopoulos/>

lado hoje à noite, com palavras, a trouxe de volta. Você está aqui. E tudo é verdade, esperando, pela verdade”.

Figura 44 - A eternidade e um dia



Fonte: *Eternidade e um dia* (*Mia Aioniotita Kai Mia Mera*, 1988, Angelopoulos, 1998) – Filme digitalizado

A jornada de Alexander é constituída por elementos da cultura, da poesia e de sua própria história pessoal. Algumas passagens ocorrem nas ruas cinzentas de Tessalônica, mas também nas estradas estreitas do interior do país, até a fronteira com a Albânia. É uma reflexão sobre a velhice, sobre a morte e o tempo.

As experiências místicas naturais, tão proustianas, que caracterizam esse filme, forneceram momentos para Alexander se afastar do presente, da doença e da proximidade da morte, viabilizando um momento de alívio ao protagonista. Estes fenômenos temporais possibilitaram o escritor reconstruir seu passado e ressignificar seu presente, preparando o terreno para o epílogo, quando sua família, amigos e sua esposa Anna estarão reunidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mundo precisa de cinema agora mais do que nunca. Esta pode ser a última forma importante de resistência ao mundo deteriorado no qual vivemos.¹⁴²

Chegamos ao fim desta jornada. Um longo e sinuoso caminho, como aqueles do interior da península balcânica, com algumas curvas abertas e outras fechadas, que percorremos na companhia de um dos mais notáveis autores do cinema mundial, Theo Angelopoulos, compreendendo sua maneira de pensar, de ver o mundo e, principalmente, de filmar.

Sua obra é o reflexo de seus traumas pessoais: a invasão nazista, a prisão de seu pai para ser executado, as ditaduras militares, o colapso da ex-União Soviética e o conflito na Bósnia. Ele percebia a política como poder, a história como identidade e o cinema como ativismo. Em seus filmes, a história pessoal de seus personagens se mistura à grande história.

Angelopoulos é descendente da rica cultura grega, de seu longo passado e de suas narrativas mitológicas. O próprio cineasta confessa: “os mitos antigos nos habitam e nós os habitamos. Vivemos num lugar cheio de memórias, pedras antigas e estátuas quebradas. (...) Minha jornada, meu percurso, meu pensamento, seria impossível não ter sido regado por tudo isso”¹⁴³. (ANGELOPOULOS, s/d). Em seus filmes notamos referências diretas aos clássicos gregos, como a *Oresteia*, em *A viagem dos comediantes* (1975), e a *Odisseia*, em *Um olhar cada dia* (1995).

Mas Angelopoulos não foi influenciado apenas pelo rico passado helênico. Seus poetas favoritos são o grego George Seferis, o norte-americano T. S. Eliot e o alemão Rainier e Maria Rilke. E, embora ele nunca tenha apontado Marcel Proust como um de seus romancistas

¹⁴² Tradução de: *The world needs cinema now more than ever. It may be the last important form of resistance to the deteriorating world in which we live.* (ANGELOPOULOS entrevista para Cineaste. *apud*: FAINARU, 2001, p.86)

¹⁴³ Tradução de Οι αρχαίοι μύθοι μάς κατοικούν και τους κατοικούμε. (...) Ζούμε σ’ έναν τόπο γεμάτο μνήμες, αρχαίες πέτρες και σπασμένα αγάλματα. Η διαδρομή μου, η πορεία μου, η σκέψη μου, θα ήταν αδύνατον να μην έχουν ποτιστεί από όλα αυτά. (ANGELOPOULOS entrevista para Sthatis Irini. Disponível em: <http://www.theoangelopoulos.gr/avaluseis.php?lng=ZW5nbGlzaA==>. Acessado em 25/09/20233.

prediletos, certamente a concepção de memória involuntária do escritor francês influenciou a concepção de tempo de Angelopoulos.

Em nossa tese, voltamos nossos olhos para seus filmes da viagem, *A viagem dos comediantes* (1975), *O apicultor* (1986), *Paisagem na Neblina* (1988), mas principalmente para suas duas produções da década de 1990, *Um olhar a cada dia* (*To vlemma tou Odyssea*, 1995) e *A Eternidade e um dia* (*Mia aioniotita kai mia mera*, 1998). Buscamos denominar e caracterizar estas duas obras, diferenciando de outros filmes do mesmo gênero realizados anteriormente por Angelopoulos e, através do estudo de determinadas marcas e aspectos recorrentes, apontar a proposta destas duas produções.

É importante revermos o itinerário de nossa pesquisa e nossas principais descobertas para afirmarmos a melhor caracterização dos filmes da viagem mística dirigidos por Angelopoulos nos anos 1990, apontando ainda a proposta destas duas produções.

Na década de 1970, Angelopoulos lida principalmente com a história grega contemporânea, seus dilemas políticos e sociais, as ditaduras e suas variadas formas de repressão. Seus protagonistas são coletivos, partidos ou grupos de atores. Através de uma perspectiva marxista, mostra como os eventos históricos interferem na vida dos indivíduos. Neste momento inicial, o diretor grego manteve uma relação próxima com o teatro épico de Bertold Brecht, utilizando, em seus trabalhos, as ideias do autor alemão sobre desdramatização, estranhamento (*Verfremdungseffekt*) e *gesto social*, quando os personagens representam determinadas classes sociais. Tais conceitos foram utilizados notadamente em *A viagem dos comediantes* (*O Thiassos*, 1975), seu filme mais importante deste período.

Nos anos 80, seus filmes tornam-se mais introspectivos e tratam de temas como o exílio, a ausência, a velhice e a morte. Seus protagonistas, velhos ou crianças, são indivíduos deslocados, com fraturas emocionais e sem abrigo em suas respectivas famílias. Em todos, há uma incapacidade de adaptação, uma necessidade de fuga de suas vidas e da sociedade em que vivem, como assistimos em *O apicultor* (*O Melissokomos*, 1986) e *Paisagem na neblina* (*Topiostin omichli*, 1988).

A década seguinte foi de grandes transformações estruturais. A queda do muro de Berlim e o colapso da Ex-União Soviética provocaram o rompimento dos regimes comunistas na Europa. Os países da antiga Cortina de Ferro se aproximaram da União Europeia em busca de apoio político e econômico, e uma série de reformas de perspectiva liberal foi imposta aos países do leste. A ocidentalização daquela parte da Europa estava se iniciando e o sonho do comunismo tinha terminado. Segundo Angelopoulos: “depois do fim das ideologias, neste final de século, vivemos um parêntese da História da Europa e da civilização ocidental; um parêntese,

caracterizado por “olhar perdidos”, olhares que procuram e esperam, olhares que não encontram onde descansar”.¹⁴⁴ (ANGELOPOULOS, S/D)

A guerra nas terras da Iugoslávia logo começaria. O conflito armado foi objeto de estudo na academia. V. P. Gagnon Jr. sugeriu que a guerra foi o desejo de uma elite conservadora que não queria perder seus poderes. Já Samuel Huntington apontava em um choque de civilizações, com o ocidente, o mundo ortodoxo e o mundo muçulmano entrando em conflito. Milhares de refugiados cruzam as fronteiras em direção aos países do oeste fugindo das atrocidades da guerra ao mesmo tempo em que o tráfico de crianças se intensificava. No lado ocidental, a mídia concorreu para uma visão negativa dos Bálcãs e dos habitantes daquela região que são tratados como bárbaros, déspotas, sem história ou cultura relevantes.

Na Grécia, o liberal-conservador Constantine Mitsotakis torna-se o Primeiro Ministro (1990-1993) após escândalos do partido de esquerda e implementa uma série de medidas neoliberais, privatizando as indústrias nacionais gregas e abrindo o mercado para empresas estrangeiras. Essa abertura recebeu críticas de diversos setores da sociedade grega que possuía uma forte coesão identitária, laços familiares estáveis e um grande respeito pela cultura nacional.

Angelopoulos vivenciou todos estes eventos que ocorriam nos Bálcãs e na Grécia. Ele buscou maneiras de representar aquela realidade e apresentasse um novo olhar para as questões que afligiam a região, ou seja, a guerra, a crise de identidade, o desencanto político e ideológico, o “fim da história”, o tráfico de crianças albanesas, o balcanismo e o apagamento da cultura balcânica. Ele optou então por dois filmes de viagem, com seus temas e procedimentos formais flexíveis, para tratar de todos estes assuntos: *Um olhar a cada dia* (1995) e *Eternidade e um dia* (1998).

Os protagonistas destes dois filmes, o cineasta A. e o poeta Alexander, são artistas que construíram suas identidades ao longo do século XX e que relembram seu passado durante o cronotopo da estrada grego-balcânica. O indivíduo, perdido no mundo contemporâneo, procura um passado histórico, uma família, uma língua, uma pátria, ou seja, afetos para que possam viver a contemporaneidade e elementos que lhes forneça uma identidade cultural.

¹⁴⁴ Tradução de Μετά το τέλος των ιδεολογιών, σ' αυτό το τέλος του αιώνα, ζούμε μια παρένθεση της Ιστορίας της Ευρώπης και του δυτικού πολιτισμού· μια παρένθεση, που χαρακτηρίζεται από «χαμένα βλέμματα», βλέμματα που ψάχνουν και περιμένουν, βλέμματα που δε βρίσκουν πού ν' ακουμπήσουν. Disponível em: <http://www.theoangelopoulos.gr/avaluseis.php?lng=ZW5nbGlzaA==>. Acessado em 25/09/20233.

Os protagonistas viajam por ônibus, trens ou carros mais velhos. Não há uma relação próxima entre os indivíduos e seus meios de locomoção, como nos *road movies* norte-americanos. Nestas produções de Angelopoulos, a velocidade não é importante e, sim, a lentidão e tudo que advém dela: uma melhor percepção da jornada, com suas paisagens abertas e frias, o desenvolvimento efetivo do tema, da narrativa e dos personagens.

Os filmes da viagem mística se desenvolvem na maior parte do tempo nas estradas do interior e nas montanhas gregas e balcânicas, dos anos 1990. As vias, na maior parte do tempo, são estreitas, instáveis, cobertas de neve, com curvas acentuadas. Angelopoulos priorizou os caminhos e as paisagens interioranas, pois ali, na opinião dele, se encontrava a imagem original do país, com suas referências históricas, geográficas e culturais, distantes do cosmopolitismo da capital. A viagem pelo interior do país é também é a jornada interna dos personagens com suas reflexões sobre temas familiares e políticos.

Embora estes dois filmes sejam voltados para o deslocamento na península balcânica, há uma sensação constante de lentidão e imobilidade. A ação dramática acontece preferencialmente durante os desvios, as paradas para descanso ou alimentação, nas pequenas cidades ou nos pontos de fronteiras, e não tanto nos meios de locomoção.

A jornada em *Um olhar cada dia* (1995) e *Eternidade e um dia* (1998) é um discurso alegórico que trata da identidade individual e cultural daquela região, fazendo referências à política, à história e a arte da península balcânica. Angelopoulos acompanhava as transformações e as crises que aconteciam a seu redor, sendo que a representação alegórica nestes filmes é explícita, resultando de um processo intencional do diretor.

É no decorrer da viagem que os personagens A. e Alexander experimentam rupturas espaço-temporais, fenômenos que acontecem naturalmente, sem qualquer preparação prévia, mas sim devido aos encontros pessoais e situações dramáticas ocorridas com os protagonistas. Estas rupturas possibilitam à A. e Alexander interagirem com amigos, familiares e eventos do passado, ressignificando suas histórias individuais.

Estas experiências temporais ocorridas com A. e Alexander se assemelham àquelas vivenciadas pelo protagonista de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. No livro, o narrador também passa por quebras temporais, acessando uma dimensão fora do tempo cronológico. Tais experiências ocorrem destituídas de qualquer preparação prévia. Robert Charles Zaehner, em seu estudo sobre misticismo, analisou a obra de Proust, e chamou estas rupturas temporais de experiências místicas naturais.

A partir desta pesquisa de Zaehner, denominamos *Um olhar a cada dia* e *Eternidade e um dia* de filmes da viagem mística. São estes fenômenos místicos, os retornos ao passado com

interações entre personagens de tempos históricos distintos que definem estas duas produções e os diferem de outros filmes de viagem realizados anteriormente por Angelopoulos.

Angelopoulos, este último modernista¹⁴⁵, nas palavras de seu biógrafo Andrew Horton, empregou de forma quase constante os planos gerais e longos takes em *Um olhar a cada dia* (1995) e *Eternidade e um dia* (1998). A lentidão destes filmes contesta o regime imagético vigente na época, associado à sucessão vertiginosa de informações. As jornadas místicas, com sua concepção visual formada por imagens lentas e contemplativas são obras de contestação, um espaço para olhar, reavaliar e questionar os sistemas e valores culturais dominantes da última década do século XX, baseados na aceleração e na mundialização.

A iconografia destes dois filmes de viagem é marcada pelas nuvens, neve e neblina, condições naturais que interferem na movimentação dos personagens, formam experiências visuais e afetivas e são reflexos dos sentimentos dos personagens. De forma resumida, podemos afirmar que o branco do céu aprofunda a austeridade da narrativa, a neve intensifica a melancolia, enquanto a neblina mistura o real com o abstrato. Estes elementos climáticos proporcionam atmosferas em consonância com o tema e com o formato narrativo das obras, criando também uma sensação de misticismo e transcendência.

Buscamos também outras concepções teóricas para melhor compreendermos a jornada, com seus encontros e situações dramáticas, e também suas rupturas temporais em *Um olhar a cada dia* (1995) e *Eternidade e um dia* (1998). Para a viagem, optamos pelas ideias de cronotopo, desenvolvido por Michael Bakhtin; para as quebras do tempo cronológico, os conceitos de temporalidade combinada, de Brian Richardson.

Nestas duas produções, o cronotopo da estrada constitui o espaço e o tempo onde a locomoção e as histórias acontecem, os Bálcãs e a Grécia dos anos 1990. No decorrer da viagem se desenvolvem outros cronotopos, como o do encontro, no qual os protagonistas A. e Alexander se deparam com outros personagens, como o jovem albanês que acompanhará Alexander em sua jornada ou mesmo o motorista do taxi que conduzirá A. pelas montanhas dos Bálcãs. Outro cronotopo é o do limiar/soleira, instantes de crise, que conduzem os personagens a uma outra etapa da narrativa.

Já os diversos momentos de ruptura temporal podem ser explicados pela “temporalidade combinada” (*conflated scene*), quando tempos históricos diferentes se misturam, combinando-se em um único espaço-tempo, no qual se desenvolvem as ações dramáticas.

¹⁴⁵ Em referência ao livro de Andrew Horton sobre a vida e obra de Angelopoulos: *The last modernist: The films of Theo Angelopoulos* (1997).

Neste momento, podemos apontar as características dos filmes da viagem mística dirigidos por Theo Angelopoulos, *Um olhar a cada dia* (1995) e *Eternidade e um dia* (1998), e apontar seus propósitos. São obras que tem como protagonistas dois artistas, um cineasta e um escritor, para melhor representar a cultura helênica, em uma jornada pelas estradas sinuosas e frias da Grécia e dos Bálcãs, dos anos 1990.

A viagem é feita pelo interior da península balcânica, um espaço original, idílico e nostálgico afastado dos grandes centros mundializados. Ao longo da jornada, os personagens descobrem a região em seus aspectos geográficos e culturais. Eles viajam pelas estradas, lugares e fronteiras, lembrando personagens e eventos relevantes da recente história grega e balcânica, explorando os elementos formadores da identidade e do pertencimento à região.

Eventualmente, estes personagens passam por fenômenos místicos, caracterizados por rupturas temporais, semelhantes àqueles presentes na obra máxima de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, permitindo aos protagonistas, A. e Alexander, interagirem com pessoas e eventos do passado. Essas temporalidades combinadas possibilitam a estes personagens um alívio de seu cotidiano, uma possibilidade de reconstrução do passado e redenção pessoal, também trazem aspectos negligenciados da história e da cultura da Grécia e dos Bálcãs e, finalmente, dão oportunidade a A. e Alexander, constituírem sua mais autêntica identidade, ao encontrarem com seu passado, sua família e amigos, elementos de pertencimento e coesão social.

Estas duas produções são obras políticas pois configuram aspectos alternativos do real, restaurando, em suas narrativas e complexidades visuais, um espaço e um tempo há muito perdidos, sendo veículos para a lentidão, introspecção, reflexão e misticismo, atividades à margem daqueles sistemas políticos e estéticos dominantes na década de 1990, marcados pela velocidade do cotidiano e pela aceleração das imagens midiáticas.

Angelopoulos desenvolve, em *Um olhar a cada dia* (*To vlemma tou Odyssea, 1995*) e *A Eternidade e um dia* (*Mia aioniotita kai mia mera, 1998*), o discurso da nação grega e dos Bálcãs, contando o passado, a cultura, a geografia e suas experiências compartilhadas. Ele aponta os elementos com os quais as pessoas podem se identificar e se organizar. Ao utilizar das narrativas mitológicas, dá ênfase nas origens de uma nação; estabelece a língua como um fator de coesão social ou de resistência à ocidentalização; “o primeiro olhar”, as imagens dos Bálcãs multiétnicos e multiculturais, traz a noção de um povo puro, original, mesmo que ao longo do tempo esse povo se separe.

Pensamos que nossa pesquisa sobre os filmes de viagem que Angelopoulos desenvolveu na última década do século XX é uma contribuição aos estudos dos *road movies* europeus. Em

sua maior parte, a literatura existente sobre o tema da estrada se concentrava nas produções norte americanas, apenas recentemente que percebemos uma pesquisa mais ampla sobre as produções europeias e de outros continentes. Os textos voltados para os filmes europeus ressaltam, na maior parte deles, a flexibilidade do gênero e como este se adaptou a cada região do velho continente, mostrando seus problemas e particularidades. Nossa pesquisa está dentro deste leque, demonstrando como Angelopoulos se aproveitou dessa versatilidade e desenvolveu dois filmes de viagem, *Um olhar a cada dia* e *A Eternidade e um dia* para tratar de temas típicos da península balcânica.

Nossa pesquisa somou-se a outras análises que existem sobre os filmes do diretor grego. Ela traz, contudo, um certo ineditismo. Percebemos que o tema da jornada na obra de Angelopoulos ainda não havia sido estudado de forma mais veemente na academia. Um estudo sobre os cinco filmes de viagem e, especialmente, sobre as produções da década de 1990 é importante pois essas obras não apenas consolidam o estilo singular do diretor, mas também refletem questões históricas, políticas e existenciais conectadas ao contexto europeu do período.

Consideramos, finalmente, que nosso trabalho também é um aporte às pesquisas sobre as adaptações de *Em busca do tempo perdido* para as telas. Há uma pesquisa seminal, desenvolvida por Thomas Carrier-Lafleur, intitulado *Proust et le cinema. Temps, images et adaptations*, de 2014, que aborda as relações entre a obra de Proust e a sétima arte, sem qualquer menção à Angelopoulos. Nossa tese, é mais um componente deste amplo leque de estudos.

Nossa pesquisa sobre a viagem mística pela Grécia e pelos Bálcãs nos anos 1990 não esgota os assuntos relevantes a serem estudados nestes filmes. Longe disso. Existem ainda uma variedade de tópicos que merecem uma pesquisa mais aprofundada. Apontamos alguns aqui, que já chamam a nossa atenção. Notamos a proximidade entre a narrativa de Angelopoulos e a de outro grande autor da literatura mundial, James Joyce. Será que a neblina em seus filmes não seria influência do pintor inglês William Turner? Enfim, temas interessantes que podem ser desenvolvidos com mais tempo.

Theo Angelopoulos foi um dos cineastas que quis mudar o mundo com seus filmes. Ele foi um observador e um agente da história do século XX e do início do XXI. Em seus filmes de viagem ele conseguiu expressar as preocupações dos indivíduos da década de 1990, seus dilemas existenciais, seus vazios ideológicos e sua descrença no futuro. Para Angelopoulos, a resposta para tantas aflições estava no passado, onde a história poderia ser revivida. Por isso, esta busca pelo tempo perdido. Em seus filmes da viagem mística, Angelopoulos nos convida a olhar com carinho para o nosso próprio passado, ou da nossa nação, como se nos avisasse, poeticamente, que a resposta para nosso futuro pode estar lá.

BIBLIOGRAFIA

- ACQUARELLO. *Angelopoulos, Theodoros*. Disponível em: <https://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/angelopoulos>. Acesso em 02/10/2024.
- ANGELOPOULOS, Theodoros. *É a ambiguidade que dá poesia ao cinema*. Entrevistador: Luis Joaquim. Abraccine. 27 dez 2012. Disponível em: <https://abraccine.org/2012/01/27/theo-angelopoulos-1936-2012>. Acesso em 01/04/2024.
- ANGELOPOULOS, Theodoros. *Οι εικόνες γεννιούνται στα ταξίδια*. Entrevista para της Ειρήνης Στάθη (Irimi Stathis). Disponível em: <http://www.theoangelopoulos.gr/avaluseis.php?lng=ZW5nbGlzaA==>. Acesso em 01/04/2024.
- ALBERT, JAN. *Unnatural Narrative*. November, 2013. Revised: November, 2014. Disponível em <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/104.html>. Acesso em 10/08/2019.
- ALBER, Jan; IVERSEN, Stefan; SKOV; NIELSEN, Henrik & RICHARDSON, Brian (2010). Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models.” *Narrative* 18.2, 113–36.
- ANDREW, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University, 1984.
- ANDREW, Geoff. *Theo Angelopoulos: the sweep of history*. *Sight and Sound*, 2012. Disponível em <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49816>. Acesso em 10/12/2018
Acesso em 20/06/2021.
- AGEL, Henri. *O cinema tem alma?* Belo Horizonte: Itatiaia 1963.
- ARNODIN, Lionnette. *Imaginaires du brouillard*. *Ethnologie française*, vol. 39, no. 4, 2009, pp. 609-622. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2009-4-page-609.htm>. Acesso em: 07/10/2023.
- BALIBAR, Étienne. *We, the People of Europe? Reflections on Transnational Citizenship*. Princeton University Press, 2004.
- BALIBAR, Étienne. *Europe, An “Unimagined” Frontier of Democracy*. trans. F. Collins, *Diacritics*, 33: 3/4, pp. 36–44, 2003.
- BAKHTIN, M. Formas de tempo e de cronotopo no romance. Ensaio de poética histórica, in: *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 2010.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARONI, Raphaël; REVAZ, Françoise. *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*. Ohio: The Ohio State University, 2016.
- BAZIN, Andre. *O cinema: ensaios*. Eloisa de Araújo Ribeiro (Trad.). Sao Paulo: Brasiliense, 1991.

- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história* [recurso eletrônico]: edição crítica / Walter Benjamin; organização e tradução Adalberto Müller, [notas] Márcio Seligmann-Silva. - 1. ed. - São Paulo: Alameda, 2020.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, F. P. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005. p. 277-301. v. 2.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz. A encenação no cinema*. Tradução: Maria Luiza Machado jatobá. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1986.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin Scott. *Film Art: An introduction*. 5 ed. Wisconsin: University of Wisconsin, 1997.
- BIDELEUX, Robert; JEFFRIES, Ian. *The Balkans A post-Communist history*. New York, Routledge, 2007.
- BINDER, David. *Conversations: Emir Kusturica; A Bosnian Movie Maker Laments The Death of the Yugoslav Nation*. 25 out 1992. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1992/10/25/weekinreview/conversations-emir-kusturica-bosnian-movie-maker-laments-death-yugoslav-nation.html>. Acesso em 01/04/2024.
- BIRD, Michael. Film a hierophany. In: MAY, John R.; BIRD, Michael. *Religion in Film*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1998 (4. Reimpressão). p.03-22.
- BÖHME, Gernot. *The Aesthetics of Atmospheres*. Edited by Jean-Paul Thibaud. New York: Routledge, 2017.
- BRECHT, Bertold. *O teatro dialético*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1967.
- BRONKHORST, Johannes. 2022. Mystical Experience. *Religions* 13: 589. <https://doi.org/10.3390/rel13070589>
- BRYANT, Darrol. Cinema, Religion and Popular Culture. In: MAY, John R. ; BIRD, Michael. *Religion in Film*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1998 (4. Reimpressão). p.104-114.
- CABRAL, Jimmy Sudário; BINGEMER, Maria Clara (Org). *Finitude e Mistério*. Mística e literatura moderna. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Mauad, 2014
- CALOTYCHOS, Vangelis. *The Balkan Prospect. Identity, Culture, and Politics in Greece after 1989*. New York. Palgrave Macmillan, 2013.
- CAILLOIS, Roger. *O Homem e o sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1950.

ÇAGLAYAN, Emre. *Poetics of slow cinema. Nostalgia, Absurdism, Boredom*. Palgrave Macmillan, 2018.

CAMPOS, Leonardo. Crítica | Um olhar a cada dia. 03/04/2018. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-um-olhar-a-cada-dia/>. Acessado em 11/02/2024.

CASTIEL, Elie. The Aesthetics of the Long Take in Theo Angelopoulos's The Travelling Players. Disponível em: <https://offscreen.com/view/aesthetics-of-the-long-take-the-travelling-players>. Acessado em: 03/02/2024.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Coordenação: Carlos Sussekind; Tradução de Vera da Costa e Silva. 16. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CIMENT, Michel. *Theodoros Angelopoulos – Director*. Disponível em: <http://www.filmreference.com/Directors-A-Ba/Angelopoulos-Theodoros.html#ixzz7KDITeuLR>. Acessado em 11/02/2024.

CIMENT, Michel. *The State of Cinema. Unspoken Cinema*, 2003. Disponível em: <http://unspokencinema.blogspot.com/2006/10/state-of-cinema-m-ciment.html>. Acesso em 10/12/2018.

COHAN, Steve; HARK, Ina Era (eds). *The road movie book*. London, New York: Routledge, 1997.

CORRIGAN, T. *A cinema without walls: movies and culture after Vietnam*. New Jersey: Rutgers University Press, 1991.

DAKOVIC, Nevena. *Borders in/of the Balkan Road Movie*. Disponível em: http://www.manchevski.com/docs/Borders_in_of_the_Balkan_Road_Movie_Dakovic_2.pdf. Acesso em 29/03/2021

DE LA SOUDIÈRE, Martin; TABEAUD, Martine. *Chemins de neige. Texte à deux voix.*, Ethnologie française, vol. 39, no. 4, 2009, pp. 623-630. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2009-4-page-623.htm>.

DE LUCA, Tiago & JORGE, Nuno Barradas (org). *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

DUŠAN I. Bjelić, 'Is the Balkans the Unconscious of Europe?.' *Psychoanalysis, Culture & Society* 16.3: 315–23, 2011.

D'HOORE, Alexandre. *The curious case of Emir Kusturica at the Festival des Libertés*. 23 out 2017. Disponível em: <https://www.brusselstimes.com/44680/the-curious-case-of-emir-kusturica-at-the-festival-des-libertes>. Acesso em 01/04/2024.

EBERT, Roger. Reviews: Ulysses' Gaze. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/ulysses-gaze-1997>. Acessado em: 11/02/2024.

ECHER, M.P. de Souza Echer; MARTINS, F.R. Martins, PEREIRA E.B. Pereira. Revista Brasileira de Ensino de Física, v. 28, n. 3, p. 341-352, 2006.

ELBASANI, Arolda (org). *European Integration and Transformation in the Western Balkans Europeanization or business as usual?* New York. Routledge, 2013.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição*. Lisboa: Edições 70, 1978.

EVERETT, Wendy. “Lost in Transition? The European Road Movie, or A Genre ‘Adrift in the Cosmos. *Literature/Film Quarterly*, vol. 37, no. 3, 2009, pp. 165–175. JSTOR, www.jstor.org/stable/43797697. Acessado 25 Mar. 2021.

EYERMAN, R., & LÖFGREN, O. (1995). *Romancing the Road: Road Movies and Images of Mobility*. *Theory, Culture & Society*, 12(1), 53–79.

FAINARU, Dan (Org). *Theo Angelopoulos. Entrevistas*. University Press of Mississippi, 2001.
FLANAGAN, M. *Bakhtin and the Movies*. New Ways of Understanding Hollywood Film. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

FLANAGAN, Matthew. *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*. 16:9, nov. 2008. Disponível em: http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.html. Acesso em 10/12/2018

FRANCO, Frederico. Crítica | a eternidade e um dia. 20 de fevereiro de 2020. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-a-eternidade-e-um-dia/#:~:text=A%20Eternidade%20e%20Um%20Dia%20%C3%A9%20um%20filme%20capaz%20de,para%20se%20contar%20tal%20hist%C3%B3ria>. Acessado em: 12/02/2024.

FRASER, Benjamin (ed). *Cultures of Representation. Disability in world cinema contexts*. Wallfower Press. London & New York, 2016.

GAGNON, V. P. Jr. *The Myth of Ethnic War: Serbia and Croatia in the 1990s*, Ithaca: Cornell University Press: 2004.

GANSER, A.; PÜHRINGER, J.; RHEINDORF, M. *Bakhtin's chronotope on the road: Space, time, and place in road movies since the 1970s*. *Linguistics and Literature* Vol. 4, No 1, 2006, pp. 1 – 17.

GAUDREAULT, Andre. & JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: UnB, 2009.

GENETTE, Gerard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

GENETTE, Gerard. *O Discurso da Narrativa*. 3 ed. Lisboa: Veiga, 1995.

GOTT, Michael Gott; SCHILT, Thibaut (org). *Open Roads, Closed Borders*

The Contemporary French-Language Road Movie. Intellect Bristol, UK / Chicago, USA, 2013.

HARPER, Graeme; RAYNER, Jonathan. *Cinema and Landscape*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

HERMAN, David. *Limits of Order: Toward a Theory of Polychronic Narration*. Narrative 6, 72–95. 1998.

HJORT, Mette; MACKENZIE, Scott. *Cinema and Nation*. London: Routledge, 2000.

HOBBSAWM, Eric J. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. Rev. Tec. Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Cultrix, 2006.

HORTON, Andrew. *The Films of Theo Angelopoulos: a Cinema of Contemplation*. Princeton: Princeton University Press, 1997A.

HORTON, Andrew. *The Last Modernist: the Films of Theo Angelopoulos*. Trowbridge: Flicks Books, 1997B.

HUDSON, Isaac. Interview: Theo Angelopoulos. Dezembro.16, 2011. Disponível em: <https://www.cinephile-uk.com/interview-theo-angelopoulos/>. Acessado em 09/02/2024.

HUNTINGTON, Samuel. *Clash of civilizations and the remaking of world order*. New York, Simon-Schuster, 1996.

HUNT, C. Travel Metaphors and the Problem of Knowledge. *Modern Language Studies*, vol. 6, no. 1, 1976, pp. 44–47. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/3194392>. Accessed 21 Apr. 2024.

IORDANOVA, Dina. Intercultural cinema and Balkan hushed histories, *New Review of Film and Television Studies*, 2008. 6:1, 5-18, DOI: 10.1080/17400300701850582

JAMESON, Fredric. Theo Angelopoulos: the Past as History, the Future as Form. *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos*. Ed. Andrew Horton. Wiltshire: Flicks Books, 1997. 78-95.

JAFFE, Ira. *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. New York: Wallflower, 2014.

JUKIĆ, Tatjana. The man who knew too much Žižek and the Balkans. *European Journal of English Studies*, 17:2, 160-175, 2013. DOI: 10.1080/13825577.2013.797198

KATZ, Steven. *Mysticism and philosophical analysis*, Oxford University Press, 1978.

KATZ, Steven. *Mysticism and religious traditions*. Oxford University Press, 1983.

KATZ, Steven. *Mysticism and language*. Oxford University Press, 1992.

KATZ, Steven. *Mystical speech and mystical meaning*, Oxford University Press, 1992^a

KARALIS, Vrasidas. *The cinematic language of Theo New York*: Berghahn, 2021

KIMMEL, Monica. *Interpreting Mysticism* An evaluation of Steven T. Katz's argument against a common core in mysticism and mystical experience. University of Gothemburg, Department of religious studies, theology and classical Philology, 2008.

KOEPNICK, Lutz P. *The long take: art cinema and the wondrous*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

KOLOZOVA, Katerina. Slavoj Zizek *imagining the Balkans*. *Psychoanalysis, Culture & Society*, supl. Special Section on the Balkans; London Vol. 16, Ed. 3, (Sep 2011): 299-306. DOI:10.1057/pcs.2011.13. Disponível em: <https://www.proquest.com/docview/888618825>

KOUTSOURAKIS, Angelo & STEVEN, Mark. *The Cinema of Theo Angelopoulos*. Edinburgo: Edinburgh University Press, 2015.

KOSTOVICOVA, Denisa; BOJICIC-DZELILOVIC, Vesna. Europeanizing the Balkans: Rethinking the Post-communist and Post-conflict Transition. *formerly Global Review of Ethnopolitics*. Volume 5, 2006 - Issue 3: *Transnationalism in the Balkans*. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17449050600911091?scroll=top&needAccess=true>.

KOVACEVIC, Natasa. *Narrating. Post/Communism. Colonial discourse and Europe's borderline civilization*. London: Routledge, 2008.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LADERMAN, David. *Driving Visions: exploring the road movie*. Texas: University of Texas Press, 2002.

LAGE, Celina Figueiredo. *Para ver a Odisséia entre a literatura, as artes plásticas e o cinema*. 2004. 192 f. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, MG

LOSSO, Eduardo Guerreiro Brito. Teoria crítica da mística e teoria da literatura. In: CABRAL, Jimmy Sudário; BINGEMER, Maria Clara (Org). *Finitude e Mistério*. Mística e literatura moderna. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Mauad, 2014. p.23-53.

LOSSO, Eduardo Guerreiro Brito. *Teologia negativa e Theodor Adorno – A secularização da mística na arte moderna*. Tese de Doutorado em Ciência da Literatura, UFRJ, 2007. Disponível em www.eduardoguerreirolosso.com/tese.pdf. Acesso em 20/04/2020.

LUZ, Ignez Pereira da. A composição do gênero no cinema brasileiro contemporâneo. In: Núcleo de Pesquisa 153 – Semiótica da Comunicação. *Congresso brasileiro de Ciências da Comunicação*. N. 27, 2004. Anais. Porto Alegre: Intercom, 2004. Disponível em: <https://www.pluricom.com.br/forum/o-genero-no-cinema-brasileiro-da-retomada>

MARANTZIDIS, Nikos. *The Communist Party of Greece after the collapse of*

Communism (1989–2006): from proletarian internationalism to ethno – populism.
<https://www.vr-elibrary.de/doi/10.13109/9783666369124.245>.

MARONITIS, Kostas. *Postnationalism and the Challenges to European Integration in Greece The Transformative Power of Immigration.* New York, Palgrave Macmillan, 2017.

MAZIERSKA, Ewa; RASCAROLI, Laura. *Crossing new Europe. Postmodern travel and the european road movie.* Londres: Wallflower Press, 2006.

MCKIM, Kristi, *Cinema as weather: stylistic screens and atmospheric change.* New York, Routledge, 2013.

MUNSTERBERG, Hugo. A memória e a imaginação. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema.* Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991.

NAPOLITANO, Marcos. Monumentalização e escrita fílmica da história: uma comparação entre Danton e Amistad. In: MORETTIN, Eduardo; CAPELATO, Maria Helena; SALIBA, Elias Tomé; NAPOLITANO, Marcos (Org.). *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual.* São Paulo: Alameda, 2007. p. 65-83.

OCHOA, Santiago Garcia. *Algunas notas sobre la aplicación de la categoría de género cinematográfico a la Road Movie.* Lino 15. *Revista Anual de Historia del Arte*, 2009.

OLENISKI, R. Robert Charles Zaehner: religião, mística sagrada e mística profana. Disponível em: <https://oleniski.blogspot.com/2014/10/religiao-mistica-sagrada-e-mistica.html>. Acesso em 08/12/2022.

ORICHIO, Luiz Zanin. *O cinema humanista de Theo Angelopoulos.* Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/o-cinema-humanista-de-theo-angelopoulos/>. Acesso em 20/04/2019.

PAIVA, Samuel. *Dimensões transculturais do gênero audiovisual. Argumentos para uma pesquisa sobre o filme de estrada.* In: XVII Encontro Nacional da Compós. UNIP. São Paulo, 2008.

PAIVA, Samuel. *Gêneses do gênero road movie.* In: XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 2010.

PIEPER, Frederico. *Religião e Cinema.* São Paulo: Fonte Editorial, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado.* São Paulo: Martins Fontes, 2010

RASCAROLI, Laura. New Voyages to Italy: Postmodern Travellers and the Italian Road Film. *Screen*, vol. 44, no. 1, 2003, pp. 71-91.

RICHARDSON, Brian. Narrative Poetics and Postmodern Transgression: Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame. *Narrative*. vol. 8, no. 1, Ohio State University Press, 2000, pp. 23–42, <http://www.jstor.org/stable/20107199>.

RODRIGUES, Vágner. *A Eternidade e um Dia (Mia Eoniotita ke mia Mera)*, de Theo Angelopoulos (França/Itália/Grécia, 1998). Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/01-10/eternidadeeumdia.html>. Acesso em 01/04/2024.

SALT, Barry. *Film style and technology: history and analysis*. London: Starwod, 2009.

SAMARDZIJA, Zoran. *Post-Communist Malaise. Cinematic Responses to European Integration*. London: Rutgers university press, 2020.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice*. Porto: Edições Almedina, 2013.

SANTOS, William P. dos. *A alegoria histórica nos filmes de viagem de Manoel de Oliveira*. Universidade do Algarve. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Centro de Investigação em Artes e Comunicação. Tese de Doutorado, 2017.

SCHNEIDER, Dan. Review Of Landscape In The Mist. Unspoken Cinema Contemporary Contemplative Cinema. Disponível em: <https://unspokencinema.blogspot.com/2007/10/dvd-review-of-landscape-in-mist.html?m=0>

SCHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley. University of California Press, 1972.

SICLIER, Jacques. *Il était une fois la Yougoslavie... de Kusturica*. 08 set 1996. Disponível em: https://www.lemonde.fr/archives/article/1996/09/08/il-etait-une-fois-la-yougoslavie-de-kusturica_3719755_1819218.html. Acesso em 01/04/2024.

SOARES, Leonardo Francisco. *Leituras da outra Europa: Guerras e Memórias na Literatura e no Cinema da Europa centro-oriental*. 2006. 264 f. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, MG.

SOLDATOS, Yannis. 2004. *History of Greek Cinema*, vol. 5, Documents 1970–2000. Athens: Aiyokeros.

SOLDATOS, Yannis. *Themes and Personalities of Greek Cinema*. Athens: Aiyokeros, 2015.

ŠOLIĆ, Mirna. *Traveling Through and Traveling Within: Cinematic Constructions of Imaginative Geography of Croatia in the Films of the 2000s. Borders and Crossings*. No. 2 - Year 10. 04/2020 - LC.5.

SPYROPOULOS, Vassilios. *Greek: a comprehensive grammar* / David Holton, Peter Mackridge & Irene Philippaki-Warburton. -- 2nd ed. / revisão: Vassilios Spyropoulos. Routledge Comprehensive Grammars, 1997.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papiros, 2003.

STENZEL, SAMANTHA, *An Interview with Thodoros Angelopoulos*, The Athenian: 1981.

STOIANOVICH, Traian. *Balkan Worlds: The First and Last Europe*. New York: ME Sharp Inc, 1994.

TODOROVA, Maria (org). *Balkans identities: nation and memory*. New York University Press, 2004.

TODOROVA, Maria. *Imagining the Balkans*. New York and Oxford: Oxford, 1997.

Terra-balka.com. *Emir Kusturika: window on the Balkans through the camera*. Disponível em: <https://www.terra-balka.com/en/blog/art-culture/emir-kusturica-window-on-the-balkans-through-the-camera>. Acesso em 01/04/2024.

TRAVERSO, Enzo. *Left-wing melancholia: Marxism, history and memory*. New York: Columbia University Press, 2016,

TREMBLAY, Odile. Entretien avec Theo Angelopoulos - De nuit et de brouillard. Disponível em: <https://www.ledevoir.com/culture/23816/entretien-avec-theo-angelopoulos-de-nuit-et-de-brouillard>.

VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

WOODHOUSE, C. M. *The Story of Modern Greece*. London: Faber and Faber Limited, 1998.

ZAEHNER, Robert Charles. *Mysticism sacred and profane*. New York: Oxford University Press, 1961.

XAVIER, Ismail. “A alegoria histórica”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). “Teoria contemporânea do cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica”. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

ZIZEK, Slavoj. What Does Europe Want?. 2004. Disponível em: <https://www.lacan.com/zizekslovenia.htm>.

ZIZEK, Slavoj (2008) Euronews talks films and Balkans with Slavoj Zizek. Euronews, 9 December. Disponível em: <http://www.euronews.net/2008/09/12/euronews-talks-films-and-balkans-withslavoj-zizek>. Vídeo em: https://www.youtube.com/watch?v=EzM8tqjmCU8&ab_channel=euronews

ZIZEK, Slavoj. The Spectre of Balkan. The Journal of International Institute. Volume 6, Issue 2, Winter 1999. Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/j/jii/4750978.0006.202?view=text;rgn=main>

FILMES ANALISADOS

A VIAGEM DOS COMEDIANTES (*OThiassos*). Direção: Theo Angelopoulos. Produção de Papalios Productions. 1975. 230 min. Filme digitalizado.

ETERNIDADE E UM DIA (*Mia aioniotita kai mia mera*). Direção de Theo Angelopoulos. Produção de Paradis Films; Intermédias; La Sept Cinéma. 1998. 137 min. Disponível em: Mubi.

O APICULTOR (*O Melissokomos*) Direção: Theo Angelopoulos. Produção de Paradis Films; Greek Film Centre; Greek Television; ET-1. 1986. 122 min. Filme digitalizado.

PAISAGEM NA NEBLINA (*Topio stin Omichi*). Direção: Theo Angelopoulos. Produção de Paradis Films; Greek Film Centre; Greek Television; ET-1. 1988. 127 min. Filme digitalizado.

UM OLHAR A CADA DIA (*To vlemma tou Odyssea*). Direção de Theo Angelopoulos. Produção de: Greek Film Centre (GFC.)Mega Channel; Paradis Films 1995. 176 min. Disponível em: Mubi.

FILMOGRAFIA

Reconstrução (*Anaparastassi*, 1970)

Informações gerais:

Ano: 1970

Duração: 110 minutos

Cor: P/B

País: Grécia

Prêmios: Melhor Diretor, Melhor Fotografia, Melhor Filme, Prêmios de Melhor Atriz, Prêmio da Crítica, Festival de Cinema de Thessaloniki. 1971.

Prêmio Georges Sadoul como Melhor Filme do Ano Exibido na França.

Prêmio de Melhor Filme Estrangeiro, Festival de Cinema de Hyeres.

Sinopse:

O filme é baseado em um evento real, o assassinato de um trabalhador grego que vivia na Alemanha por sua esposa e seu amante, que falsificam as evidências do retorno do marido à Alemanha. A reconstrução é realizada pelo juiz, intercalada pela história do crime e pelas imagens de um documentário que está sendo realizado sobre o crime e a aldeia. Desde a primeira sequência, o público sabe quem foi morto, como e quem o matou.

Elenco e equipe:

Direção: Theo Angelopoulos

Roteiro: Theo Angelopoulos, Stratis Karras, Thanassis Valtinos

Direção de fotografia: Giorgos Arvanitis

Montagem: Takis Davlopoulos

Música: Música Folclórica Grega

Som: Arvanite de Thanassis

Produção: Giorgos Samiotis

Elenco: Toula Stathopoulou (Eleni Gousis), Yannis Totsikas (Christos Grikakas), Michalis Fotopoulos (Costas Gousis), Thanos Grammenos (irmão de Eleni), Alexandros Alexiou (Inspetor de Polícia), Theo Angelopoulos, Christos Palighianopoulos, Telis Samandis, Panos Papadopoulos (Jornalistas), Petros Hoidas (juiz), Yannis Balaskas (policial), Mersoula Kapsali (cunhada), Nikos Alevras (assistente do promotor)

Dias de '36 (*Meres tou 36*, 1972)**Informações gerais**

Ano: 1972

Duração: 100 minutos

Cor: Cor

País: Grécia

Prêmios: Melhor Diretor, Prêmio de Melhor Fotografia, Festival de Cinema de Thessaloniki; Prêmio da Associação Internacional de Críticos de Cinema (FIPRESCI) de Melhor Filme, Festival de Cinema de Berlim.

Sinopse:

Um sindicalista é assassinado em um comício de trabalhadores e um ex-informante da polícia, Sofianos, é preso e acusado do assassinato. Ele é visitado na prisão por um parlamentar e faz do político um refém criando um problema para o governo.

Elenco e equipe:

Direção: Theo Angelopoulos

Roteiro: Theo Angelopoulos

Colaboração de roteiro: Stratis Karras

Assistentes de direção: Takis Katselis, Nikos Trantaffilidis

Direção de fotografia: Giorgos Arvanitis

Montagem: Giorgos Triantafillou

Música: Lukianos Killaidonis

Som: Arvanite de Thanassis

Produção: Theo Angelopoulos Produções

Elenco: Vangelis Kazan (Savvas), Betty Valassi (sua esposa), Giorgos Danis (Yannis Diamantis), Mary Chronopoulou (sua esposa), Ilias Stamatiou (Antonis Papadopoulos), Aliko Georgouli (sua esposa), Nikos Kouros (o General), Eva Kotamanidou (sua esposa), Stratos Pachis (Giorgos Fantakis), Christophoros Nezer (o político), Dimitris Kamberidis (o comunista).

A viagem dos comediantes (*O Thiassos*, 1974-75)

Informações gerais:

Ano: 1974-'75

Duração: 230 minutos

Cor: Cor

País: Grécia

Sinopse:

A narrativa ocorre durante os anos de 1939-52 revelando a turbulenta história do período. Uma companhia itinerante de atores viaja por províncias, cidades e vilas, representando, um uma peça de teatro do século XIX, “Golfo, a pastorinha”, enquanto vivenciam as convulsões da época.

Elenco e equipe:

Direção: Theo Angelopoulos

Roteiro: Theo Angelopoulos

Assistentes de direção: Takis Katselis

Direção de fotografia: Giorgos Arvanitis

Assistente de direção de fotografia Vassilis Christomoglou

Montagem: Takis Davlopoulos e Giorgos Triantafillou

Música: Loukianos Kilaidonis

Som: Arvanite de Thanassis

Produção: Giorgos Papalios

Elenco: Eva Kotamanidou (Electra), Alikí Georgouli (Mãe), Stratos Pachis (Pai), Maria Vassiliou (Chrysohemis), Vangelis Kazan (Aegisthus), Petros Zarkadis (Orestes), Kyriakos Kativanos (Pylades), Yannis Firios (acordeonista), Nina Papazaphiropoulou (velha), Alekos Boubis (velho), Kostas Stiliaris (líder da milícia), Grigoris Evangelatos (poeta).

Os Caçadores (*I Kynighi*, 1977)

Informações gerais:

Ano: 1977

Duração: 165 minutos

Cor: Cor

País: Grécia

Sinopse:

É véspera de Ano Novo. 1976. Em uma ilha grega, um grupo de caçadores burgueses encontra um corpo enterrado na neve preservado pelo frio. Por seu uniforme, ele parece ser um dos milhares de guerrilheiros mortos durante a guerra civil e o grupo de caça, um grupo da elite governante, deve agora decidir o que fazer com o corpo. O filme trata dos crimes não condenados da direita durante a guerra civil grega.

Elenco e equipe:

Direção: Theo Angelopoulos

Roteiro: Theo Angelopoulos

Produção: Theo Angelopoulos Produções

Colaboração de roteiro: Stratis Karras

Assistentes de direção: Takis Katselis, Nikos Trantaffilidis

Direção de fotografia: Giorgos Arvanitis

Montagem: Giorgos Triantafyllou

Música: Lukianos Killaidonis

Produção de música e som: Loukianos Killaidonis

Som: Arvanite de Thanassis

Elenco: Vangelis Kazan (Savvas), Betty Valassi (sua esposa), Giorgos Danis (Yannis Diamantis), Mary Chronopoulou (sua esposa), Ilias Stamatiou (Antonis Papadopoulos), Aliko Georgouli (sua esposa), Nikos Kouros (o General), Eva Kotamanidou (sua esposa), Stratos Pachis (Giorgos Fantakis), Christophoros Nezer (o político), Dimitris Kamberidis (o comunista).

Alexandre, o Grande (*O Megalexandros*, 1980)**Informações gerais:**

Ano: 1980

Duração: 210 minutos

Cor: Cor

País: Grécia e Itália

Prêmios: Leão de Ouro e Prêmio da Crítica Internacional de Cinema (FIPRESCI), no Festival de Cinema de Veneza.

Sinopse:

Megalexandros é um bandido que atormentava a Grécia do século XIX. Ele sequestra um grupo de aristocratas ingleses e os leva para uma aldeia nas montanhas, onde tenta estabelecer uma comuna agrária. O herói socialista torna-se um tirano semelhante a Stalin, cujo silêncio, marca registrada, apenas reforça seu poder.

Elenco e equipe:

Direção: Theo Angelopoulos

Roteiro: Theo Angelopoulos

Colaboração de roteiro: Petros Markaris

Assistentes de direção: Stavros Kaplanidis, Stefanos Daniilidis

Direção de fotografia: Giorgos Arvanitis

Montagem: Giorgos Triantafyllou

Música: Christodoulos Halaris

Som: Argyris Lazaridis

Produção: RAI, ZDF, Theo Angelopoulos Productions, Greek Film Center

Elenco: Omero Antonutti, Eva Kotamanidou, Grigoris Evanelatos, Michalis Yannatos, Laura de Marchi, Francesco Ranelutti, Brizio Montinaro, Norman Mozato, Claude Betan, Toula Stathopoulou, Thanos Grammenos, Christophor Nezer, Ilias Zafiroopoulos.

Viagem à Cítera (*Taxidi sta Kithhira*, 1984)**Informações gerais:**

Ano: 1984

Duração: 137 Minutos

Cor: Cor

País: Grécia

Sinopse:

O filme narra a história de um idoso, fora da Grécia por 32 anos, que volta ao país e encontra com seu filho, um cineasta, durante a produção de um filme. O velho representa o passado revolucionário, que não consegue se reconciliar com o presente de seu país.

Elenco e equipe

Direção: Theo Angelopoulos

Roteiro: Theo Angelopoulos

Colaboração de roteiro: Thanassis Valtinos e Tonino Guerra

Assistentes de direção: Takis Katselis, Charis Papadopoulos, Nikos Sekeris

Direção de fotografia: Giorgos Arvanitis

Montagem: Giorgos Triantafillou

Música: Eleni Karaindrou

Produção: Greek Film Centre, ZDF, Channel 4, RAI, Greek Television, Theo Angelopoulos Productions

Elenco: Manos Katrakis (velho Spyros), Giulio Brogi (Alexandros), Mary Chronopoulou (Voula), Dionyssi Papayannopoulos (Antonis), Dora Volanaki (Katerina, velha - esposa de Spyros), Athinodoros Proussalis (capitão da polícia), Michalis Yannatos (Coast oficial da guarda), Vassilis Tsaglos (presidente do sindicato dos estivadores), Despina Geroulanou (esposa de Alexandros), Tassos Saridis (soldado alemão).

O Apicultor (*O Melissokomos*, 1986)

Informações gerais

Ano: 1986

Duração: 120 Minutos

Cor: Cor

País: Grécia

Sinopse:

Spyros, um apicultor amargurado e não conectado com seu presente viaja pela Grécia até a cidade onde nasceu e aprendeu a cuidar das abelhas. Ele dá carona a uma jovem, que representa a nova geração grega, não preocupada com seu passado. O apicultor dirige de cidade em cidade revisitando seus antigos lugares e amigos, revivendo sua história, tentando reconciliar seus ideais do passado e salvar seu casamento.

Elenco e equipe:

Direção: Theo Angelopoulos

Roteiro: Theo Angelopoulos

Colaboração de roteiro: Dimitris Nollas, Tonino Guerra

Direção de fotografia: Giorgos Arvanitis

Montagem: Takis Yannopoulos

Música: Eleni Karaindrou

Som: Nikos Achladis

Elenco: Marcello Mastroianni (Spyros), Nadia Mourouzi (the girl), Serge Reggiani (the sick man), Jenny Roussea (Spyros' wife), Dinos Iliopoulos (Spyros' friend).

Produção: Greek Film Centre,, ERT-1 TV (Greece), Paradis Films (Paris), Basicinematografica (Rome), Theo Angelopoulos Productions

Paisagem na Neblina (*Topio stin Omichi*, 1988)

Informações gerais

Ano: 1988

Duração: 127 minutos

Cor: Cor

País: Grécia

Sinopse:

Duas crianças, o pequeno Alexandros e a sua irmã mais velha, Voula, dirigem-se à Alemanha, onde supostamente iriam encontrar com seu pai. Durante o percurso, passam por inúmeros sofrimentos e descobertas, encontram personagens de filmes anteriores de Angelopoulos até a chegada na fronteira.

Elenco e equipe:

Direção: Theo Angelopoulos

Roteiro: Theo Angelopoulos

Colaboração de roteiro: Tonino Guerra e Thanassis Valtinos

Direção de fotografia: Giorgos Arvanitis

Montagem: Yannis Tsitsopoulos

Música: Eleni Karaindrou

Produção: Greek Film Centre, Greek Television (ERT-1), Paradis Films (Paris), Basicinematografica (Roma) e Theo Angelopoulos Productions

Elenco: Tania Palaiologou (Voula), Michalis Zeke (Alexander), Stratos Tzortzoglou (Orestes).

O Passo Suspenso da Cegonha (*To Meteoro Vima tou Pelargou*, 1991)

Informações gerais

Ano: 1991

Duração: 138 Minutos

Cor: Cor

País: Grécia

Sinopse:

Enquanto trabalha numa reportagem na zona fronteiriça, um jovem jornalista encontra um refugiado idoso e acredita que ele é um famoso político grego que desapareceu anos antes, deixando para trás muitas perguntas sem resposta.

Elenco e equipe

Direção: Theo Angelopoulos

Roteiro: Theo Angelopoulos

Colaboração de roteiro: Tonino Guerra, Petros Markaris, Thanassis Valtinos

Assistentes de direção: Takis Katselis, Eleni Petraki, A Lambridis, P. Staikos, G Katakouzinos, S. Daniilidis

Direção de fotografia:Giorgos Arvanitis, Andreas Sinanos

Montagem: Yannis Tsitsopoulos

Música: Eleni Karaindrou

Som: Marinos Athanassopoulos

Produção Greek Film Centre, Theo Angelopoulos Productions, Arena Films (França), Vega Films (Suíça), Erre Produzioni (Itália)

Elenco: Marcello Mastroianni (o político desaparecido), Jeanne Moreau (sua esposa), Gregory Karr (Alexander, o jornalista), Ilias Logothetis (o coronel), Dora Chrysikou (a jovem noiva), Vassilis Vouyouklakis (o diretor de produção), Dimitris Poulidakos (cinegrafista de televisão).

Um olhar a cada dia (*To Vlemma tou Odisea*, 1995)

Informações gerais

Ano: 1995

Duração: 179 minutos

Cor: Cor

País: Grécia

Sinopse:

Um cineasta greco-americano, conhecido simplesmente como A., regressa à sua cidade natal no norte da Grécia para a exibição do seu mais recente filme; Dali parte para a busca de três rolos de filmes perdidos dos Irmãos Manakias, cineastas pioneiros dos Bálcãs. Suas imagens, ele acredita, são a chave para a inocência perdida e o multiculturalismo e para a compreensão da história dos Bálcãs. viaja pela península balcânica em guerra até Sarajevo, sua Ítaca.

Elenco e equipe:

Direção: Theo Angelopoulos

Roteiro: Theo Angelopoulos

Colaboração de roteiro: Tonino Guerra, Petros Markaris

Direção de fotografia:Giorgos Arvanitis, Andreas Sinanos

Montagem: Yannis Tsitsopoulos

Música: Eleni Karaindrou

Produção: Theo Angelopoulos Productions, Greek Film Centre, MEGA Channel, Paradis Film, La Generale d'Images, La Sept Cinema, with the participation of Canal +, Basic

Elenco: Harvey Keitel (A), Maia Morgenstern (woman in Florina/Penelope, Kali/Calypso, widow/Circe, Naomi Levi/Nausica), Erland Josephson (Ivo Levy), Thanassis Vengos (taxi driver), Giorgos Michalakopoulos (Nikos), Dora Volanaki (old lady in Albania), Mania Papadimitriou (the mother in A's memory).

Eternidade e um dia (*Mia Aioniotita kai mia Mera*, 1998)**Informações gerais**

Ano: 1998

Duração: 130 Minutos

Cor: Cor

País: Grécia

Sinopse:

O filme conta os últimos dias de Alexandre (Bruno Ganz), um célebre escritor e poeta grego. Ao se dirigir ao hospital, salva um garoto albanês de traficantes de crianças e o ajuda a encontrar sua aldeia na Albânia. Durante a viagem busca capturar o tempo perdido com sua esposa, família e amigos.

Elenco e equipe:

Direção: Theo Angelopoulos

Roteiro: Theo Angelopoulos

Colaboração de roteiro: Tonino Guerra e Petros Markakis

Direção de fotografia:Giorgos Arvanitis, Andreas Sinanos

Montagem: Yannis Tsitsopoulos

Música: Eleni Karaindrou

Produção: Theo Angelopoulos, Greek Film Centre, Greek Television ET1, Paradis Films, Intermedias S.A, LA SEPT CINEMA Uma coprodução greco-francesa-italiana

Elenco: Bruno Ganz (Alexander), Fabrizio Bentivoglio (o Poeta), Isabelle Renauld (Anna), Achilleas Skevis (como o menino), Alexandra Ladikou (a mãe de Anna), Eleni Gerasimidou (Urania), Iris Hatziantoniou (filha de Alexander), Nikos Kouros (Tio de Anna), Alekos Oudinotis (pai de Anna), Nikos Kolovos (o médico).

O vale dos lamentos (Trilogia I: *To Livadi pou Dakryzei*, 2004)**Informações gerais**

Ano: 2004

Duração: 200 minutos

Cor: Cor

País: Grécia

Sinopse:

A história começa em 1919 com alguns refugiados gregos de Odessa chegando em algum lugar perto de Thessalonica. Entre eles estão dois jovens, Alexis e Eleni. Eleni é órfã e cuidada pela família de Alexis. Os refugiados constroem uma pequena aldeia perto de um rio, onde as crianças crescem e se apaixonam.

Elenco e equipe:

Direção: Theo Angelopoulos

Roteiro: Theo Angelopoulos

Colaboração de roteiro: Tonino Guerra

Colaboração para a versão final do roteiro: Petros Markaris, Giorgio Silvagni

Direção de fotografia: Andreas Sinanos

Montagem: Giorgos Triantafyllou

Música: Eleni Karaindrou

Som: Marinos Athanassopoulos

Produção: Theo Angelopoulos, Greek Film Center, Hellenic Broadcasting Corporation ERT SA, Attica Art Productions (Athens), BAC Films SA, Intermedias SA, Arte France

produção executiva Nikos Sekeris

Elenco: Alexandra Aidini, Nikos Poursanidis, Giorgos Armenis, Vassilis Kolovos Eva Kotamanidou, Toula Stathopoulou, Michalis Yannatos, Thalia Argyriou, Grigoris Evangelatos

A Poeira do Tempo (Trilogia II: *I skoni tou hronou*, 2008)

Informações gerais

Ano: 2008

Duração: 125 Minutos

Cor: Cor

País: Grécia

Sinopse:

Um cineasta americano de ascendência grega, está produzindo um filme que conta a sua história e a dos seus pais. O filme é uma longa viagem pela vasta história e pelos acontecimentos dos últimos cinquenta anos que marcaram o século XX.

Elenco e equipe:

Direção: Theo Angelopoulos

Roteiro: Theo Angelopoulos

Colaboração de roteiro: Tonino Guerra

Colaboração para a versão final do roteiro: Petros Markaris, Giorgio Silvagni

Direção de fotografia: Andreas Sinanos

Montagem: Giorgos Triantafyllou

Música: Eleni Karaindrou

Som: Marinos Athanassopoulos

Produção: Theo Angelopoulos

Elenco: Willem Dafoe, Bruno Ganz, Michel Piccoli, Irene Jacob, Christiane Paul, Reni Pittaki, Kostas Apostolidis, Alexandros Milonas, Norman Mozzato, Alessia Franchin, Petros Alatzas, Tatiana Gladneva, Arish Galibian, Lev Sankin, Anja Lais, Jerry Mastrodomenico, Zoia Vasiytina, Vadim Pianov, Igor Mikhelson, Andreas Bach, Tim Jansen, Nicque Derenbach, Dela

Gakpo, Nina Sytina, Gennadij Ermakov, Ilia Kharchev, Filimon Fotopoulos , Olga Bybnova,
Sergey Iordan

ANEXOS

1. Os Bálcãs



Fonte: <https://cdn.britannica.com/92/99792-050-86DFF28B/Balkans.jpg>

2. A Grécia e a fronteira com os Balcãs e com a Turquia



Fonte: <https://www.britannica.com/place/Greece>

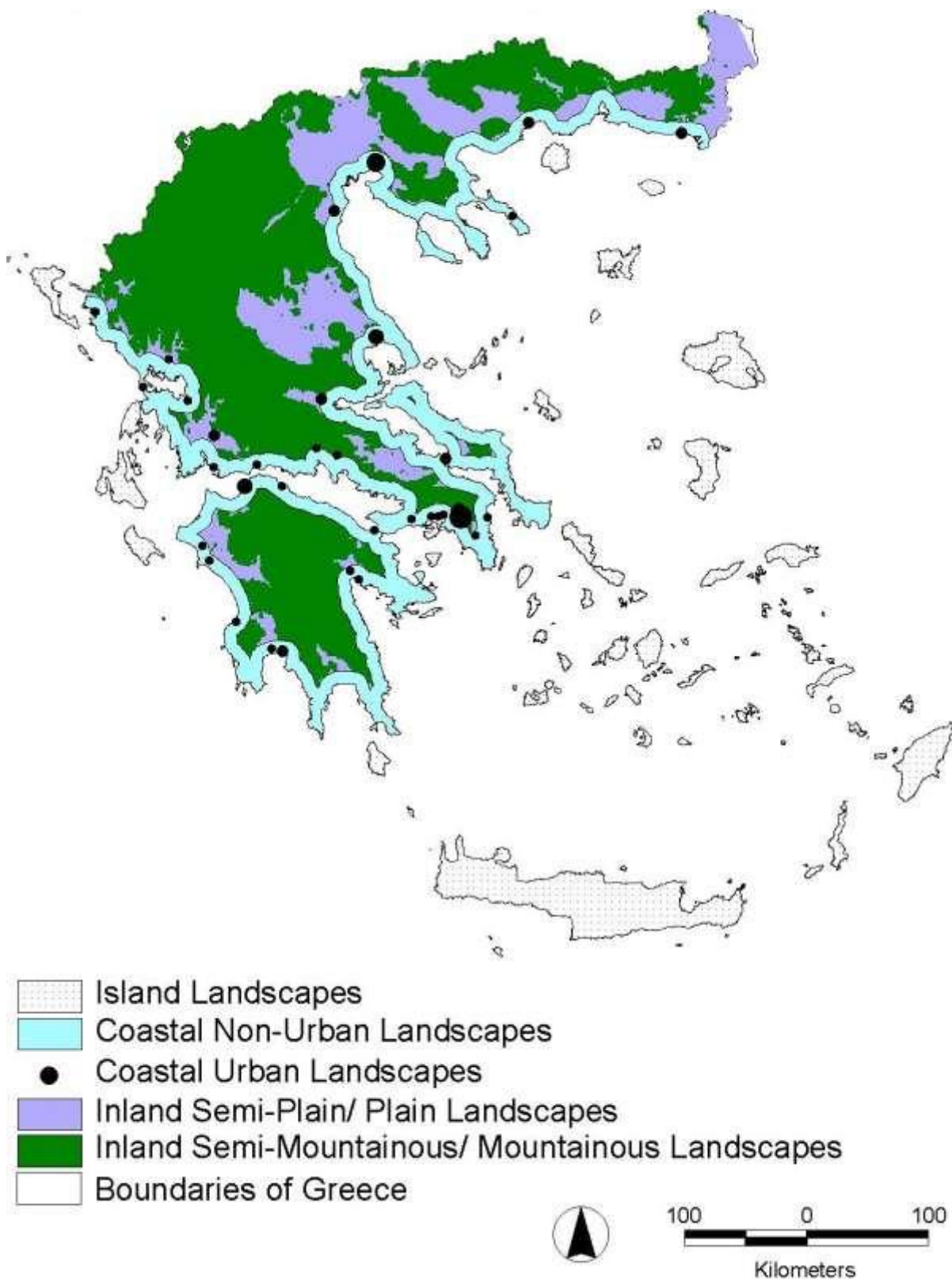
3. O itinerário de A. em *Um olhar a cada dia* (1995)



Map 3: Itinerary, borders and places nominated by A. during his travel in the Balkans (Ulysses' Gaze, 1995)

Fonte: Irimi Stathi, Eleftherios Tsouris, Nikos Soulakellis

4. Mapa altimétrico da Grécia: as montanhas de Angelopoulos



Fonte: <http://journals.openedition.org/belgeo/13713>

5. Mapa da Iugoslávia, antes da Guerra dos Balcãs



Fonte: <https://www.loucoporviagens.com.br/2021/04/09/cultura-da-croacia-historias-tradicoes-e-7-curiosidades/mapa-iugoslavia/>