

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

Carlos Eduardo Mendes de Araújo Couto

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

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 Mestre em Artes, Cultura e Linguagens.

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

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 Bálcãs / 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 Balcãs.

Tese apresentada
ao Programa de
Graduação em
Cultura e Linguagem
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 Práticas
Poéticas
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. 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 **Rogério Ferraraz, Usuário Externo**, em 10/01/2025, às 19:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no 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**.

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 os anos.

Aos professores convidados para a banca de qualificação e defesa, Prof. Dr. Álvaro Trigueiro Americano, Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior, Prof. Dr. Samuel 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. Murilho, Prof^ª. Dr^ª Raquel Quinet, Prof^ª. Dr^ª Renata Cristina de Oliveira Maia Zaccaro Marcato, Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo, meu orientador no Mestrado, Prof. Dr. Pelegrini e Prof. Dr. Luís Antônio Dourado Junior pela ajuda, pela indicação de 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 de longe.

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

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

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 em 2012. Ao longo das décadas de 1970, 1980 e 1990 ele dirigiu cinco filmes que abordaram os conflitos mundiais e regionais, a instabilidade política grega, crises humanitárias e as questões pessoais e coletivas dos Bálcãs no século XX. As duas realizadas nos anos 90, *Um olhar a cada dia (To vlemma tou Odyssea, 1995)* e *um dia (Mia aioniotita kai mia mera, 1998)*, nos chamaram a atenção por se distanciar dos projetos anteriores. Nestes dois filmes, as jornadas são realizadas através da região balcânica, seus personagens lidam diretamente com os problemas da época, ou seja, na antiga Iugoslávia e a crise dos refugiados. Ao longo da viagem, há o desenvolvimento das identidades individuais e coletivas daquele lugar em oposição ao discurso burocrático e reducionista. Os protagonistas passam por fenômenos míticos e retornam ao cotidiano contracenando com seus familiares e amigos, participando de eventos históricos. As cenas são marcadas pelos enquadramentos distantes e longas tomadas, que lembram a desdramatização brechtiana, ao silêncio e à estados contemplativos. A iconografia das produções é marcada pela neve, nuvens e neblina. Nossa pesquisa tem como objetivo analisar e apontar os aspectos fundamentais destes filmes de viagem com natureza mística e contextualizar estas produções no conjunto da obra do cineasta, diferenciando-os de seus trabalhos anteriores, do mesmo gênero.

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 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 personal and collective questions of the Balkans in the 20th century. The two productions from the 1990s, *Ulysses' Gaze* (Το βλέμμα του Οδυσσεύα, 1995) and *Eternity and a day* (Ο αιών και μία μέρα, 1998), noticeably distinguish themselves from the previous projects. In these 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 that take place in opposition to the Balkanist discourse, which is so reductive. The protagonists travel through mythical phenomena and return to their past, acting alongside their families and 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 weather in these productions is marked by snow, clouds and fog. Our research aims to analyze and point out the fundamental aspects of these travel films with a mystical nature, identify their theoretical bases and contextualize these productions within the Greek filmmaker's oeuvre, 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 σ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

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

LISTA DE FIGURAS

Figura 01.....	Os longos planos.....
Figura 02.....	Os planos médios.....
Figura 03.....	A planimetria.....
Figura 04.....	A neve e o exílio.....
Figura 05.....	A neve, a neblina e a morte em Saravejo.....
Figura 06.....	A neve, a neblina e o inferno da fronteira.....
Figura 07.....	O céu coberto de nuvens.....
Figura 08.....	Pelas ruas de Aegion.....
Figura 09.....	Na pousada.....
Figura 10.....	O monólogo de Agamenon.....
Figura 11.....	Uma junção temporal.....
Figura 12.....	360 graus na praça.....
Figura 13.....	O monólogo de Electra.....
Figura 14.....	O monólogo de Pílades.....
Figura 15.....	A partida da família.....
Figura 16.....	No café à beira da estrada.....
Figura 17.....	O encontro de velhos amigos.....
Figura 18.....	Na casa de infância.....
Figura 19.....	A despedida de Spyros.....
Figura 20.....	As crianças na estação de trem.....
Figura 21.....	As crianças na delegacia.....
Figura 22.....	O encontro com Orestes.....
Figura 23.....	O fotograma.....
Figura 24.....	A trupe de atores na praia.....
Figura 25.....	O dedo da estátua.....

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

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....

1 THEO ANGELOPOULOS: VIDA E OBRA.....

1.1 A primeira fase: a política.....

1.2 A segunda fase: um novo humanismo.....

1.3 A terceira fase: o tempo.....

2 A VIAGEM MÍSTICA E SEUS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS.....

2.1 A viagem.....

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

2.1.2 A transculturação do *road movie*.....

2.1.3 Nações, regiões e Identidades culturais.....

2.1.4 A formação geopolítica e cultural dos Bálcãs e da Grécia.....

2.1.5 A viagem e a construção da identidade cultural.....

2.1.6 A viagem como alegoria.....

2.2 A experiência mística na jornada pelos Bálcãs.....

2.2.1 Uma introdução à mística.....

2.2.2 R. C. Zaehner e a experiência mística natural.....

2.2.3 A experiência mística: uma síntese.....

2.3 A poética visual dos filmes da viagem mística pelos Bálcãs.....

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

3 CRONOTOPOS E NARRATIVAS NÃO NATURAIS.....

3.1 Os cronotopos.....

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

3.3 As narrativas não naturais: quando passado e presente se encontram.....

5 ANALISANDO OS FILMES: AS VIAGENS MÍSTICAS.....

5.1 *Um olhar a cada dia (To vlemma tou Odyssea, 1995)*

5.2 *Eternidade e um dia (Mia aioniotita kai mia mera, 1998)*

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....

BIBLIOGRAFIA.....

FILMOGRAFIA.....

ANEXOS

INTRODUÇÃO

Era meados da década de 1990. Eu ainda estava na faculdade de Comunicação. Na época, trocávamos fitas VHS com filmes que dificilmente chegariam aos cinemas. Em uma dessas trocas, tive a oportunidade de assistir *Um olhar a cada dia* (*Ti Odysssea*, 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 seus planos 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

Corte temporal. Uma lenta panorâmica conecta 1995 à 2009.

Neste ano eu morava em São Paulo, capital. A 33ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo faria uma homenagem àquele diretor grego que havia conhecido há mais de 10 anos. Suas imagens não saíam da minha cabeça. A Mostra durou uma semana e consegui assistir a todos os filmes do cineasta, que contavam a história da península balcânica no século XX. Eles 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 cinema grego. Ele era 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 combinava a grandiosidade junto com a lentidão. Ele inseria sua assinatura em todos os elementos, seja nos roteiros, nos movimentos de câmera, na luz, na montagem e na trilha-som.

Nascido na Grécia, berço da cultura ocidental, em um país com con

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

Como artista, pensador e militante político, Angelopoulos transformava o contexto histórico, político ou social no qual estava inserido, alternando o protagonismo ou acrescentando novos elementos culturais, demonstrando seu inconformismo com as situações políticas e sociais e também sua constante reinvenção e adaptação.

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

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

O diretor utilizou em seus filmes uma miríade de referências daquela região: mitos gregos, que funcionam como uma conexão entre a antiguidade clássica e a paisagem política e social da península balcânica do século XX; a literatura épica e nacionalista helênica que permeia e complementa os diálogos; determinados estilos de música 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, utilizando a longa tomada fixa, o plano-sequência, as panorâmicas lentas e os extensos *traveling*.

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

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

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

Percebemos que a academia e a crítica especializada apenas mostraram interesse pelo trabalho do realizador grego depois do lançamento de *Um olhar a cada dia* (*To vlemma*) em 1995) e seu Prêmio de Júri no Festival de Cannes, no mesmo ano. A partir de então, estudos e 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 grega, o desenvolvimento de sua narrativa, a influência da mitologia e da literatura clássica, a estrutura de seus enredos e sua intrincada construção imagética.

Apresentamos, a seguir, alguns destes trabalhos que consideramos relevantes e que são 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 realizador.

Os primeiros estudos mais aprofundados em língua inglesa lançado sobre o trabalho de Angelopoulos foram os de

1997: *The films of Theo Angelopoulos: a cinema of contemplation* (1997A), 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 o diretor, até então.

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

Existem vários artigos em revistas digitais tratando da obra de Angelopoulos. Um artigo 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, “foi anunciado como um dos grandes cronistas da história grega do século XX, mas suas ideias nunca sejam declaradas de forma direta, evoluindo, ao contrário, através de sistemas de símbolos e cuidadosas justaposições visuais”¹⁰. De fato, Angelopoulos desenvolve sua história de forma mais oblíqua e alegórica se comparado à outro cineasta grego, Olyf Karayannidis, que fez de seus filmes libelos políticos francos e contundentes, como *Z* (1969) ou *Um grande mistério* (*Missing*, 1982).

Outro texto¹¹ que nos chamou a atenção é o de David Bordwell (2013), que trata especificamente sobre a linguagem de câmera do realizador grego. Bordwell compara Angelopoulos ao diretor Tony Scott, assumindo que o cineasta norte-americano adotou o 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.

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

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

Angelopoulos dirigiu ao longo de sua carreira treze longas-metragens, divididas em três fases. Cinco destas produções se encaixam no gênero *road movie*. Vamos 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, ele dirigiu *A viagem dos comediantes* (1975), que narra a história de uma trupe de artistas que viaja pelo interior da Grécia encenando uma peça de teatro durante a invasão nazista e o período seguinte. No período seguinte, nos anos 1980, o cineasta se volta para o indivíduo e para questões existenciais. Nesta época, o cineasta desenvolveu *O apicultor* (1986), que mostra um velho apicultor acompanhado de uma jovem alienada, seguindo a rota das abelhas ao sul do território grego; e *Paisagem na Neblina* (1988), que apresenta o deslocamento

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 diferenciam das produções do gênero dirigidos anteriormente por Angelopoulos. Estas obras possuem um caráter notadamente místico. Seus protagonistas empreendem jornadas pelos territórios da região dilacerada por guerras intermitentes, com problemas políticos e humanitários, situações enfrentadas ao longo da estrada e ao contato com outros indivíduos, onde os protagonistas passam por experiências místicas, relacionadas à transitoriedade de suas viagens. A combinação temporal através da ação dramática ou de movimentos de câmeras flui, permitindo que os protagonistas voltem ao passado e interagem com pessoas e eventos do passado, atribuindo significado e importância às histórias pessoais e coletivas. Angelopoulos questiona os princípios da realidade e da linearidade do tempo, desfazendo as fronteiras entre o presente e o passado. Estes aspectos narrativos, ou seja, o retorno ao passado, distinguem estes filmes da década de 1990 de outras do mesmo gênero, dirigidas anteriormente pelo cineasta.

A partir desta percepção, o objetivo principal desta tese é conceituar 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 obras, 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 contemporâneos, porém, adaptados para a realidade balcânica do final de século XX. Os protagonistas são dois artistas, um cineasta e outro escritor, conectados pela profunda tradição cultural grega; nas narrativas, os meios de locomoção e a velocidade são aspectos importantes, podendo ser automóveis, ônibus ou barcos; as estradas são sinuosas, com o horizonte à vista; a paisagem, tão severa quanto melancólica, é marcada por um tempo constantemente encoberto por nuvens, pela neve e pela neblina, criando uma atmosfera que reflete o estado interior dos personagens.

O filme seguinte, *Eternidade e um dia* (*Mia aioniotita kai mia mera*, 1995), de Alexander (Bruno Ganz), um escritor e poeta que está perto da morte, mas prefere esperar um jovem refugiado albanês a chegar a sua aldeia. O filme segue o mesmo caminho, tratando da recuperação de uma identidade pessoal e também helênica, através das quebras na linearidade do tempo.

Estes fenômenos temporais que ocorrem com o cineasta A. em *Um olhar* com o escritor Alexander em *Eternidade e um dia* se assemelham àquelas vividas pelo protagonista do livro *Em busca do tempo perdido* (1914), do francês Marcel Proust. O narrador¹³ também passa por quebras temporais, acessando uma dimensão 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 com sua tia Léonie, em Combray, ou quando enxuga os lábios em um guardanapo engomado e leva à praia de Balbec.

Há ainda mais semelhanças entre os filmes de Angelopoulos e o livro de Proust, nas rupturas temporais. Os protagonistas das obras, livros e filmes, são artistas. Anna, esposa de Alexander, em *Eternidade e um dia*, nos faz lembrar as cartas de Proust para Simonet¹⁴ para o narrador da novela proustiana; os personagens de Angelopoulos também retornam 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* o cineasta A. retorna a 1945 e reencontra sua família na Romênia. No filme seguinte, *e um dia*, Alexander, o poeta, volta à casa onde morava com sua esposa e também onde se divertia com a família e amigos. Sobre esta obra, Angelopoulos nos explica: “os personagens do meu filme viajam no tempo e no espaço como se o tempo e o espaço existissem”¹⁵ (ANGELOPOULOS *apud* FAINARU, 2001, p.119). Angelopoulos e 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 pesquisador inglês Robert Charles Zaehner, especialista em religiões orientais. A

essencialmente místico e qualificou as rupturas temporais apresentadas no decorrer das experiências místicas naturais, uma vez que acontecem repentinamente, sem um aviso prévio anterior dos personagens, mas, sim, devido ao contato com peças simples do cotidiano: um pequeno biscoito, uma pedra solta no chão ou um simples guardanapo. Assim, através das quebras no tempo, o narrador da obra acessava seu passado, deixando de lado a realidade do cotidiano.

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

Existem ainda dois componentes marcantes que fazem parte dos filmes das viagens 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 extensas sequências com o mínimo de ação dramática e que propiciam desdramatizações, tensões e possibilidades de estados contemplativos. Esta lentidão intensificaria a temática dos filmes, mas também seria uma contraposição ao regime cultural daquela época, quando o estilo de vida cada vez mais acelerado e na velocidade das imagens midiáticas.

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

Não pretendemos indicar as intenções do cineasta grego ao produzir estes dois filmes, contudo algumas marcas presentes nestes trabalhos nos ajudam a refletir sobre as propostas. Notamos que Angelopoulos retratou nestes dois filmes, *Um olhar caído* (*Problema tou Odyssea*, 1995) e *Eternidade e um dia* (*Mia aioniotita kai mia me*

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

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

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

Inicialmente, partimos para busca de materiais de pesquisa, isto é, obtenção de Angelopoulos. Encontramos diversos títulos na plataforma de streaming MUBI, venda no Instituto Moreira Salles¹⁷ ou em lojas virtuais. Seria interessante ter o 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 analisadas as obras, separamos nossos objetos de estudo, aqueles considerados filmes de viagem e análise mais detalhada

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

Finalmente, partimos para o desenvolvimento do texto da tese que foi desenvolvido em conjunto com a leitura da bibliografia e com a análise dos filmes de viagem.

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

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

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

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

1 THEO ANGELOPOULOS: VIDA E OBRA

Tudo o que eu fiz, tudo o que veio à luz, sou eu mesmo. Não conto, independente do reconhecimento, dos prêmios, honras.

Theodoros Angelopoulos viveu na conturbada Grécia dos séculos XX e foi um espectador dos importantes eventos ocorridos em sua terra natal e no continente europeu durante esse período. O conjunto de sua obra é a expressão de sua própria vida, a representação de sua época, combinando questões políticas, humanas e culturais gregas e balcânicas em um contexto histórico. 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 é todo é considerável. Seus filmes

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

O panorama que se segue sobre a vida e obra de Angelopoulos, tem início com o nascimento do cineasta e se baseou nas obras de caráter biográfico de Andrew Horton (1997A, 1997B), Dan Fainaru (2001), Vrasidas Karalis (2002) e Koutsourakis com Mark Steven (2015). A tese de Evangelos Makrygiannakis (2015) é interessante, fazendo um longo apanhado dos trabalhos de Angelopoulos. Sobre a história do Balcãs e da Grécia, da época de Bizâncio até à contemporaneidade, utilizamos os livros fundamentais de Maria Todorova (1997, 2004), de C. M. Woodhouse (1991),

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

Além desta divisão em duas fases, Angelopoulos ainda separa suas obras em duas trilologias de acordo com a temática apresentada (FAINARU, 2001, p.81). Assim, em sua primeira trilogia, voltada para o coletivo e para as estruturas políticas, há a chamada *Trilogia da Revolução* composta dos seguintes filmes: *Dias de 36 (Meres tou 36, 1972)*, *A viagem dos caçadores (I Kynighoi, 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 composta por *Viagem à Cítera (Taxidi sta Kythira, 1984)*, *O apicultor (O melissokomos, 1986)* e *Viagem na Neblina (Topio stin Omichii, 1988)*. A segunda trilogia, produzida nos anos 1990, tem 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 krasou, 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, porém não acabou²⁰, *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 e acompanhada por comentadores de sua obra, pesquisadores e críticos de cinema, nacionais, como podemos perceber no artigo de Maria Cecília de Miranda Nogueira (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

Discordamos, contudo, dessa divisão em duas fases estabelecida pelo próprio autor, 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. *Passo Suspenso da Cegonha* (*To meteoro vima tou pelargou*, 1991) é seu primeiro filme para esta nova fase. Nesta obra, o diretor explora as fronteiras geográficas, mas também seu interesse à outras fronteiras, as temporais. Nos dois filmes seguintes, *Um olhar para trás* (1995) e *Eternidade e um dia* (1998) há rupturas cronológicas, uma mistura entre o presente e o passado. Nos trabalhos do século XXI, *O vale dos lamentos* (*To Livadi pou Dakryon*, 2004) e *A poeira do tempo* (*I Skoni tou Hronou*, 2008), Angelopoulos também trata do tema 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 Indivíduo; e, por fim, a fase do tempo, à partir de 1990, com os dois filmes da viagem mística, *Um olhar para trás* (1995) e *Eternidade e um dia* (1998), e uma trilogia incompleta, que trata de histórias familiares, composta por *O vale dos lamentos*, de 2004 e *A poeira do tempo*, de 2008, e *Um olhar para trás*, 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, é marcada por uma série de mudanças nas formas de governo, intervenções estrangeiras e revoluções, crises econômicas e humanitárias. A juventude de Theo Angelopoulos é condicionada por esses acontecimentos que influenciaram sua visão de mundo, temas representados posteriormente em seus filmes.

Em 1935 a monarquia é reestabelecida na Grécia após um problema político republicano, com o rei George II assumindo o trono. Logo em seguida o general Metaxas é promovido ao cargo de primeiro ministro em abril de 1936, aproveitando-se da situação para estabelecer um regime autoritário.

A II Guerra Mundial tem início em 1939 e, mesmo que o governo de Metaxas, com suas semelhanças com o fascismo italiano, ele preferiu manter a Grécia neutra. Mas os acontecimentos forçaram o ditador grego a mudar suas intenções. Um deles foi a queda da França pelos Nazistas. Ora, se aconteceu na França, era bem provável de se repetir no país. O outro, ocorreu em seguida, no dia 28 de outubro de 1940, quando Emmanouíl Metaxas, o Embaixador italiano em Atenas, exigiu que Metaxas permitisse a passagem de tropas italianas pelo território grego até o mediterrâneo, onde ocupariam uma parte do território 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, apesar da 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 Papagos. 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 de Emmanuél Tsuderós. A ocupação nazista foi impiedosa, com prisões e uma série de execuções coletivas.

A ocupação gerou dois movimentos polarizados de resistência nacional. Foi a Frente de Libertação Nacional (EAM: *Ethnikó Apeleftherotikó Métopo*), constituída por membros de esquerda e por defensores de uma democracia popular, que estabeleceria sua própria estrutura. O Exército de Libertação do Povo Grego (ELAS: *Ellinikós Laikós Apeleftherotikós Exército*) e sua contrapartida, os direitistas criam a Liga Nacional de Libertação (EKKA) e seu Exército Democrático Nacional (EDES: *Ethnikós Dimokratikós Ellinikós Sýndesmos*).

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

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

antigos membros do ELAS foram presos e outros fugiram para as montanhas ma 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 e militar dos Estados Unidos, direcionada à reconstrução do país e à resistência ao 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 entanto, o governo realiza operações militares nas montanhas e os opositores são expulsos das áreas. A 16 de outubro de 1949, os líderes rebeldes admitem a derrota ao pedir um cessar-fogo e o fim das hostilidades. Era o fim da guerra civil grega.

Theodoros Angelopoulos nasceu em Atenas, em 27 de abril de 1935, no momento em que o rei George II assume o poder. Seu pai era lojista e sua mãe se alterna entre o estabelecimento comercial da família e a casa, cuidando dos filhos Theodoros, 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, incluindo as sirenes de ataque aéreo e a visão dos alemães entrando em Atenas após a invasão da Grécia em 1940.

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

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

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

Seguiu-se uma série de governos de coalizão, de tendência ideológica conservadora e liberal, simpáticos à monarquia. Em 1951, a Grécia é admitida na NATO, visando a conservação do aliado helênico em uma área geograficamente estratégica entre a Europa e a Ásia. Estabelece-se uma década de estabilidade política e social na região, sob o 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, 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 ganhou notoriedade por ser um aluno problema e por recusar a filmar o curta-metragem de conclusão final de curso usando os padrões e regras estabelecidos pelo Instituto. Em vez disso, decidiu refilmar uma cena de *Les liaisons dangereuses*, de Roger Vadim (*Dangerous Liaisons*), 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 ele, bem como por importantes intelectuais de cinema, como George Sadoul e Jean-Marie Straub, mas não foi em vão. Forçado a deixar o IDHEC, Angelopoulos encontrou refúgio temporário no *Centre national de la cinématographie*, onde trabalhou no filme *Le silence de l'Homme*, de Jean Rouch²⁵, onde ele teve contato com o *cinéma vérité*.²⁶ A experiência de Angelopoulos foi fundamental para lhe dar os fundamentos teóricos e práticos que ele usou em futuramente filmes que envolveriam temas nacionais e históricos.

Nesta época, em 1963, o socialista George Papandreou assume na Grécia o cargo de Primeiro Ministro e estabelece um governo de orientação ideológica de esquerda. Ele procurou substituir os líderes militares por seus próprios indicados. Inicia-se uma luta entre os coronéis, que não aceitam a troca de postos. A tensão vai crescendo até que em 1967

políticos, direitos de asilo e a impossibilidade de prisão sem mandado judicial. 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 em um jornal de esquerda, o *Allagi*. A situação política grega era extremamente tensa. Após o golpe, os militares fecham o jornal onde Angelopoulos trabalhava. Sem encontrar um trabalho temporário com o compositor grego Vangelis, que possibilita ao expulso a verba que ele precisava para filmar seu primeiro curta metragem *Broadcast* (1968)²⁷. A história segue um grupo de jornalistas de televisão vagando por Atenas em busca às pessoas sua definição de “homem ideal”. Um homem comum, aparentemente 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 Grécia rural, no Coronéis. A história se passa em uma vila montanhosa no norte da Grécia, Tymfiliada, 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 do filme é o casal já preso e a polícia está realizando inúmeras reconstituições do crime com o intuito de estabelecer a identidade do assassino.

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

Sua produção seguinte, *Dias de 36* (*Meres tou 36*, 1972), também foi realizada no Coronéis. Dessa vez, a história representada no filme se desloca para o regime do general Georgios Metaxas, que governou a Grécia de abril de 1936 a julho de 1941. Angelopoulos utilizou o governo e as instituições jurídicas do momento para

político. Na prisão, o acusado utiliza seu advogado, que também é parlamentar de refém até que sua inocência seja comprovada. O filme é uma narrativa contra 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 dos corredores da prisão, causando uma sensação de claustrofobia no espectador. Os longos momentos de silêncio, os diálogos dão lugar ao movimento coreografado em uma forma claramente teatral. Angelopoulos trata de forma distante e impessoal o assunto sendo “capaz de passar do nível das narrativas individuais para uma esfera social para comentar uma determinada sociedade como um todo”²⁹ (MAKYGIANNAKIS, 2007).

Após a queda da junta militar, em 1974, ocorrem mudanças na estrutura política e cultural grega. As liberdades individuais e coletivas são reestabelecidas e a censura oficialmente extinta. Artistas que estavam exilados em outros países europeus retornam à Grécia. Há um progressivo retorno da produção cinematográfica, que ficou conhecida com o nome de “novo cinema grego”, acompanhando a tendência europeia dos “cinemas novos”. Os cineastas buscavam romper com as tradições temáticas e formais do cinema. Muitos cineastas buscaram recuperar a história daqueles que foram derrotados e processados durante a Guerra Civil. Angelopoulos tornou-se uma figura primordial nesse movimento. Nas obras *A viagem dos comediantes* (*O Thiassos*, 1975), *Os Caçadores* (*I kyniariotes*, 1977), *Alexandre, o Grande* (*Megaleksandros*, 1980), as narrativas são contadas a partir do entendimento de um coletivo e não do ponto de vista de indivíduos históricos, como na 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 de Ouro do Festival de Cannes em 1975, fazendo Angelopoulos conhecido internacionalmente. Seu financiamento para além das políticas oficiais do estado grego. Com duração de 110 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 en-

A produção é um relato de uma época recente da Grécia, um período de guerra e pela opressão política e social. Os personagens têm suas vidas determinadas pelo marxismo, pelos acontecimentos históricos e políticos. Angelopoulos mostra como a 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 compreensão. O cineasta adapta este conceito teatral utilizando câmeras distantes dos personagens, criando uma linguagem dramática, sem closes ou planos de detalhe.

Nessa obra, o diretor apresenta um procedimento formal que será utilizado com frequência e aprimorada nos filmes da viagem mística, na década de 1990: a passagem 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 cotidiano e interação com seus amigos e familiares.

Para seu próximo filme, *Os Caçadores (I kynighoi, 1977)*, Angelopoulos conseguiu o apoio financeiro de produtores estrangeiros. Era a primeira vez que um filme grego conseguia ser financiado de fora do país desde *Zorba, o Grego (CACOYANNIS, 1964)*. Futuramente, os filmes gregos passarão a ter o suporte de grandes centros ou institutos italiano RAI, o canal alemão ARD, 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 1977. Durante uma expedição às áreas montanhosas do norte da Grécia, um grupo de caçadores descobre um corpo congelado na neve. O corpo é de um guerrilheiro da época da resistência 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

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

Durante a pré-produção de seu próximo filme, *Alexandre, o Grande* (Megalexandros, 1980), Angelopoulos conhece Phoebe Economopoulou, que trabalhava com a produção da obra, e se tornam parceiros pessoais e profissionais para a vida toda e 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 em seus próximos filmes, acentuando o envolvimento biográfico e emocional com a obra, como se sua vida pessoal se confundisse com sua arte.

No início dos anos 80, o cineasta lança *Alexandre, o Grande* (*Megalexandros*). Escrito por Angelopoulos em colaboração com o escritor Petros Markaris, estrelado pelo italiano Omero Antonutti, foi co-produzido pelo *Greek Film Center*, ZDF e IFFRR. Com 166 minutos de duração e recebeu o Leão de Ouro no Festival de Veneza, bem como o prêmio de melhor filme no Festival de Cinema de Tessalônica.

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

Em sua análise sobre o conjunto da obra de Angelopoulos, Makygiannakis (2006, p. 166) afirma que o filme busca desconstruir o imaginário do herói grego, apresentando seus defeitos e contradições, sendo um manifesto fílmico contra a repressão e fetichização do poder, uma severa crítica ao stalinismo e, por extensão, ao marxismo-leninismo da esquerda na Europa e, mais especificamente, na Grécia. Ao realizar essa crítica,

Em 1981, o Partido Socialista Democrata (PASOK), com orientação centrada no socialismo, liderado por Andreas Papandreu, vence as eleições e inicia uma política 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). Na década seguinte, ocorre um elevado fluxo migratório do interior e das montanhas helênicas para as grandes cidades. O projeto político, econômico e cultural de orientação social democrática 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, 1981, 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, a maioria dos governos ideologicamente conservadores e neoliberais chegaram ao poder. Destacam-se o americano Ronald Reagan e a inglesa Margaret Thatcher. O capitalismo americano patrocinado pelo Estado das décadas de 1950 à 1970 foi criticado como uma forma de 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 Papandreu 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 se vivia em seu país. Sobre essa mudança, Angelopoulos afirma que:

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

Ao analisar o início da nova fase de Angelopoulos, Fredric Jameson (199) as mudanças de conteúdo em relação à época anterior são sintomas de uma transformação histórica. Há uma desilusão generalizada pelos fracassos da e explicaria a mudança de rumo de Angelopoulos, alterando a ênfase de seus coletivo para o individual, do político para o subjetivo. Agora as narrativas coletivas dos anos 1970 dão lugar à história do indivíduo em busca de seu lugar e de sua função contemporâneo.

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

Devo enfatizar que entrei em um período pós-marxista. problemática existencialista, os indivíduos que vivem situaçõe intensas em relação a si próprios e aos outros. Esta é uma trilog ser chamada de Trilogia da Solidão. Seus filmes são sobre a s A primeira foi a *Viagem a Cythera*, que eu chamaria de Silênc O segundo será o silêncio do amor. E o terceiro será o Silênc do Deus religioso, é claro, mas como o ponto de referência liminar³². (ANGELOPOULOS *apud* SOLDATOS, 2004, p.38)

³¹ Tradução de: *Since the normalization set in, we are looking for new approaches, and I have the*

Em *Viagem a Citera* (*Taxidi sta Kythira*, 1984), o ex-revolucionário, já retorna a Grécia depois de um longo exílio, graças à anistia do final dos anos 1970 aos comunistas gregos voltarem para casa. Ele é pai do cineasta Alexander e da esposa 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 locais por estar causando problemas em sua aldeia natal. O velho homem representa um passado difícil e doloroso que a maioria dos gregos prefere deixar de lado, mas também é a referência à epopeia 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). Voula e Alexander representam duas visões do mundo: enquanto Alexander é a arte, Voula representa a luta social e a ideologia. Ela esperava mudar o mundo, mas nada aconteceu. A obra também é uma tentativa de exorcizar o passado ao mesmo tempo que faz as pazes com ele, oferecendo ao espectador a possibilidade de vislumbrar o futuro sem os traumas da guerra. (ANGELOPOULOS, 1985, p.39).

Há diversas citações aos trabalhos antecedentes de Angelopoulos. Os personagens que 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 *Os comediantes*, filme de 1975. Um elemento que chama a nossa atenção: Spyros é o nome do filho de Angelopoulos, Voula é nome da sua irmã caçula e Alexander seria o alter-ego 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. Angelopoulos faz amizade com Michelangelo Antonioni e com Tonino Guerra, o colaborador de Tarkovsky. Angelopoulos e Guerra trabalhariam juntos, auxiliados também por outros cineastas como Thanassis Valtinos e Petros Markaris, na maioria de seus filmes subsequentes.

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

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

Paisagem na neblina (Topio stin omichli, 1988), encerra sua trilogia do si mesmo. O velho e Alexandro são duas crianças que vivem na Grécia com a mãe solteira. Ele quer conhecer o pai que, segundo a mãe, emigrou para a Alemanha e mora lá. Na verdade, trata-se de uma mentira da mãe para esconder das crianças que ela não tem ideia onde o pai está. As crianças entram em um trem em direção à Alemanha, mas são pegos pela polícia. Elas continuam sua viagem pelas estradas e cidades gregas e conhecem um jovem artista de um pequeno trupe de artistas mambembe, o mesmo Orestes de *A viagem dos comediantes*, de 1975. Há também um outro jovem, que lhes dá carona e os ajuda na viagem. O filme traz referências das obras anteriores de Angelopoulos, à história infantil de João e Maria, passando pela Bíblia, 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 humanas, inicialmente exploradas nas décadas anteriores, contudo, adicionou outros temas em 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

regimes comunistas na Europa. Governos foram trocados de forma pacífica na Tchecoslováquia, Hungria, Romênia, Bulgária e República Democrática Alemã, anexada à Alemanha Ocidental. A Romênia assistiu uma revolução armada. Albânia, estados balcânicos que não eram satélites da URSS, também deixaram o comunismo. Como nos lembra Eric Hobsbawm, “o processo foi visto não só na 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 por meio da difusão do neoliberalismo pelo mundo. Stéphane Courtois e Marc Lazar (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 o marxismo; b) uma organização, representada pelo partido único dirigido pelos propositores da revolução e c) uma estratégia, a defesa incondicional da União Soviética e de outros regimes comunistas. A segunda, social, compreende a existência do partido comunista e de suas estruturas no país ou sociedade em que se encontram.

A dimensão teleológica tem um papel centrípeto, impõe uma coesão e homogeneidade aos partidos comunistas em todo o mundo. A dimensão social leva à diversidade de 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 clientelismos e, muitas vezes, em um sistema movido pela corrupção, para estabelecer sociedades democráticas, estruturadas horizontalmente e baseadas em um estado de direito. Reformas políticas foram necessárias para definir as bases indispensáveis para uma sociedade de caráter liberal, sem ingerência do governo no sistema financeiro e com livre mercado.

empresas e melhorar o nível econômico e social da região. Os países do leste e pressionados a privatizar ativos estatais, desregular os seus mercados e reabrir para o comércio.

O socialismo e o *Welfare State* chegaram ao fim. Para Boaventura de (2017), o sistema comunista, implantado na agora ex-União Soviética, apresentava um contrapeso ao capitalismo. Se por um lado, as ideias socialistas haviam fomentado um caráter democrático social ao longo da história, notadamente após a segunda guerra mundial, por outro, o comunismo era apontado como a solução permanente para as contradições 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. É claro que os ganhos das classes trabalhadoras das décadas anteriores não teriam sido possíveis porque a URSS e a alternativa ao capitalismo existiam. Constituíam uma profunda ameaça ao capitalismo e este, para garantir a sua sobrevivência, fizera as concessões necessárias (tributação, regulamentação) para poder garantir a sua reprodução. Quando a alternativa colapsou, a ameaça, o capitalismo deixou de temer inimigos e voltou a ser predadora, concentradora de riqueza, armadilhado na sua própria lógica. 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 numa série de escândalos políticos, relacionados à apropriação indébita de fundos europeus 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 do país e proporcionaram a eleição do conservador Constantine Mitsotakis que implementou um conjunto de medidas neoliberais, privatizando as indústrias nacionais gregas, desregulando o mercado e retirando a proteção para o mercado interno.

O plano político-econômico estabelecido por Mitsotakis gerou críticas internas sobre a soberania do estado grego, a identidade nacional e direitos da população. Na Grécia uma forte coesão identitária construída ao longo do tempo. A maior

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

Após a queda da Cortina de Ferro, o conflito nas terras iugoslavas logo em seu confronto chamou a atenção da comunidade acadêmica devido a sua complexidade e importância. Um desses pesquisadores, Chip Gagnon (2004, p. XV), sustenta que as elites dos países envolvidos na crise não era mobilizar seus povos utilizando discursos nacionalistas, mas sim desmobilizar aqueles que estavam pressionando por reformas das estruturas de poder econômico e político. O objetivo desta estratégia era silenciar os opositores e desestimular os adversários e seus apoiadores, o que permitiria aos comunistas a manutenção das estruturas de poder já existentes, convertendo a propriedade estatal em propriedade privada. As guerras na década de 1990 não eram, portanto, a expressão do sentimento nacionalista, mas sim o desejo de uma elite conservadora em liquidar as formas de mobilização política que varreu muitos ex-comunistas de seus cargos, reconstruindo o espaço político onde a única representação política autêntica era aquela mantida pelo partido comunista (GAGNON, 2004, p.87-8).

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

Huntington argumenta que a desintegração da Iugoslávia foi causada por diferenças entre as civilizações. Os três participantes principais do conflito, Sérvia, Croácia e Bósnia-Herzegovina são de civilizações diferentes com religiões também distintas. A participação dos países secundários e terciários seguiu exatamente o modelo civilizacional. Países e

suspeita as ideias americanas e alemãs sobre a região e outros distinguiram uma tentativa de criar uma união muçulmana no sul dos Bálcãs que isolaria a Grécia, tanto dos 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 e Rússia. Um suplemento mensal do jornal *Le Monde*, intitulado *Monde des Débats*, defende a doutrina, em 1993, o rótulo de “ortodoxismo” em vez de Ortodoxia, alegando que o primeiro termo tornaria mais próximo ao termo "Islamismo". Essa doutrina levaria os ortodoxos à violência. (CALOTYCHOS, 2003, p.40-240)

Com o fim do regime socialista e os conflitos na Iugoslávia, a Grécia recebeu um grande fluxo de imigrantes. Em apenas uma década, mais de um milhão de migrantes passaram a residir no país. A maioria veio dos Bálcãs e mais da metade da Albânia. Os cidadãos que viviam anteriormente em uma nação relativamente homogênea tiveram que lidar diariamente com emigrantes na rua, no local de trabalho e nas escolas públicas. Os imigrantes eram estereotipados como criminosos, embora eles próprios fossem frequentemente membros 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 capitalismo contribuiu para o apagamento da história e da cultura do lugar, um processo pelo qual o ocidente passou a ser percebido pelos povos da região como mais evoluído.

Devido ao sangrento conflito na antiga Iugoslávia, há um avivamento do conceito de balcanismo ou seja, a representação dos Bálcãs pelo discurso político, pela grande imprensa e pelos estudos culturais, como uma região primitiva, violenta e distante dos padrões civis. 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

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

A expressão foi formalizada em um discurso voltado para as primeiras Guerras dos Balcãs, (1912-1913), realizado no *The Carnegie Endowment for International Peace*, uma fundação de análise e estratégias geopolíticas e diplomáticas. A fundação investigou o conflito bem como as consequências sociais e morais das guerras e produziu um relatório apontando os deveres do ocidente, como um autoproclamado "mundo civilizado" em relação aos países balcânicos. Com a segunda guerra dos Balcãs, iniciada na década de 1910, o *Endowment*, reimprime o relatório anterior, apenas inserindo em seu título a legenda "Guerras dos Balcãs."

Todorova desenvolve a sua teoria a respeito do balcanismo contrapondo sua ideia aos do crítico literário Edward Said sobre Orientalismo, enfatizando diferenças substantivas entre as duas categorias e fenômenos. No decorrer de sua obra, a pesquisadora aponta as diferenças entre as duas ideias. Enquanto os Balcãs são uma entidade geograficamente definida em oposição a natureza intangível do oriente.

Os Balcãs, por sua proximidade entre o Oriente e o Ocidente, são vistos como encruzilhadas, um estágio intermediário, em contraponto à distância e a demarcação entre o Ocidente e Oriente. Para Todorova, os Balcãs fazem parte da Europa, mesmo que seja uma Europa periférica. O orientalismo passa a ser uma oposição imputada enquanto o balcanismo é uma ambiguidade imputada. Todavia, essa mesma ambiguidade é tratada como um elemento perigoso 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 impérios bizantino e otomano, com suas diferenças religiosas, também contribuíram para a instabilidade dos Balcãs e para o contraste ao catolicismo do ocidente. A maioria dos habitantes dos Balcãs são ortodoxos, com uma minoria convertida ao islamismo, enquanto o Império Otomano. Já o oriente é identificado com a religião islâmica, em sua natureza

Em uma série de artigos³⁴ (1999; 2004) e comentários³⁵, o filósofo esloveno

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

Para os sérvios, tudo começa lá no Kosovo ou na Bósnia, e é a civilização cristã contra esta Outra Europa. Para os croatas, a Sérvia ortodoxa, despótica e bizantina, contra a qual a Croácia defende os valores da civilização ocidental democrática. Para os eslovenos, é a Croácia, e nós, eslovenos, somos o último posto avançado da Mitteleuropa. Para italianos e austríacos, começa com a Europa e começa o reinado das hordas eslavas. Para os alemães, a polónia é devido às suas ligações históricas, já está contaminada pela corrupção e ineficiência dos Balcãs. Para alguns franceses arrogantes, a Europa é associada à selvageria oriental dos Balcãs - até ao caso extremo dos ingleses conservadores anti-União Europeia para quem, de forma alguma, em última análise toda a própria Europa continental que funciona como uma espécie de império global turco dos Balcãs, com Bruxelas e Constantinopla, o caprichoso centro despótico que ameaça a soberania inglesa³⁶. (ŽIŽEK, 1999)

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

Theo Angelopoulos internalizou todo esse mal-estar de *fin de siècle*, o 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 suas obras da década de 1990. Nesta época, suas obras rompem limites geográficos e temporais, buscando novas formas de narrativa para preservar a identidade individual, a história da Península Balcânica.

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

³⁶ Tradução de: *For Serbs, it begins down there in Kosovo or Bosnia, and they defend the Christians*

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

O Passo Suspenso da Cegonha (1991), uma obra de transição para te Grécia, trata das fronteiras concretas e existenciais na Grécia e debate a questão como um fenômeno que desafia a ideia de identidade homogênea da Grécia co No longa metragem, um jornalista, Alexandros, interpretado pelo ator ital Mastroianni, que, ao realizar um documentário sobre os imigrantes que vivian Grécia, encontra um imigrante que parece com um famoso político grego desapare anos. Alexandros embarca em uma busca para provar que o imigrante e o político são a mesma pessoa.

O longa foi produzido na mesma época em que a Igreja Ortodoxa grega s buscava influenciar setores da sociedade. A obra se tornou alvo de protestos Florina, Augustinos Kandiotis, que acusou Angelopoulos de querer “abolir a convocou manifestações contra o filme e seu diretor. Em 17 de dezembro de 19 oficial de excomunhão foi emitido contra ele, sua equipe e todos os outros, homens que participassem ou tivessem qualquer tipo de relação com a obra. (KARALIS,

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

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

Nessas duas produções, a viagem apresenta o panorama político e soc dramatizando o caos da guerra na antiga Iugoslávia, a crise dos refugiados, fazem fim da utopia comunista, trazendo elementos típicos de identidade cultural beloân

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

Em *O vale dos lamentos* um grupo de refugiados chega à Grécia em 1945 para reconstruir a vida em um vale pantanoso. Após a morte de sua esposa, Spyros (Vassilios) tenta se casar com a sua filha adotiva, Eleni (Alexandra Aidini), que não aceita e se junta ao irmão Alexi (Nikos Poursanidis) e se juntam a um grupo de músicos itinerantes. A história 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 com o diretor do cineasta A. (Willem Dafoe), um diretor de cinema americano de ascendência grega, produzindo um filme que narra a história de seus pais, Eleni (Irène Jacob) e Spyros (Giacomo Piccoli), cuja saga ele procura conhecer e reconstituir. A narrativa vai reconstruir a vida de Eleni e seus amores, em diferentes momentos históricos, através dos eventos marcantes 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 a filmagem, mas se esqueceu de usar um colete de segurança amarelo – curioso elemento comum em seus filmes – e foi atropelado por uma motocicleta. Seu funeral contou com a presença de políticos, artistas e cineastas conhecidos internacionalmente, e a leitura das poesias e canções de seus filmes. Era o adeus a um cineasta contestador e inovador (KARALIS, 2021).

2 VIAGEM MÍSTICA E SEUS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS

*Para mim, todo filme é uma viagem, tudo é viagem, u
conhecimento vem a mim durante a viagem. Acho qu
minhas viagens consegui compreender certas coisas qu
neste sentido ampliado - eu nunca teria entendido³⁷.*

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

Na primeira parte do capítulo mostraremos que os filmes da viagem mística
no conjunto dos *road movies* europeus, dispendo, todavia, de atributos históricos
particulares, típicos da península balcânica, com questões políticas e sociais
protagonistas percorrem os caminhos utilizando uma variedade de meios d
contando com um objetivo já definido, que os leva a desenvolver sua identidade
região. Durante a jornada despontam as tensões político-sociais dos Bálcãs, com
bélicos e as questões de emigração. Surgem questões pessoais e familiares, um

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

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

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

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

2.1 A viagem

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

Apresentaremos, a seguir, o desenvolvimento dos filmes de viagem, des *travelogues*, passando pela sua formação como gênero cinematográfico nos Esta seu desdobramento na Europa para, enfim, nos concentrarmos no detalhamento viagem mística. Abordaremos os aspectos básicos que constituem a jornada protagonistas, os meios de locomoção, o espaço balcânico, onde o deslocament sua história e geografia, as estradas e as paisagens que as cercam e seus lim 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 reproduzi homem pela travessia. Desde os primeiros anos da Sétima Arte, o tema da jon constante, com suas mais variadas abordagens. A relação entre o cinema e a viag no primeiro filme exibido, *A chegada do trem à estação (L'arrivée d'un train e Ciotat, 1895)*, dos irmãos Louis Lumière e Auguste Lumière.

Todavia, como salienta o professor e pesquisador Samuel Paiva (2011, artigo sobre as diversas gênesis do *road movie* (2010), há dificuldade em estabel e uma definição apropriada daquilo que pode ser considerado um *road movie*. Paiva aponta, em ordem cronológica, as variadas manifestações cinematográfica à constituição das características do gênero.

Os filmes de viagem estão relacionados historicamente ao campo do docu da ficção, podendo, em alguns casos, reunir ambos. Entre o final do século XI século XX, o cinema e a fotografia eram os meios pelos quais a população, prin moradores de centros urbanos, entravam em contato com locais distantes e ex época, um dos primeiros gêneros do cinema que se destaca é do filme de via

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 e entram em contato com seres extraterrestres. (PAIVA, 2011, p.40-41)

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

É importante salientar que o *road movie* deriva não apenas do *western*, mas de outros gêneros como o drama e o filme *noir*, como também aponta Paiva (2011), com títulos como *As vinhas da ira* (*The grapes of wrath*, John Ford, 1940), *Curva perigosa* (*Detour*, Edgar G. Ulmer, 1945) e *Amarga Esperança* (*They live by night*, Nicholas Ray, 1948) que representam a locomoção em épocas de crise como a Grande Depressão e a Segunda Guerra Mundial.

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

apresentar cenas de nudez, prostituição e tráfico de entorpecentes sem qualidades positivas. O filme é voltado para o público jovem daquela época que poderia ter os desejos de rebeldia para os protagonistas da obra.

Apesar do *road movie* norte americano abranger uma variedade de conteúdos 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 são lançados nas extensas rodovias norte americanas, com paisagens amplas e abstratas, e sua associação com seus veículos automotores, normalmente automóveis ou motocicletas, é feita em busca das leis e normas da sociedade conservadora, em busca de liberdade ou de um sentido de existência.

Timothy Corrigan (1991, p. 145) sugere também quatro características presentes nestas obras cinematográficas: em primeiro lugar, nota-se uma narrativa ao ar livre e de desestabilização da unidade familiar; em segundo, a importância do contexto e do espaço físico e a influência significativa sobre os personagens; percebe-se também que o protagonista 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 cinema europeu, em especial, esse tipo de filme também se expandiu, concatenado com a geografia e história europeia e, inicialmente, com pouca ligação com as produções americanas, ainda embrionárias, do gênero. Diretores como Federico Fellini, com *La Strada*, (1954), Ingmar Bergman, com *Morangos Selvagens* (*Wild Strawberries*, 1957) produziram filmes de estrada privilegiando os eventos dramáticos e subjetivos. O cinema europeu e 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 existencialistas norte-americanos da década de 1970, como *Corrida contra o Tempo* (*Vanishing Point*, 1971), dirigido por Richard Sarafian e *Louca escapada* (*The Express*, 1974), de Steven Spielberg.

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 diversos países pela Europa, representando os novos (e antigos) dilemas políticos, econômicos e sociais do continente europeu, como o fortalecimento da União Europeia, que de forma decisiva promoveu, por um lado, a transnacionalidade e, por outro, o incentivo às identidades locais e regionais; a guerra na antiga Iugoslávia, que transformou o mapa do leste da Europa; e 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 pode-se citar o filme *Ride*, uma produção checa 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 lugar de um amigo na jornada. Já *Ariel*, filme finlandês dirigido por Aki Kaurismäki, em 1988, aborda o tema do desemprego no país nórdico.

Em paralelo às produções cinematográficas, estabeleceu-se uma extensa pesquisa acadêmica sobre *road movies* europeus e suas particularidades. Podemos citar o trabalho solo de M. S. (2003), seu livro escrito em dupla com Mazierska (2006), na publicação organizada por Gott e Thibault Schilt (2013) e nas obras de Wendy Everett (2009), Mirna Šturm (2010) e Nevena Dakovic (2021).

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

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

Embora admita a existência do gênero como um conjunto de códigos criados e reconhecidos pela previsibilidade do discurso, Luz assinala que essa codificação 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, o melodrama e *road movie* – constitui a fragmentação da narrativa ou o rompimento do espaço-temporal que caracteriza as linguagens audiovisuais contemporâneas.

Paiva também explorou a questão do gênero, em especial o *road movie*. Ela utilizou como suporte teórico em seu artigo sobre transculturação de gêneros (2008) a pesquisadora Sarah Berry-Flint, que faz uma série de questionamentos sobre a natureza dos gêneros dentro de uma perspectiva universal. A autora questiona os formatos, os modelos estilísticos, as conexões ideológicas com a indústria de entretenimento e as manifestações de imaginação popular associadas aos hábitos de audiência. No entanto, segundo 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 pela 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’, segundo ele, ainda aberto a discussões e que considera a possibilidade do contato

a cada dia (1995) e *Eternidade e um dia* (1998), estão inseridos na história e a península balcânica, cujas fronteiras foram redesenhadas após a queda da União Soviética, 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 e do deslocamento, adicionando-lhe fatores que lhe eram caros como os temas pessoais, os elementos culturais daquela região, como a mitologia grega, a literatura helênica e o balcânico; um certo misticismo, representado pela combinação de tempos históricos em uma mesma cena; a visualidade baseada na lentidão, no realismo e na contenção 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 explorar as identidades, tanto individuais quanto coletivas., especificamente a balcânica, em *a cada dia* (1995), e a grega, na obra seguinte, *Eternidade e um dia* (1998). O autor aborda “aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso `pertencimento` 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 nos 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 recorrer às concepções teóricas de Eric Hobsbawm (1990), que pensava a história através de uma perspectiva marxista; Benedict Anderson (2008), para quem a nacionalidade é um conceito cultural e Stuart Hall, que considera a cultura nacional um discurso (2015). T

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

Eric Hobsbawm, ao longo de sua obra “Nação e nacionalismo desde 1875”, expressa suas ideias sobre o desenvolvimento das nações. Para o autor, a nação é entendida como qualquer conjunto humano suficientemente grande, cujos membros considerem membros de uma nação, todavia não existe um critério satisfatório para quais coletividades humanas poderiam ser rotuladas como uma nação. (HOBSEBAWN, 1990, p. 18).

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

As nações seriam ainda um fenômeno dual, formadas pela elite, a partir de cima, 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 sua soberania. (HOBSEBAWN, 1990, p.32).

Anderson (2008), por sua vez, compreende a nação não como uma concepção de soberania, mas, sim, como uma comunidade imaginada, uma vez que os membros das muitas nações jamais conhecerão ou encontraram todos os seus compatriotas, embora compartilhem uma comunhão e a relação entre eles.

O autor aponta alguns fatores determinantes para a disseminação do nacionalismo: o capitalismo e o mercado editorial. O romance de fundação e o jornal foram fatores determinantes para o fortalecimento do sentimento de unidade e de pertencimento. Os primeiros surgidos nos Estados Unidos no século XVIII, eram normalmente locais, mas utilizavam-se de uma linguagem que se tornou nacional.

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

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

Hall (2005) trata da identidade cultural individual e da nacional, que se relacionam e sobrepõem. O autor expressa três compreensões distintas da identidade pessoal: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O primeiro, o sujeito do iluminismo, representa um indivíduo centrado, unificado, dotado das capacidades de raciocínio e consciência. Já o sujeito sociológico representa a complexidade do mundo moderno e a consciência que o indivíduo não era de forma alguma isolado e autônomo, mas em constante relação com outras pessoas. Sua identidade é formada e modificada através do diálogo 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 unificado e estável está se tornando fragmentado; composto por 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 para a “nação”, com os quais podemos nos identificar, influenciando e organizando as relações e a concepção que temos de nós mesmos e dos outros. Hall apresenta cinco elementos para se contar uma nação (HALL, 2006, p.52-57). Existe, em primeiro lugar,

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

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

Estas tradições inventadas podem ser classificadas em três categorias. Inicialmente, aquelas que estabelecem a coesão social ou mesmo as condições de existência de um grupo ou comunidades. Aqui podemos citar como exemplo a própria língua portuguesa. Em seguida, tradições que apresentam ou legitimam instituições, status ou relações sociais. 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 conhecimentos, como as normas educacionais de um país.

Um quarto elemento da identidade nacional é o mito fundacional, ou seja, aquele que aponta a origem da nação e de seu povo em um passado tão distante que se perde no tempo mítico, não real. Estes mitos acabam por fornecer uma história alternativa, uma contra narrativa à aquela oficial e histórica.

Por fim, a identidade nacional é também baseada na noção de um povo primordial. Contudo, este povo primordial toma uma posição menos importante a longo prazo no desenvolvimento da nação, raramente chegando ao poder. Estes povos são geralmente subjugados e isolados, ou exercem uma função folclórica na sociedade.

2.1.4 A formação geopolítica e cultural dos Bálcãs e da Grécia

Conforme nos ensina Todorova (2009, p.22), as montanhas ao sudeste eram conhecidas desde à antiguidade pelo nome de Aemus, para os antigos gregos e para os romanos. A maioria dos viajantes europeus antes do século XIX preferia Haemus, mas também estavam cientes de que este não era a única designação da região. Todorova afirma ainda que a menção mais antiga conhecida do nome Balcãs vem de um memorando do diplomata e escritor humanista italiano Filippo Buonaccorsi (Philippus Callimachus, 1437-1496) ao Papa Inocêncio VIII relatando sua viagem ao Oriente 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 usou “O Balcã, ou a montanha Haemus” ou “Haemus que os otomanos chamam de Balkan”. O viajante britânico, John Morrit, em uma viagem de Londres à Constantinopla em 1763, 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 usou o termo pesquisador a cunhar o termo “Península Balcânica” (*Balkanhalbeiland*) para se referir ao promontório que se projeta a sudeste da Europa. (TODOROVA, 2009).

Os Bálcãs foram ganhando contornos políticos, religiosos e culturais na 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 a época otomana, entre 1453 D.C. e 1922, promoveu a infra-estrutura, a arquitetura e a cultura daquele território.

Todorova (2009, p.13) aponta que os Bálcãs começam a perder seu legado cultural quando iniciam um processo de europeização ainda durante o império otomano. O processo de ocidentalização nos séculos XIX e XX incluiu “a disseminação da racionalidade, a 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).

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

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

Apesar da enorme pluralidade étnica e cultural dos Bálcãs, determinadas tradições ajudam a criar vínculos sociais e sentimentos de pertencimento à região. Entre elas, a forte ligação que os habitantes têm com a terra e o espaço rural. Isso é visível nas práticas agrícolas tradicionais e na importância das aldeias como centros de preservação da cultura e tradição. Além disso, as lembranças dos conflitos e o histórico de violência trazem um sentimento de resiliência e sofrimento aos povos, possibilitando ainda a existência de uma memória coletiva. Por fim, a música, a dança e o primeiro cinema 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 históricas e geograficamente situado dentro e fora dos Balcãs; contíguo, mas distante, sendo uma região de transição entre a Ásia e o continente europeu, com histórias próprias. A Grécia acabou sendo, de certa forma, contaminada por toda essa complexidade política 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, mas também o herdeiro da civilização europeia que reforça a sua superioridade em relação

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

Apesar de sua longa história, a Grécia atual não é uma nação antiga. Ela começou a tomar forma ao formar no século XIX, época das mudanças nas identificações regionais e da criação 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; 1912–13: Tessália e parte do Épiro; 1912–13: parte da Macedônia e o resto do Épiro, as ilhas do litoral do leste do mar Egeu e Creta; 1949: o Dodecaneso). Ainda no século XIX, a população dispersa pelo Mediterrâneo retornou ao território do estado grego. A fronteira atual foi estabelecida pelo Tratado de Lausanne de 1923 após a derrota da Grécia na guerra contra a Turquia (1919–22, 1922).

Entre 1922 e 1923, houve um retorno de 1.500.000 refugiados gregos da Trácia Oriental⁴⁴ e da costa sul do Mar Negro para o território recém estabelecido, que representa 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 meses tentando sobreviver em seus novos lares na Grécia, eles começaram a recolonizar o território 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 do Estado, que não deu espaço para as diferenças regionais emergirem. Em 1924, Konstantinos Koléttis, primeiro-ministro do rei Oto da Grécia, apresentou um projeto chamado "Plano Nacional" que visava o estabelecimento do Estado e do território grego além do desenvolvimento econômico.

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

Dentro desta ideia, Michael Herzfeld (*apud* TODOROVA, 2004, p.42) 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 identidade 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. Com o tempo, apesar de a Grécia estar localizada entre os Balcãs e o Mediterrâneo, a proximidade com ambos, tornou-se preferível para os gregos se voltarem para a região mediterrânea, que oferecia uma identidade ampla e com maiores possibilidades econômicas, deixando de lado os países balcânicos.

Ao longo do século XX, o paradigma político, econômico e cultural europeu estabeleceu-se 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 de mercados e aproximação da cultura ocidental que levou consequente perda da identidade helenística.

Nesta época, como nos lembra Todorova (2009, p.45), com o processo de integração europeia avançando, a Grécia enfrentava pressões externas e internas para atualizar sua identidade. Apesar da resistência em alguns círculos políticos e acadêmicos, a perda de sua identidade e das discussões sobre sua originalidade política e cultural foram inevitáveis. A Grécia na estrutura institucionalizada da Comunidade Europeia acabou favorecendo a 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 locais e nacionais gregas e balcânicas, que se desvincularam dos tempos, lugares, histórias

da antiga cortina de ferro transformassem suas economias, privatizando e 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 democracia 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 inseriam na vastidão de um mercado transnacional.

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

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

Devido à crise no território da antiga Iugoslávia, líderes políticos e intelectuais de comunicação, principalmente, promovem um discurso depreciativo da região, carregado de conotações negativas. Os Bálcãs são retratados como os “outros”, primitivos, violentos, destituídos de história e de cultura. Enquanto o ocidente e 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, sociais e culturais através das fronteiras nacionais. Há uma maior conectividade, as pessoas passam a ter acesso a imagens, símbolos, mitos e referências de outros lugares, enfraquecimento dos vínculos locais, favorecendo a troca das identidades nacionais.

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

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

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

Para melhor expressar a identidade individual e cultural daquela região e na sua narrativa de discurso pró-balcânico, Angelopoulos escolheu como protagonistas adultos na infância, escritores e cineastas, emigrantes e refugiados, personagens que representam dilemas daquele lugar e daquela época. Estes viajantes deslocam-se no espaço geográfico balcânico apresentando suas histórias de vida, voltando no tempo e reencontrando famílias familiares.

Seus filmes contêm traços autobiográficos. Ele diz reflete sobre isso: “Talvez seja simplesmente limitado à minha própria experiência, aos meus traumas e minha história, meu próprio crescimento e evolução pessoal”⁴⁷. (FAINARU, 2001, p.54). O diretor transfere a sua própria experiência pessoal para seus personagens. O diretor procura mostrar o ponto de vista dos perdedores da história, transferindo para seus protagonistas Alexander, sua desilusão pelo fim da utopia comunista, pelo esmaecimento

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 mundo com um olhar mais aguçado, em oposição aos vencedores que apresentam um olhar mais apologetico. Nas palavras do historiador: “a experiência de ser vencido contém um valor epistemológico que transcende a sua causa”⁴⁸ (KOSELLECK *apud* TRAVERSSO, 2018).

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

Tanto A. quanto Alexander são aqueles sujeitos sociológicos que Stuart Hall descreve com sua identidade constituída na complexidade do mundo moderno, formada na sua interioridade com os valores, sentidos e símbolos do pós-guerra. São artistas deslocados 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 crise da modernidade tardia - marcada pelo fim do comunismo, pela guerra nos Bálcãs e pela chegada de uma 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, é sempre vinculado à condução de uma criança a seu lar ou a busca de rolos de filmes. Os filmes mostrariam as primeiras imagens cinematográficas da região, o que distanciaria o espectador de seu espaço familiar e lança os peregrinos na estrada. Angelopoulos aponta as questões que surgem em seus filmes:

O conceito de 'road movie' não tem relação com as viagens físicas, mas com as viagens psicológicas. Um dos aspectos mais importantes

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

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

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

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

O interesse de Angelopoulos pelo interior do país começou com a produção do primeiro filme *Reconstrução* (1970), quando o diretor explorou as regiões montanhosas do Épiro, no norte da Grécia, perto da fronteira com a Albânia, através de locações locais. 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 para mim. A Grécia que eu não conhecia. me deparei com um espaço interior que não seria chamado de interior da Grécia – que era desconhecido para as pessoas da minha geração, pessoas nascidas e criadas na cidade. Talvez por profissionais geógrafos, sou um dos mais viajados do país, não apenas cidade por cidade, mas vila por vila... Era uma verdade para mim⁵². (HORTON, 1997B, p.65)

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

Em outra entrevista, dessa vez ao crítico de cinema e seu amigo pessoal, Rafailidis, Angelopoulos disse que evitou utilizar qualquer imagem “pitoresca” para representar seu país: “Evitei o perigo do pitoresco. Toda a história é vista com tanta abstração que é impossível cair no pitoresco”⁵⁴. (ANGELOPOULOS *apud* KARALIS, 2021, p.2)

O cineasta revelou ainda que se inspirou nos brasileiros do Cinema Novo em 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 de mundo a partir de um determinado local. (KARALIS, 2021, p.13)

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

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

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

A viagem dos protagonistas se utilizou da antiga e da moderna cultura da região dos Bálcãs, proporcionando aos espectadores um reconhecimento como nação e região. Encontrou na mitologia grega as histórias, referências e símbolos para desenvolver os temas de seus filmes e povoar o imaginário de seus espectadores. Angelopoulos faz um retorno à antiguidade clássica e suscita um vínculo com o passado que se conserva no presente, a ideia da transmissão de mitos que fazem parte da formação e ordenamento do presente, uma cultura antiga e uniforme frente à caótica cultura transnacional. Essa presença da mitologia pode ser notada em seu primeiro filme de viagem, *A viagem dos comunistas*, de 1975, no qual existem ligações entre a história da trupe de atores e a antiga tragédia de Orestes, que mata a sua mãe Clitemnestra e o seu amante Egisto para vingar a morte de seu pai Agamenon. *Um olhar a cada dia*, por sua vez, é claramente inspirado na *Odisseia*, 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, ocupam o espaço com as "minorias", formadas por outros grupos étnicos reconhecidos com seus respectivos interesses políticos, hábitos cotidianos e práticas religiosas. Ou seja, há uma dificuldade em delimitar uma identidade balcânica homogênea. Há uma série

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

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

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

Mette Hjort e Scott Mackenzie (2000) distinguem dois tipos de narrativ que abordam os temas da nação/região e, conseqüentemente, da identidade naci a hipersaturação monocultural e o contraste intercultural. A narrativa de pessoas q sua própria região é uma hipersaturação, devido ao uso de elementos temáticos lo específicos de uma nação. Por outro lado, o contraste intercultural utiliza eleme divergentes. O contraste é criado entre o olhar do forasteiro, como portador normativos ocidentais, e a natureza selvagem de uma determinada região. O reconhece sua própria identidade e chega a uma experiência catártica. Ele enco significado na vida quando confrontado com o sofrimento da população local dilacerado pela guerra, arruinado ou simplesmente empobrecido. (HJORT; M

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

Observa-se na jornada mística dois itinerários, o linear e o circular. Para isso, apoiamo-nos nas ideias de C. Hunt (1976) que afirma que encontramos na viagem padrões geométricos. Utilizando a *Odisseia*, de Homero, como exemplo, Hunt define o linear é o deslocamento de um lugar a outro, do ponto A ao ponto B. O viajante parte de Tróia ao Lácio, mesmo que o mar possa estar entre os dois. Esse padrão é finito e tem 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 de muito mais tarde, retorna ao ponto de partida.

Em *Um olhar a cada dia*, filme de 1995, segue o modelo linear, assim como também inspirou sua narrativa, a Odisseia. Na obra, assistimos a viagem do protagonista pela Grécia, passando por países dos diversos Bálcãs em plena guerra, até a chegar ao destino na cidade de Sarajevo. Já em *Eternidade e um dia*, o trabalho de 1998, percorre o itinerário circular. No filme, o personagem principal, sai de sua casa em Tessalônica, chega à Albânia, e volta para sua casa.

Ambos os itinerários, linear e circular, se sucedem nas sinuosas estradas da Europa. A Europa possui extensas rodovias, mas elas tendem a ser lotadas e não são as rotas dos *road movies* europeus que, ao contrário, geralmente se passam em estradas sinuosas, que impõem aos meios de locomoção velocidades mais baixas. Nos filmes da jornada 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 autoestrada, na seguinte *Eternidade e um dia* vemos uma rara sequência de Alexander e o garoto percorrendo uma rodovia, após fugirem dos traficantes de crianças. Os personagens encontram estradas periféricas, curvas acentuadas e com fronteiras constantes. As próprias rodovias frequentemente desaparecendo sob camadas de gelo, neve, neblina ou mesmo forçadas a parar pela guerra. As estradas balcânicas, pavimentadas ou não, são cheias de obstáculos.

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

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

Nos filmes de Angelopoulos, a paisagem extrapola sua função de cenário e necessariamente acompanha a representação de personagens e eventos, apresentando uma função própria. A natureza, natural ou urbana, é o espaço de representação da identidade grega. Nestes filmes, a paisagem é enquadrada, muitas vezes, com planos gerais para estabelecer um certo distanciamento do personagem e da ação dramática, com o intuito de reconhecimento e à contemplação dos elementos que eventualmente possuem um valor histórico e geográfico, como no monumento onde o poeta Solomos surge em *Estados Unidos* (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 metáfora do inconsciente dos personagens. As imagens das nuvens, da neve e do gelo são predominantes, o que reforça a relação entre a paisagem com a subjetividade dos personagens. A natureza representa o estado de espírito dos personagens reproduzindo suas emoções durante a jornada, em busca de lembranças ou do sentido da vida.

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

cinzas e desbotadas, sugerindo personagens desiludidos ou atormentados. Esta é uma característica comum 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 devido às múltiplas fronteiras políticas, linguísticas e culturais. Os filmes se desenrolam da Grécia ao longo do Danúbio à Sarajevo. Essas linhas divisórias podem ser físicas, como cercas e muros fronteiriços ou invisíveis, metafóricas, podendo ser os limites entre pessoas, divisões culturais ou sociais. Não é necessário que um filme inclua imagens de uma divisória física.

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 serem tocados, como cercas, muros ou postos de checagem ou por experiência, quando o indivíduo encontra o 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 entre grupos, principalmente aqueles de outras línguas ou culturas. Eder (2006) argumenta que as fronteiras suaves também fazem parte dos limites duros, uma vez que o poder das *soft facts* 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 a globalização, as fronteiras globalizantes que se tornaram predominantes nas décadas de 1990, imaginava-se que as fronteiras europeias iriam se abrir até desaparecer completamente. Contudo, não aconteceu. Os limites territoriais continuaram a existir, mas o fluxo migratório aumentou, sempre para o norte e para o ocidente. Todavia, os emigrantes do leste europeu, da América do Sul, da balcânica ou de outros continentes são costumeiramente barrados nas fronteiras. Balibar observa que a globalização tende a derrubar os limites em relação a bens e serviços, mas ao mesmo tempo que ergue todo um sistema de barreiras contra o fluxo de imigrantes devido à pobreza, miséria, guerra e regimes ditatoriais em seus países de origem. (BALIBAR, 2001)

Existem uma série de fronteiras nos filmes da viagem mística. Em *Um olhar para trás* (1995) elas são transponíveis, em *Eternidade e um dia* (1998) não. Na produção

de inverno enevoada, funcionam como um lugar de transição para o interior do i 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* (1998), mas que também pode ser percebido em outros *road movies* europeus. denomino *paradoxo do movimento*, ou seja, embora sejam produções volt movimento, percebemos uma tendência à imobilidade, uma predileção pela velocidade. Nos filmes, a ação dramática – o cronotopo do encontro e do desenvolve com maior potência nas paradas, nas pequenas cidades, nos desvios e

Nestas duas produções, o itinerário da viagem, do início ao fim da narrativa circular. O deslocamento e as paradas são realidades complementares, que s interpenetram. A locomoção é realizada em baixa velocidade, em pequeno normalmente com menor importância dramática, mas que conduzem aos pontos acontecer as encenações fundamentais para a narrativa. Essa lentidão do deslocam tanto para o tema quanto para a narrativa. Já as pausas são efêmeras, impos protagonistas de criarem raízes nos lugares, mas proporcionam os encontros 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 dia* (1995) e *Eternidade e um dia* (1998) há uma série de alegorias que fazem conturbada política, aos conflitos bélicos, à rica cultura e aos aspectos identitários balcânicos, rebatendo o balcanismo como uma narrativa negativa da região.

Para compreendermos o discurso alegórico desenvolvido por Angelopoulos obras da década de 1990, utilizamos como suporte os estudos sobre alegorias com Ismail Xavier (2005), tendo como base as considerações do intelectual alemão Walter sobre o tema, escritas em seu ensaio “Origem do Drama Barroco Alemão” (1928).

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

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

A ideia de nação também está presente no texto de Xavier. Esta é apresentada na 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 que gera um sentimento de totalização, uma entidade coletiva coesa que se assenta sobre elementos heterogêneos pertencentes a uma sociedade complexa...” (XAVIER, 2005, p. 36). A ideia de nação 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 cultural, embora em novas formas que expressam as crises engendradas pelas novas configurações de tempo, espaço, troca econômica e poder político. É evidente em filmes que procuram formular visões amplas da realidade contemporânea ou da política em certas regiões por meio de estratégias alegóricas. (XAVIER, 2005, p.364)

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

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

Angelopoulos estava ciente do cenário contemporâneo, especialmente de

étnicas. Há uma onda de emigração do leste europeu para a Grécia, que se torna entrada para a Europa ocidental. O balcanismo, ou seja, a concepção dos Bálcãs como 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 são encontrados 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 diversos momentos os mitos, a poesia e o alvorecer da arte cinematográfica. Angelopoulos faz da península balcânica um meio para revisitar a cultura e a história da região. A viagem funciona 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 sociais e temporais que dificultam um desenvolvimento estável da vida. As histórias atuais são vagas, baseadas em relações fluídas, rápidas e distantes. A concepção de mundo globalizado, muitas vezes em conflito, em um tempo cada vez mais veloz acaba por desestabilizar a lógica das interações entre os indivíduos e corrompendo sua subjetividade.

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

Os protagonistas dos filmes de viagem de Angelopoulos (e aqui penso nas produções) - os artistas mambembes, o apicultor, as crianças e principalmente o escritor à beira da morte – passam por esta situação. Devido às questões históricas 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 ressignificá-las e ressignificá-las de alguma forma. A viagem torna-se a alegoria da busca pelo 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

onde os encontros, conversas e lembranças tristes e felizes acontecem. A jornada de Portugal é uma dupla alegoria, tanto uma representação da memória do cineasta Oliveira, quanto da nação portuguesa. Nesse sentido, o filme de Oliveira se aproxima 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 por Leonor Silveira, uma professora de história, que leva sua filha em um cruzeiro em busca do encontro do pai. Ao longo da jornada, outros personagens são inseridos, 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 A. dos filmes de Angelopoulos, representam o povo helênico, com sua cultura e tradições. As imagens, buscando manter suas identidades pessoais em um mundo caótico.

Nestas produções de Angelopoulos, a jornada também é uma representação da perda dos perdedores da história, de uma esquerda que foi derrotada. Em *Um olhar cada dia*, a passagem da estátua de Lênin pelo rio Danúbio, como uma lenta cerimônia fúnebra, é uma alegoria da morte do comunismo, do fim do sonho revolucionário, da queda da União Soviética anos antes e do desmoronamento do leste europeu. Em *Eternidade e um dia*, quase no final do filme, uma pessoa segurando uma bandeira vermelha entra no horizonte, representando Alexander e seu jovem amigo. O militante está cansado, com olhar fixo, e representa uma 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* e *Eternidade e Um dia* (1998), em determinados momentos de suas jornadas, vivenciam uma série de fenômenos que consideramos místicos, marcados por distorções espaço-temporais, e que acontecem de forma natural, em razão do encontro das personagens, em virtude de situações dramáticas enfrentadas e que são re-

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

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

Angelopoulos considerava sua obra distante de qualquer atributo espiritual, questionado sobre a relação de sua obra com a do cineasta russo Andrei Tarkov, o grego afirmou que o russo seria mais espiritual e metafísico enquanto ele possuía um caráter político⁵⁷. De fato, os fenômenos místicos concebidos por Angelopoulos em seu trabalho longe de acontecerem devido a algum componente religioso convencional; eles surgem de forma natural, concatenados à aspectos histórico-culturais, linguísticos

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

2.2.1 Uma introdução à mística

A mística é um elemento presente em diversos campos da sociedade, se

“mística/o” manifestam algo transcendente, uma experiência sobrenatural, em contraste com a normalidade da vida humana.

A mística contemporânea possui um vasto campo epistemológico com diversos discursos propostos por pensadores provenientes de áreas tão distintas quanto religião ou psicologia. As abordagens acadêmicas incluem reflexões sobre as práticas místicas e os componentes das tradições religiosas, e estudos específicos sobre o elemento experiencial 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 tradição cristã. Na modernidade, entre os séculos XVI e XVII, houve uma separação entre o misticismo legitimado pela igreja católica e outro considerado herético. Com o tempo ocorreu a marginalização dos homens místicos, um contínuo banimento institucional e uma visão negativa do sujeito místico. Como o professor e também estudioso do misticismo, Lossó sugeriu, “a mística é um conceito que sofreu um processo de deslegitimação e marginalização semelhante ao da loucura, e Certeau não deixa de se inspirar em suas ideias para 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 considerada fundamental que deve reger a vida do ser humano e dar autonomia ao indivíduo. A partir disso, para explicar o que antes era explicado pelas crenças religiosas, há uma crescente cisão entre o indivíduo e a sociedade. Ocorre uma série de transformações na história moderna que levará a mística a se constituir como uma disciplina autônoma, como um fenômeno observável e mensurável, sob as normas que regem a observação científica e presente nas produções artísticas, científicas e radicais da filosofia a respeito da experiência humana ou mesmo nos estudos neuropsicológicos.

Toda essa mudança na estrutura da sociedade possibilitou novas perspectivas dentro da mística. A partir do século XIX e XX, as reflexões sobre as práticas místicas ganharam espaço para as pesquisas sobre as experiências individuais. A pesquisa se dividiu,

2.2.2 R. C. Zaehner e a experiência mística natural

O contextualista Robert Charles Zaehner concentrou seus estudos nas religiões e no misticismo. Em seu trabalho sobre o tema, *Mysticism Sacred and Profane*, Zaehner, influenciado pelas teorias de Jung sobre a universalidade dos mitos e arquétipos como formas estruturais primárias que compõem nosso inconsciente, defende 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 nesses indivíduos. O autor realiza um estudo comparativo de diversos fenômenos místicos, analisando as semelhanças e oposições entre estes.

Zaehner distingue duas formas possíveis de experiência mística. Uma delas é a dualista, que pode ser dividida em teísta ou monista. A primeira deriva da crença na existência de vários 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; a união mística ocorre entre estes dois seres, o humano e o divino. O autor sugere encontrar 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 constantes. O fenômeno monista pode ser encontrado no não-dualismo do Vedanta.

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

De acordo com Zaehner, na experiência mística natural há uma identificação do indivíduo “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, a

ou o que ela pensa com sua mente finita. É, no seu transcendência de tempo e espaço em que um modo infinito realmente experimentado. Não admira, então, que tal experiência pareça ao sujeito como parte de um grau de realidade maior que as experiências normais, todas elas necessariamente limitadas por gêmeos de espaço e tempo. (ZAEHNER, 1961, p.82)⁶⁰

Zaehner utilizou como exemplos da mística natural as obras *Uma Estação em Enfermagem* (*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 Story of a Lunatic* (1938), de John Cusance⁶². Para nossa tese, vamos nos concentrar na análise de Zaehner sobre a obra máxima de Proust, *Em busca do tempo perdido*. As junções que acontecem na novela proustiana assemelham-se às temporalidades desenvolvidas por Theo Angelopoulos em seus filmes de viagem, produzidos entre 1968 e 1990.

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

Se o final do século XIX ficou marcado pelo apogeu do romance, pelo naturalismo 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, Virginia Woolf, T.S. Eliot, Ezra Pound, Gertrude Stein, Ernest Hemingway, Joseph Conrad, D.H. Lawrence, Virginia Woolf, primeira, *Ulisses* (1920) e Marcel Proust, com seu *Em busca do tempo perdido*, na década de 1920.

⁶⁰ Tradução de: ...the person who has the experience seems to be convinced that what he experiences normally through the 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

Nos sete volumes que compõem a novela de Proust⁶³, o protagonista narra sua vida na pequena Combray, sua vida na alta sociedade francesa, seu desejo de se tornar conhecido, sua 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 depressiva, com pessoas pedantes e afetadas, algumas vezes beirando a crueldade com quem não pertence ao meio. Há uma série de personagens profundamente elaborados, suas ações são descritas com 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 Primeira Guerra Mundial, um período marcado por realizações científicas, como o telégrafo, o cinema e o avião, movimentos artísticos, como o *Art Nouveau* e o *Art Deco*, e por mudanças de estilos arquitetônicos, do neo-bizantino, passando pelo neo-gótico ao clássico. As Exposições Universais de Paris, nos anos de 1878, 1889 e 1900, trazem prosperidade e euforia, influenciando artistas e escritores, que se entregam à pintura e ao romance. Esse período de otimismo foi interrompido pelo conflito de 1914, que levou a França ao pesadelo da Guerra.

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

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

E logo, maquinalmente, acabrunhado pelo dia tristonho e a perspectiva de um dia seguinte sombrio, levei à boca uma colherada de chá onde deixei amolecer um pedaço da Madeleine. No mesmo instante em que esse gole, misturado com os farelos do biscoito, tocou meu paladar, voltei atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, inefável, uma sensação de sua causa. Rapidamente se me tornaram indiferentes as vicissitudes da vida, inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade, da mesma forma como opera o an

Continuando:

E logo que reconheci o gosto do pedaço da Madeleine mergulhado no Chá que me deu (embora não soubesse ainda e devesse deixar para bem mais tarde a descoberta de que aquela lembrança me fazia tão feliz), logo a velha casa cinzenta que dava para a rua, onde eu morava, veio como um cenário de teatro se colar ao pequeno pavilhão, que dava para o jardim, e a família nos fundos (o lanço truncado que era o único que recordará até então); e a cidade, da manhã à noite e em todos os tempos, a praça para onde me mandavam antes de ir às 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 momentos que o fazem se perder no tempo: o primeiro episódio ocorre quando ele, ao entrar na residência dos Guermantes, não vê um carro que se aproximava, ouve um aviso, tropeça nas pedras irregulares da calçada. Repentinamente, tem um sentimento análogo ao que sentiu antes, ao comer sua madeleine, mas agora reconstituindo a sua visita à igreja de Balbec em Veneza. Em seguida, o barulho de uma colher no prato faz o narrador reviver a sensação de viagens de trem, quando observava as árvores do caminho. Finalmente, ao enfiar a mão em um guardanapo engomado, um conjunto de impressões o leva à praia de Balbec. A memória involuntária provoca um sentimento de renascimento e êxtase no narrador, ajudando a 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 meu 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, fi-me sobre uma pedra um pouco mais baixa do que a vizinha, todo meu desânimo se desvaneceu, e senti uma felicidade em épocas diversas de minha vida suscitada pela vista das árvores que eu julgava ter visto num passeio de carro pelos arredores de Balbec, ou dos campanários de Martinville, e a madeleine umedecida numa infusão por tantas outras sensações das quais já falei e que se sintetizam nas últimas obras de Vinteuil (PROUST, 1988, p.148)

resolver o enigma de felicidade que te proponho”. E logo a seguir, bem a reconheci, surge da qual nunca me satisfizeram meus ensaios descritivos e os pretensos instantâneos memória, e me era agora devolvida pela sensação outrora experimentada sobre dois azulejos do batistério de São Marcos, juntamente com todas as outras sensações àquela somadas que haviam ficado à espera, em seu lugar na fila dos dias esquecidos, de onde um súbito 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 um copo no prato. Invadiu-me um bem estar do mesmo gênero do causado pelas pedras irregulares, também ainda frescas, mas muito diversas, misturava-se agora um cheiro de fumaça, abalando-me eflúvios de uma paisagem silvestre; e, no que me parecia tão agradável, reconheci o mesmo cheiro das árvores que me entediara observar e descrever, em frente ao qual, abrindo a caneca que eu levava no vagão, acreditei por um instante, numa espécie de vertigem, ainda estar, tanto no trem quanto idêntico da colher esbarrando no prato me dera, antes de cair em mim, a ilusão do mesmo emprego que consertara alguma coisa numa roda do trem quando paramos na orla da praia (PROUST, 1988, p.150)

O guardanapo que leva a Balbec:

o guardanapo onde limpara a boca, engomado exatamente como a toalha com a qual eu me esforçava com 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 a cauda de pavão. E eu não gozava apenas as cores, mas toda uma fase de minha existência, a sua soerguia, que sem dúvida a elas aspirara, da qual uma sensação de fadiga ou de cansaço frustrara em Balbec, e agora, livre das imperfeições da percepção exterior, desincarnada, 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 invoca a função de manifestar a nossa verdadeira natureza, assim como apresentar os principais momentos importantes contatos sociais. O presente, para Proust, nos dá apenas a superfície, enquanto no passado que reside a nossa essência e nossa identidade.

Como salienta Zaehner, “talvez pareça fantasioso atribuir um significado profundo ao elemento místico da grande novela de Proust. Não obstante, esse elemento místico é a chave para o livro” (ZAEHNER, 1976, p. 10).

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

Zaehner sugere que na experiência proustiana, os elementos comuns do presente se combinam em um lugar que parece estar fora da realidade. O protagonista experimenta uma completa integração com toda a sua vida passada, fora do 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 assunto recorrente. O autor grego, assim como o francês Marcel Proust, questiona as convenções do tempo, propondo novas formas de entendimento e interação com o tempo. Seus filmes de viagem, realizados na década de 1990, *Um olhar a cada dia* (1995), *Um dia e um dia* (1998), mostram que nada se extingue com o passar da história, os personagens do passado continuam de alguma maneira no presente e miram o futuro. Há uma constante de captura do tempo. Nas palavras de Angelopoulos:

Meu sentimento, em todo caso, é que o passado é uma parte 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 e no futuro imaginário, todos eles se misturando em um só⁶⁷. (ANGELOPOULOS e FAINARU, 2001, p.98).

Os protagonistas destes filmes, o cineasta A. e o escritor Alexandre, vivem experiências místicas, caracterizadas pela combinação de tempos históricos e a interação entre personagens de tempos históricos distintos. Essa fluidez temporal é representada nos filmes. À medida que os personagens se movimentam e entram em contato com outros indivíduos e passam por determinadas situações, as experiências místicas ocorrem. Este fenômeno torna-se um dos elementos característicos da jornada mística.

preparativo especial para que o evento aconteça; é também dessacralizado, desprovido de 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 e os sentimentos que estes encontros suscitam e a determinados eventos dramáticos.

Os protagonistas de Angelopoulos, o cineasta A. de *Um olhar a cada dia* 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 durante suas jornadas: enquanto A. tem a frente o conflito dos Bálcãs, Alexander conhece a situação dos refugiados. Eles também enfrentam seus dilemas pessoais: A. é um estrangeiro em seu país e Alexander lida com uma doença terminal e a solidão. A cada evento místico 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 por essas experiências. Enquanto o texto de Proust descreve o retorno de seu alter-ego a sua infância em Combray, mais velho, em Veneza, as imagens mostram a interação de A. e Alexander com elementos do seu passado ou da história coletiva da Grécia e dos Bálcãs, com seus conflitos políticos e humanitários, antigos e atuais.

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

A experiência mística proporciona ainda uma tentativa de reconstrução do passado e 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. Seguida, chegam à casa da família em Costanza e em uma sequência de aproximadamente dez minutos, A. passa do fim da ocupação alemã e a libertação de seus prisioneiros e

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

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

O fenômeno místico e sua representação imagética, como o retorno e a imersão no passado, é também uma forma de trazer à tona a história da Grécia e dos Bálcãs em contraponto ao olhar limitado e estereotipado do ocidente, que percebia aquele lugar como território selvagem, sem passado ou cultura, um amálgama de etnias sempre em conflito. Como 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 seus eventos e personagens, apresenta uma parte da história dos Bálcãs pouco conhecida e a arte dos irmãos Manakis, pioneiros do cinema balcânico. Logo no início do filme, a morte de Yannakis Manakis em 1954, em frente ao mar. Uma panorâmica lateral e uma mudança de preto e branco para cor aproximam duas épocas da história. Em outro momento do filme, após ser interrogado por soldados búlgaros na fronteira, um desafortunado reencontra o exílio de Yannakis, afastado de sua terra e de sua família, em 1916. Angelopoulos

A combinação de tempos históricos distantes e a interação entre personagens diferentes possibilita também a expressão da língua e, mais especificamente, da língua moderna. Isto é observado quando Alexander e o menino albanês estão em cena e conversam sobre o poeta Dionysios Solomos, que também aparece em cena. Nestes filmes Angelopoulos enfatiza a importância da língua para a formação da identidade cultural e da nação. Ela contém traços da história, tradição, cultura de um indivíduo e de uma comunidade. O cineasta, “nossa língua mãe é nossa única carteira de identidade real. Para citar o 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 os motiva a voltar aos acontecimentos já ocorridos para 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 voltar ao passado, eles encontram suas identidades, sua família e amigos, elementos de sua vida 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, sua poética visual⁷¹ dos filmes da viagem mística pela península balcânica. O diretor, 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 aos interesses políticos e ideológicos, e especificamente nos anos 1990, a uma dimensão espiritual e transcendente.

David Bordwell investigou o estilo de forma ampla em “Sobre a história do cinema cinematográfico” (2013) e mais especificamente o estilo de Angelopoulos⁷² em “Traçadas na luz” (2008). Teremos então os textos de Bordwell como suporte principal para a reflexão, mas também abordaremos as questões políticas e ideológicas

de 1990 - temas que a abordagem formalista de Bordwell não alcançou. Relembra os textos de Bertold Brecht (1967) sobre o teatro épico e de André Bazin, sobre 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 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 importante, ou seja, a temática, a estrutura da história, suas implicações políticas (BORDWELL, 2013, p.21).

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

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

A colaboração de Angelopoulos com o diretor de fotografia Giorgos Arvanitis é essencial para o desenvolvimento do estilo visual do cineasta grego. O cineasta grego fala 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.

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

Jameson também insere Angelopoulos na ampla tradição do modernismo cinematográfico, de “tardio”, e explica: “o modernista tardio é presumivelmente aquele que consome o novo estilo após a inovação estilística ser declarada exaurida”⁷³ (JAMESON, 1994, p. 10). De fato, Angelopoulos adota tardiamente os métodos e as estratégias formais do modernismo cinematográfico, mas, mesmo assim, foi capaz de introduzir inovações. O diretor grego, por exemplo, trouxe novas funções para a longa tomada, renovando o debate profissional e acadêmico sobre o longo take.

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

Em seus dois primeiros filmes, *Reconstituição* (1970) e *Dias de Canção* (1972), Angelopoulos ainda utiliza as elipses e flashbacks. O filme de estreia também é influenciado pelo cinema-verdade e às novas tendências dos anos 1960, pelos inúmeros planos sequenciais e longos planos. No filme, já notamos algumas longas tomadas, tempos mortos e o silêncio prolongado 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

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

Com o plano-sequência, Angelopoulos mostrou-se um lúcido mestre. Poucos diretores tinham empregado a técnica a quase toda a vida. Ele tinha aplicado tão reiteradamente a paisagens. Os planos análogos à *viagem dos comediantes* e em seus filmes mais tardios atestam sua habilidade em enriquecer uma vertente reconhecida e mesmo canônica. O resultado monumental resulta em parte do trabalho de um artista que colocou o campo em que a maioria das jogadas já estava estabelecida aos jogadores. (BORDWELL, 2008, p.198)

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

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

O longo take é aquele em que a experiência dramática acontece de forma contínua dentro da cena. É também identificado quando sua duração for excepcionalmente longa em relação ao 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 cinematográfica (2002), propõe o conceito de duração média da tomada (*Average*

ASL) que, basicamente, significa o tempo de execução do filme dividido pelas 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. Recentemente, entre 1994 e 1999, esse tempo caiu para 4,92 segundos (SALT, 2000). Por sua contrapartida, os filmes da jornada mística, possuem ASL elevado se comparado aos comerciais daquela época: *Um olhar a cada dia* (1995) possui ASL de 1min46 e *Um dia* (1998), de 1min54.

Bordwell demonstrou que ao longo da história do cinema, os diretores buscaram dinamizar a montagem, abrindo mão de uma coreografia mais complexa, com planos extensos, nos quais os personagens se moviam pelo cenário e dialogavam entre si. Com esta constatação, Bordwell apresenta o conceito de continuidade intensificada, que tomou forma nos anos 1960 e se difundiu nos anos 1980 (BORDWELL, 2008, p.46). O ritmo da montagem intensificou e cada fala ou expressão facial ganharia uma tomada separada. Também intensificaram o uso de planos cada vez mais próximos aos personagens, criando uma linguagem dramática. Este estilo de se fazer cinema, com enquadramentos juntos aos personagens e tempos menores, tornou-se a tendência global das formas dominantes da linguagem cinematográfica.

Apontamos duas explicações para esta predisposição à velocidade, uma de natureza psicológica e outra, cultural. Vamos tratar inicialmente da psicológica: O cinema mudou nos anos 1930, 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 fluida. Além disso, o som foi adicionado ao filme popular, depois a cor e, no início do século 21, houve uma tentativa de introduzir o 3D como modo principal de apresentação. Em um artigo de 2004, James Cutting argumentou que o padrão de duração das tomadas de um filme mudou nos anos 1930 para melhor se adaptar as flutuações naturais da atenção humana. Os estudos 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 a

consumo e alterou a forma de percepção do mundo. A sociedade da informação pelo consumo em massa de imagens e informações, tanto no trabalho quanto no lazer, que isso seja possível, é necessário que as imagens sejam o mais objetivas possíveis. 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 velocidade intensificada, Angelopoulos, ao combinar sua técnica de filmagem – as longas tomadas ou em movimento - com atividades cênicas cadenciadas, diálogos mínimos e um silêncio, suscita, de forma recorrente, a impressão de uma dilatação do tempo, que passasse de forma mais vagarosa. Como o cineasta Andrei Tarkovsky (1986, p.1) afirma, o ritmo de um filme é determinado não apenas pela duração dos segmentos mas também pela ação dramática (ou ausência dela), que ocorre nesses segmentos. No raciocínio, Luís Carlos de Oliveira Junior⁸⁰ (2021) nos lembra que cinema de longa seqüência não são expressões iguais ou com sentido semelhante, citando, como exemplos, trabalhos do norte americano Robert Altman com o plano longo, que para o diretor era para permitir um acúmulo de ações e diálogos vertiginosos do que para dilatar o tempo.

Os filmes da jornada mística pelos Bálcãs nos causam essa sensação de desaceleração do tempo. Os longos e vagarosos planos retratam uma encenação contida, desacelerando o ritmo narrativo, levando a uma melhor representação das subjetividades dos protagonistas, como podemos perceber nos frames seguintes, com o poeta Alexander passeando sozinho pela orla de Tessalônica envolto em pensamentos. Os longos takes possibilitam ainda diálogos mais elaborados, como assistimos na obra do cineasta A. caminha com seu amigo por Belgrado, lembrando o passado e a mudança. Nesse sentido, o estilo visual de Angelopoulos em *Um olhar a cada 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, ponderando 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.

Figura 01 – Os longos planos



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

A lentidão, tanto dos movimentos de câmera quando da encenação dramática, oferece 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 o que se percebe e perceber detalhes e entender as relações entre os diversos momentos da narrativa. Finalmente, apreender o filme por inteiro.

Angelopoulos, ao optar pela lentidão em seus filmes de viagem mística, forneceu uma alternativa ao regime visual hegemônico da época, pautado na rapidez das informações e na velocidade das imagens. O realizador grego desenvolveu um estilo fundamentado nos planos abertos e nas longas tomadas, contrapondo-se às imagens cinematográficas que vinham dominando o cinema mundial, baseadas na velocidade de aproximação dos planos. *Um olhar a cada dia* e *Eternidade e um dia* são então atos de emancipação e de ruptura com o estatuto visual vigente. Os filmes são a negação do 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*. Este movimento cinematográfico não estruturado, composto de filmes produzidos por cineastas, ao redor do mundo, para festivais de arte ou salas de cinema comerciais, agrupados de acordo com seu estilo visual semelhante, baseado na lentidão das imagens.

apresenta um vasto espaço cênico, tanto espaços urbanos quanto paisagens naturais. A sustentação das cenas é sustentada 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, favorece a contemplação da imagem fílmica, como se esta fosse uma obra de arte ou um quadro de um museu. Lutz Koepnick (2017) argumenta que a longa tomada é um meio eficaz de criar espaços para que haja a possibilidade de um deslumbramento. O take longo suscita no espectador por uma narrativa imediata e propõe um engajamento reflexivo com imagens extraordinárias, permitindo nutrir relações recíprocas entre percepção e pensamento e conhecimento. E ainda nos “convida a experimentar o mundo na tela, o mundo com os olhos abertos e sentidos maravilhosos...”⁸² (KOEPNICK, 2017, p.154).

E mesmo que Angelopoulos priorize os planos abertos em seus filmes, a linguagem mística, percebemos também a moderada utilização de planos mais próximos - de close-up ou mesmo filmados da cintura para cima - para melhor representar a ação dramática. O mínimo de expressividade às cenas, como nos frames abaixo, mostrando a presença da companheira do cineasta A. em *Um olhar a cada dia* e a tristeza do pequeno com o nome Alexander no velório de seu amigo, em *Eternidade e um dia*. Nota-se, contudo, o uso de close-ups ou planos de detalhe, mais dramáticos e expressivos, que poderiam captar 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 (Ophthalmoi, 1987, Angelopoulos, 1998)*

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

...O corte, o corte, em inglês, é uma pausa. Na minha opinião, é falso. A intervenção tecnológica dentro de um plano é algo que não existe no mundo em ordem do vivo, que tem respiração própria, sentido próprio, ritmo próprio. Ao mesmo tempo, há algo sagrado, cerimonial, teatral, que dá aos atores tempo para desenvolver um gesto ou sentimento, para fazer e vivenciar momentos de silêncio, pausas e ações. Há tantas referências literárias na minha abordagem do plano sequencial. Como Homero, por exemplo, a descrição dos exércitos de Aquiles em 20 páginas. Em *Ulisses*, de James Joyce, o monólogo de Molly é uma obra literária. Acrescentaria que, no meu caso, não se trata de uma questão intelectual. É uma forma de proceder que surge naturalmente, com o tempo. (ANGELOULOS *apud* CASTIEL, 2016).

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

Bazin também criticava a montagem como um elemento que iria contra a essência do filme. A especificidade do cinema estaria na representação da unidade espaço-tempo de um determinado evento: “a imagem das coisas é também a imagem da duração de um evento” (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 pelo seu realismo, segundo Bazin (1991). A imagem seria mais importante que a montagem, a profundidade de campo e o plano-sequência seriam as formas técnicas de se repr

Através das longas tomadas e da continuidade da ação cênica, Angelopoulos 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 conflitos da região, tanto o conflito armado como a questão dos refugiados. O diretor trata dos dilemas humanos, do sentimento de falta de identidade e pertencimento em um mundo em constante mudança, a tristeza pela morte eminente e a falta de esperança com o avanço do comunismo.

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 dentro de uma mesma cena, utilizando os longos planos sequência. É esta conjugação de tempos distintos 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 quanto nos filmes *Caravan*, (Erik Charell, 1934) e *Enchantment*, (Irving Reis, 1948), que influenciou o cinema europeu, em *Miss Julie* (Alf Sjöberg, 1951), mas foi Angelopoulos que apurou esta técnica e a utilizou com frequência para tratar de temas pessoais e históricos, partindo do passado, unido a memória individual com a coletiva.

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

É importante salientarmos que na obra de Angelopoulos, o realismo

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

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

Uma das influências de Angelopoulos nesta estratégia de desdramatização é de Antonioni⁸⁵, cujos procedimentos formais reduziam a emotividade da narrativa. Na trilogia da incomunicabilidade – *L'Aventura* (1961), *La Notte* (1961) e *L'Eclisse* –, a preferência aos grandes planos para representar as ações dramáticas, beneficiando as longas sequências ao invés dos cortes simples, utiliza o silêncio e os tempos mortos além da ausência de 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 mais aprimorada que Antonioni, o conceito da desdramatização. Como afirma Bordwell e Thompson, "o uso de planos longos de Braque, que vai além do cubismo de Picasso, como Hindemith, que vai além do dodecatonismo de Stravinsky, Angelopoulos vai além da desdramatização de Antonioni, mas mantém o mesmo "enquadramento sistematicamente distante". (BORDWELL, 2008, p.211)

O diretor grego afirmou que gostaria de criar um novo tipo de público, com uma perspectiva de observação crítica, "não apenas um consumidor que usa apenas suas emoções, mas um espectador que usa sua mente; um espectador como a que Brecht procurava encontrar para seu teatro épico" (HORTON, 1997B, p.46). O teatrólogo defendia um teatro épico ou histórico, 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 espectador consciente, fazê-lo pensar para que ele possa criticar o que é apresentado no palco.

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

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

A planimetria acarretaria, em primeiro lugar, o efeito de distanciamento do 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 artificialidade, como se o quadro cinematográfico fosse um palco de teatro. Isso pode ser melhor observada em duas cenas de *Eternidade e um dia*. A primeira, no início do filme, quando assistimos as crianças entrando em quadro; a segunda, já no fim, quando Alexander dança com sua esposa e seus amigos e parentes entram e saem

Figura 03 - A planimetria



Todavia, pensamos que a desdramatização inspirada em Brecht e o impacto não são excludentes, mas coexistem como características complementares em *Um olhar a cada dia* e *Eternidade e um dia*. O impacto emocional não viria do melodrama ou do 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 quer o espectador "pense para sentir".

É interessante pensarmos que os planos longos podem fragmentar o espaço de forma categórica quanto os cortes rápidos de cena. Regularmente surgem imagens de espaços também conhecidos como tempos mortos, lugares onde ocorre uma mínima ou nenhuma ação dramática, às vezes nada de relevante para a trama. Nos tempos mortos 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 afirma: “as pausas, o ‘tempo morto’, dão a eles [aos espectadores] a chance não apenas de pensar o filme racionalmente, mas também para criar, ou completar, os diferentes significados de cada sequência”⁸⁸ (ANGELOPOULOS *apud* FAINARU, 2001, p.32). Em outros momentos permitem a suspensão da ação dramática, forçam os espectadores a silenciosa leitura e a compreensão da imagem, descobrindo detalhes que, de outra forma, os planos longos não permitiriam.

Angelopoulos absorveu as ideias e os componentes estético-formais do cinema moderno, principalmente as estratégias e conceitos de Michelangelo Antonioni. Ele realizou adaptações e mudanças nestes procedimentos, intensificando a utilização de planos abertos e das longas tomadas. Esta forma de filmar é um reflexo de sua visão do mundo e sua convicção ideológica, ambas desenvolvidas ao longo de sua vida. Angelopoulos, 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* (1996) questiona a lentidão questionando o regime cultural e imagético da última década do século XX, no ritmo alucinado do cotidiano e na sobreposição das imagens midiáticas. Os planos longos e as longas tomadas ressaltam a transcendência e o misticismo duvidando da linearidade da história.

junção de tempos históricos diferentes em uma mesma cena e problematiza a noção de tempo e da história como um *continuum*, possibilitando uma revisão do passado daquele e daquela parte do mundo. Suas escolhas criam um espaço, onde o espectador navega entre o realismo e transcendência, entre a crítica e emoção, um reflexo 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 a partir 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. Nos filmes, tanto a Grécia quanto os Bálcãs possuem uma paisagem marcada pelas histórias e pelos conflitos bélicos, cenários grandiosos, austeros e melancólicos.

Estes filmes de viagem mística dirigidos por Angelopoulos na década de 1990 possuem uma iconografia específica, constituída por série de elementos visuais recorrentes, notadamente o céu coberto de nuvens, a neve e a neblina. Estas condições climáticas são utilizadas de maneira a mostrar como os personagens se locomovem e como se relacionam com o mundo ao redor, sendo formadoras de experiências cinestésicas, visuais e afetivas. Há uma relação contínua entre estes fatores climáticos e a estrada, entre os elementos da paisagem 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, bem como sua identificação e descrição. O pesquisador Edward Buscombe, por exemplo, enfatizou os aspectos visuais em produções cinematográficas, diferenciando os estudiosos que davam maior importância à temática, à narrativa e aos personagens. Buscombe utiliza a expressão “convenções visuais” como um sinônimo para a iconografia, para ele, o cinema é um meio visual e, portanto, seria interessante procurar elementos

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

Esses fenômenos naturais servem de apoio à temática mística e transcendente parte da narrativa, interferindo nas mobilidades e nas relações entre os personagens, algumas sequências dificultando as distinções entre as pessoas e o ambiente, suas representações da realidade balcânica e da interioridade dos indivíduos, além das 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 catalizador do enredo e até revelar a interioridade dos personagens. McKim também discute como as estações do ano influenciam a narrativa:

A consideração estética convencional para os ciclos sazonais é a primavera como regeneração, juventude e novidade; o verão como quente e florescente; outono como morte lenta; e o inverno como morte. Inúmeras obras de arte dependem desse padrão, que se reflete em paletas de cores comparáveis: verdes de primavera; verdes brilhantes; laranja queimado outonal, vermelho e marrom quebradiços branco-acinzentados. Os filmes estabelecem e se referem à sazonalidade, pois elas convidam nossa projeção de vivências e imagens sazonais⁸⁹. (McKIM, 2017, p.165)

Oliver Twist (Roman Polansky, 2005), baseado no texto de Charles Dickens, segundo McKim, um dos filmes que associam o clima externo com a interioridade do personagem na narrativa, que conta as aventuras do menino Oliver Twist pelas ruas de Londres, com neve, refletindo a melancolia do jovem, e com a neblina, demonstrando a falta

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

Os três elementos climáticos que aparecem repetidamente nos filmes de Angelopoulos – as nuvens, a neve e a neblina – suscitam determinadas atmosferas. Aqui a expressão “atmosfera” é entendida como a natureza essencial entre o sujeito e o objeto percebido, que propicia efeitos emocionais e irradia uma série de 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 do ar que envolve a terra, contudo, desde o século XVIII, a expressão passa a ser usada em diversas narrativas para descrever “um certo estado de espírito pairando no ar”, explica Gernot Böhme (2017, p.15). Já o psiquiatra alemão Hubert Tellenbachm em *Geschmack und Atmosphäre*, de 1968, traz a expressão para a esfera do oral e do tátil, 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 através de uma 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 sensações. As formas e elementos naturais são significativos produtores de atmosferas. O indivíduo, como receptor, pode se deparar com uma atmosfera, senti-la e vivenciá-la. Os humanos experimentam a natureza como sublime ou grotesca, melancólica ou alegre, através de 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 – criam atmosferas que atuam em conjunto com a trama e com a narrativa da obra, criando um sentimento de desalento dos personagens e dos espectadores, criando, além disso, um sentimento de mistério, de misticismo, mistério e transcendência, como se encobrisse a dura realidade cotidiana ao mesmo tempo em que abrem espaço para uma ruptura espaço-temporal.

elementos da natureza e também como metáforas, aspectos visuais utilizados para 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 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 um regulador da principal fonte de energia do nosso planeta, a saber, a radiação solar. Parte desta radiação consegue atravessar esta cobertura, enquanto outra parte é refletida de volta ao espaço. E de acordo com a aparência as nuvens nos filmes de Angelopoulos são os cumulus stratus, que cobrem grande parte ou todo o céu. (ECHER, MARTINS, PEREIRA, 2010)

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

Em *Um olhar a cada dia* (1995) e *Eternidade e um dia* (1998) ganha outra dimensão. Percebemos o céu branco como uma mortalha, a cobertura de nuvens traz à tona 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, sugerindo, de certa maneira, a ausência de limites espaço-temporais, reforçando a natureza da narrativa.

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

Martin de La Soudiere e Martine Tabaud (2009, p.626-627) nos explicam a formação geoclimatológica da neve. De acordo com os autores, a queda de neve ocorre em condições estratiformes baixas. Com a temperatura baixa, a água que se encontra nos

no apenas 6 mm no terceiro⁹³”. Para que haja uma cobertura de solo como assistimos em algumas obras de Angelopoulos é necessária uma queda contínua, possível apenas em baixas temperaturas. Em maiores altitudes, caracterizando uma Grécia singular, diferente daquele país soviético turístico que normalmente conhecemos. É a Grécia de Angelopoulos.

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

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

Chevalier e Gheerbrant (1982) afirmam que o nevoeiro é o símbolo do início de uma fase de evolução, quando as formas ainda não estão bem definidas. É a mistura do frio e do calor, como o caos que precede a criação e a fixação das espécies. Na linguagem cinematográfica, significa uma perturbação no desenrolar da narrativa, assim como uma passagem de um estado para outro, uma transição no tempo. O nevoeiro também está presente em diversos textos de autores irlandeses, normalmente precedendo revelações e manifestações importantes. (CHEVALIER, 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 visão 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 de solo. Por convenção, os meteorologistas falam de bruma quando a visibilidade é inferior a um quilômetro e de neblina se a visibilidade é inferior a esta distância.

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

O primeiro longa metragem da viagem da década de 1990 é *Um olhar a vlemma tou Odyssea*, 1995). Na obra, que mostra a jornada do cineasta A. pela busca dos rolos de filme nunca revelados dos irmãos Manakis, os primeiros do Balcãs, o céu é branco, constantemente coberto por nuvens, enquanto a neve aparece de forma pontual em determinadas sequências. Estes elementos climáticos são relevantes na narrativa, funcionando como pano de fundo estilístico, mas também formadores de atmosferas ou estados de espírito.

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

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 encontra a Sarajevo destruída pela guerra, em busca dos rolos perdidos dos irmãos Marko e Anđeko. O curador da cinemateca da cidade o avisa dos perigos da guerra e o convida para caminhar pelas ruas destruídas 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 familiar, então Sarajevo recupera a normalidade. Os franco atiradores se retiram. A névoa vai e vamos celebrá-la”.⁹⁸

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

Esse elemento climático pode ser melhor contemplado na figura a seguir. Neste caso, assume também uma acepção: ela circunscreve e resguarda a vida dos habitantes. Se não fosse tão densa, serviria como uma provável proteção para os moradores de Sarajevo.

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)*, conta a história do poeta Alexander em seu último dia de vida, conduzindo um m até sua aldeia, os dias nublados se fazem presente durante todo o filme, com atmosfera invernal e amargurada, que traz a ideia do envelhecimento e da morte que está próxima.

Nas imagens seguintes, vemos que na divisa entre a Grécia e a Albânia, a neblina se juntam para formar uma cena fantasmagórica. Ao se aproximarem Alexander e seu jovem amigo percebem os corpos pendurados nas cercas. Em fantasia, uma imaginação de Alexander, a neve e a neblina embaçam os corpos, criando uma atmosfera de tristeza e de violência, lembrando as antigas cercanias medievais que penduravam os inimigos como um aviso. Do ponto de vista icônico, as linhas 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 mítico.

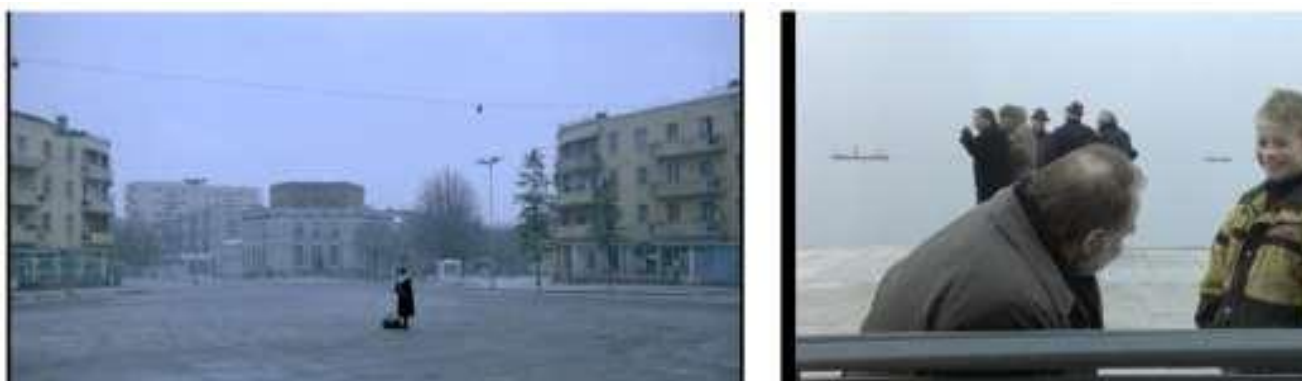
Figura 06 - A neve, a neblina e o inferno da fronteira



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

Em ambos os filmes, o céu encoberto pelas nuvens é uma constante. As nuvens 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 para trás* (1995), há uma cena em que o cineasta A e seu motorista deixam uma velha senhora que 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 no interior 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 escapar de um lugar ou outro tempo.

Figura 07 – O céu coberto de nuvens



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

3. OS CRONOTOPOS E NARRATIVAS NÃO NATURAIS

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

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

Neste capítulo apresentaremos determinados pressupostos teóricos que auxiliam no entendimento da jornada e do fenômeno místico. A jornada pelos Bálcãs pode ser entendida como a representação filmada de um cronotopo de viagem, acompanhado de outros elementos auxiliares, do encontro e do limiar, conceitos desenvolvidos pelo linguista russo Mikhail Bakhtin. Já as diversas experiências místicas que ocorrem no caminho, através de espaços-temporais, são temporalidades combinadas, formatos narrativos estudados por 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)

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

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os indícios temporais transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é determinado pelo 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 histórias se desenvolvem. É um quadro, uma delimitação do espaço, um recorte de uma determinada época, com seus lugares, personagens, ambientações políticas 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 temporais, por mais que artisticamente próximas a realidade, nunca podem ser confundidas com o mundo concreto, pois dependem do ponto de vista do autor da obra e da maneira como os personagens na representação estética.

Em seus estudos sobre a literatura clássica, o pesquisador russo percebeu três modelos fundamentais de cronotopos que se repetem através do tempo e que foram fundamentais 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 romance e o cronotopo biográfico ou autobiográfico.

Bakhtin (2010) assinala que em *A Novela Eitípe* ou *Etiípica*, de Heliodoro; *Clitofontes*, de Aquiles Tatiús; *Chereas* e *Callirhoé*, de Chariton, *As Efésiaquas*, de Longus, *As Efésiaquas*, de Éfeso, *Dafnes e Chloé*, de Longus, temos o cronotopo da aventura. Nestas histórias, um par de jovens se conhece inesperadamente, m

os próprios heróis que agem em suas aventuras, mas respondem às forças do acaso de sua jornada, acontecem encontros inesperados com pessoas, desvarios, sonhos, passado ou pressentimentos.

Em *Satiricon*, de Petrônio e *O Asno de Ouro*, de Apuleio, Bakhtin nota o uso 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 e busca uma mudança em seu cotidiano. Após usar o unguento de uma bruxa, Lúcio transforma-se em um asno e torna-se um atento observador da vida privada. Por fim, Lúcio volta a ser 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 obras biográficas, que serviram de base para as biografias futuras. Existem dois tipos de obras 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 da filosofia que busca o verdadeiro conhecimento. O segundo é a autobiografia e/ou biografia baseada em um discurso civil, com características fúnebres e elogiosas.

Além das construções cronotópicas de gênero, Bakhtin desenvolveu outros cronotopos, essenciais para o desenvolvimento da narrativa: o cronotopo da estrada e do limiar. A menção ao cronotopo da *estrada* surge junto ao estudo do romance e deve ser compreendida como o percurso físico, a jornada interior do personagem em busca de autoconhecimento ou também a travessia temporal do indivíduo através de sua existência. Bakhtin afirma sua importância: “rara é a obra que passa sem certas variantes do cronotopo da estrada, e muitas obras estão francamente construídas sobre o cronotopo da estrada e dos encontros e as aventuras que correm pelo caminho” (BAKHTIN, 2010, p.223). O limiar apresenta o cronotopo da estrada ligado ao do *encontro*: é no caminho ou na chegada que os encontros podem acontecer. O encontro é um dos pilares fundamentais da história.

nossos). Este cronotopo organiza a transição de um estado a outro e normalmente, em um período de tempo muito curto e faz a ligação entre dois espaços diferentes, fora, o familiar e o estranho, que já foi vivido e o que deverá ser experienciado. A limiar marca a transição do personagem para um novo estágio de sua existência, um que o leva a deixar a sua vida normal para viver uma aventura. O cronotopo do ponto de encontro com a alteridade: o confronto do personagem com outro personagem leva a uma forma de autodescoberta e que o força a um questionamento do ambiente 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, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas. feita, novos gêneros podem se desenvolver, diferentes formas narrativas florescem em filmes de jornada de caráter místico. Pensemos nos cronotopo da estrada, do limiar: o viajante em sua jornada por uma terra distante, depara-se com outros personagens em situações de forte teor emocional. Esses encontros e eventos conduzem a experiências místicas, representadas pela combinação de tempos históricos de 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 especificamente para as reflexões sobre o romance e para a compreensão de outros gêneros, não relacionando o cronotopo com outras esferas da cultura (BAKHTIN, 2010). Entretanto, devido a sua maleabilidade e capacidade de adaptação, a ideia geral pode ser utilizada em diversos setores do saber, alguns distantes epistemologicamente da literatura, como a biologia ou mesmo as artes.

Na área cinematográfica, em específico, o cronotopo pode ser entendido como fundamental e estruturante da narrativa de estrada. Este conceito bakhtiniano, em

por Bahktin no cinema foi realizada por teóricos como Robert Stam, Marti
Alexandra Ganser, Julia Puhlinger e Markus Rheindorf.

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

o lugar em que o tempo torna-se espesso, encorpa-se, transformando-se
artisticamente visível, e no qual o espaço torna-se im
movimentos do tempo, da trama e da história, reagindo a e
alguns aspectos mais adequada ao cinema do que à própria liter
que a literatura se desenvolve no interior de um espaço léxico, v
que o cronotopo cinematográfico é absolutamente literal, des
concretamente sobre uma tela com dimensões específicas e c
em um tempo literal (geralmente, 24 fotogramas por segun
distinto do espaço-tempo fictício que os filmes individuais po
(STAM, 2003, p.229).

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

Interessa-nos também as ideias de Alexandra Ganser, Julia Pühri

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 principal, os articulistas apontam a impossibilidade de categorizar essas obras como um único cronotopo dominante - cronotopo de estrada (como descrito originalmente por Bakhtin), mas sugerem assumir uma definição unificada de *road movie* e também não vislumbram os filmes como uma interação possível entre diversos cronotopos (da estrada, do encontro, etc.). Os autores sugerem que há uma variedade de formas de cronotopo, específicas de cada obra, e citam como exemplos o cronotopo de fuga, o da jornada, o da terra prometida, o *dead end city*, um lugar estagnado no tempo, com a predominância do espaço ao longo do tempo, quando a cidade acaba se tornando uma antítese da terra prometida (*promissed land*).

Ainda de acordo com Ganser, Pühringer e Rheindorf, nos filmes de viagem, os pontos de parada ao longo da estrada, a saber, cidades, aldeias, fronteiras, bares e restaurantes, têm grande importância na narrativa, como espaços do cronotopo do encontro, onde eventos dramáticos entre os personagens ocorrem. No cronotopo da estrada, os “lugares de parada”, como lanchonetes, postos de gasolina, motéis e garagens, não são espaços efêmeros e sem valor, ou seja, lugares destruídos pela velocidade, para usar a frase de Paul Schrader (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. Embora tenhamos considerado 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, como *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. O cronotopo da estrada fornece o recorte geográfico-temporal, a base na qual o evento acontece. Outros cronotopos, como o do encontro, do limiar/soleira, ou mesmo aqueles sugeridos por Ganser, Pühringer e Rheindorf, como o da terra prometida, o *dead end city*, e outros que possam surgir, podem ser conectados ou inseridos ao da estrada, mediante suas funções e atributos. Vamos assinalar exemplos: notamos o cronotopo da terra

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

Por outro lado, acompanhamos os autores quando afirmam a importância da parada ao longo da estrada. Nestes locais, há a possibilidade ocorrer o cronotopo e o contato dos protagonistas com outros personagens. A viagem ganha uma maior importância pessoal a partir destas interações. Histórias pessoais e familiares são reveladas, e a visão do mundo ou na estrutura psicológica do protagonista podem ser desencadeadas por companheiros de jornada ou por indivíduos que se conectam à viagem de forma inesperada. Nas pausas da viagem também podem ocorrer o cronotopo do limiar, representando uma ruptura, crises e decisões que podem mudar a vida dos personagens e o desenrolar da história. São eventos de maior teor emocional, que levam os indivíduos para um novo espaço de vidas e na própria narrativa, em um outro tempo ou espaço, como nas sequências de *Um olhar cada dia*. 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 da literatura 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 Gérard Genette lança seus estudos de narratologia sob o título *Figures*. Os ensaios investigam a narrativa, seus mecanismos e a relação com a literatura. *Figures I* é lançado em 1966 e *Figures II*, em 1970, e *Figures III*, de 1972, é inspirado nos procedimentos narrativos encontrados na obra do escritor 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, a interrupção da 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 e o tempo da narrativa.

Posteriormente, os críticos e também acadêmicos André Guadreault e desenvolveram trabalhos revisando e adaptando o modelo genettiano para uma campo audiovisual. Ao analisarem a questão temporal, trazem os conceitos de *flashforward*.¹⁰⁴

Já o pesquisador brasileiro Alex Damasceno (2013) produziu um trabalho sobre diversas formas de *flashbacks*, ao articular as reflexões sobre lembranças e memórias de Eberhard Weis e Sigmund Freud, com as ideias sobre a representação visual no cinema, concebidas por Eberhard Weis e Xavier. Damasceno salienta que, mais que um retorno impessoal no tempo da memória para explicar ou complementar algum acontecimento no presente, o procedimento de *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 alterar o fluxo de consciência de um determinado personagem, podendo ser também involuntária ou aleatória ou forçada. Da mesma forma, o procedimento visual do *flashforward* serve para a previsão ou o adiantamento temporal de um acontecimento, estando mais ligado à imaginação, ao pensamento, à força criadora da mente humana.

o cinema pode agir de forma análoga à imaginação: ele possui a liberdade de criar imagens e ideias, que não estão subordinadas às exigências da realidade e dos acontecimentos externos, mas às leis psicológicas da associação de ideias. Dentro da mente, passado e futuro se entrelaçam com o presente. Assim, ao invés de obedecer às leis do mundo exterior, obedece às da mente. O papel da memória e da imaginação na arte do cinema pode ser considerado como um elemento essencial e significativo. A tela pode refletir não apenas o produto da realidade, mas as lembranças ou da nossa imaginação, mas a própria mente dos personagens. A técnica cinematográfica introduziu com sucesso uma forma especial 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

Albert, em seu *The Living Handbook of Narratology*¹⁰⁵, apresenta uma noção de narrativas não naturais. Para o autor, este modelo de narrativa rompe com as leis e princípios lógicos e cartesianos e até com as distinções antropomórficas, apresentando narradores, personagens e temporalidades que não poderiam existir no mundo natural. “O que é impossível no mundo natural” pode acontecer de duas formas diferentes. Por um lado, existem as impossibilidades físicas, lógicas ou antropomórficas que, ao longo do tempo, foram transformadas em formas mais familiares de representação, como o diálogo com animais, e contraditórias, como 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 contêm elementos “naturais”, existentes em nosso mundo concreto, e componentes “não naturais”, que ocorrem no mesmo tempo. (ALBERT, 2013).

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

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

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

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

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

Outro teórico que se debruçou sobre o tempo não natural foi David Herman em seu artigo *Limits of Order: Toward a Theory of Polychronic Narration* (1988), reavaliando a genettiana sobre tempo para refletir especificamente sobre as narrativas que desafiam a impenetrabilidade das fronteiras entre passado, presente e futuro. Para o autor, eventos pertencentes a diferentes períodos podem se combinar dentro de um mundo ficcional, refere-se a essa possibilidade como uma *narração policrônica*, salientando que “eventos policrônicos ocorrem em mais de um lugar no tempo”¹⁰⁷. (HERMAN, 1988, p.10)

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

espaço-temporal e pela combinação entre linhas temporais distintas, possibilitando a 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 Richards (1990) sobre a *temporalidade combinada*, por ser a que mais se associa à experiência mística, conforme discutido 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 utilizam a temporalidade combinada, rompendo a linearidade histórica, viabilizando a junção de linhas temporais distintas 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 mudou 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 exercia suas atividades diárias sob a influência dos ciclos da noite e do dia, 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, estabeleceu-se uma nova concepção de temporalidade, um tempo que pode ser contado e controlado. Uma nova sociedade surgiu com intercâmbio marítimo e terrestre mais acentuado, um comércio mais intenso e a vida mais voltada para os meios urbanos, com eventos pontuados cronologicamente. Desenvolve-se uma noção de tempo linear da história, que se tornará predominante até a atualidade, com o suporte do pensamento filosófico do século XVIII e do positivismo, do cientificismo e do evolucionismo darwiniano.

Há ainda outra noção de tempo, diferente do cronológico: o psicológico, que a tradição religiosa excluiu de sua dimensão especulativa e que também não se encaixa

mas que o empurram em direção ao futuro. Estabelece-se uma ideia de tempo 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 constante 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 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 força do progresso.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Nele se vê um anjo que parece estar na iminência de afastar-se de algo com o qual se fixamente. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estiradas. É assim que deve parecer o Anjo da História. Sua face está voltada para o passado. Lá onde nós vemos surgir uma sequência de eventos, ele vê uma catástrofe única, que incessantemente empilha escombros sobre os outros e os lança a seus pés. Ele gostaria de se demorar, de despertar os mortos e reunir o que foi esmagado. Mas uma tempestade sopra do futuro, agarra às suas asas, e é tão forte que o Anjo já não as consegue segurar. Essa tempestade o leva inexoravelmente para o futuro, para o desconhecido. Enquanto ele se agarra às costas, enquanto diante dele a pilha de escombros cresce rumo ao futuro, que chamamos de progresso é essa tempestade (BENJAMIN, 1979, p. 20).

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 das guerras, de ditaduras e de revoluções. Como artista e ativista, ele não quer apenas registrar os acontecimentos do passado, mas fazer aquilo que o anjo de Klee não conseguiu, ou seja, quer “se demorar, despertar os mortos e reunir o que foi esmagado” (BENJAMIN, 1979, p. 20), e, a partir daí, refazer o passado.

O cineasta grego ao utilizar a temporalidade combinada em seus filmes durante a década de 1990, se opõe à linearidade da história. Ele desenvolve uma compreensão da história no qual o presente se conecta diretamente ao passado, permitindo que seus personagens

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

4 ANALISANDO OS FILMES: AS TRÊS PRIMEIRAS VIAGENS

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

Em *A viagem dos comediantes* (*O Thiassos*, 1975), assistimos à jornada de atores pela problemática Grécia contemporânea. *O apicultor* (*O melissokomos*, 1978) trata do deslocamento de um apicultor e de uma jovem rebelde, seguindo a trilha das azeiteiras, o filme de viagem mais tradicional entre os três. Finalmente, em *Paisagem na neve* (*Landscape in the snow*, 1988), ocorre a viagem de duas crianças, da Grécia para a Alemanha, onde o real e a fantasia se misturam na narrativa. É importante ressaltarmos que em todos os filmes os personagens passam por experiências místicas naturais, por rupturas espaciais semelhantes às aquelas ocorridas na obra de Proust, com suas características fenomenológicas e suas funcionalidades, sem a volta ao passado dos protagonistas, nem a interação entre pessoas de diferentes épocas.

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

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

A nevi
Na selva, n
Nas mo
pedras, nos c

*A viagem dos comediantes (O Thiassos*¹⁰⁹, 1975) é o terceiro longa-metragem de Theodoros 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 passado grego. Produzido durante a violenta ditadura dos coronéis (1967 – 1975) e 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 Clytemnestra; Vangelis Kazan, como Aegisthus; Alikí Georgouli, representando Clytemnestra; e Giorgos Arvanitis como Agamemnon.

As filmagens tiveram início no outono de 1973, durante o governo do Coronel 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 decidiu parar as filmagens para liderar os estudantes. Logo depois, o exército invade o campus para acabar com 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 eventualmente foge para Paris.

Ao retornar da França, Angelopoulos conseguiu escapar da pré-censura imposta pelo 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 o diretor alegava estar desenvolvendo uma história de amor rural ou uma adaptação de *Atréides*¹¹⁰. Em várias situações os atores tiveram que cantar o hino nacional grego e as músicas partidárias que deveriam cantar. A música correta foi posteriormente de

O filme chegou aos cinemas em 1975. Angelopoulos conseguiu exibí-lo no Festival de Cannes, mas apenas na Semana do Diretor e não na competição principal. 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. Isso impediu Angelopoulos de competir pela Palma de Ouro.

A viagem dos comediantes conta a história de uma trupe de atores que perambulava por vilarejos e pequenas 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 eventos que marcaram esse período: a invasão nazista, a ocupação britânica, a ocupação americana, a ditadura de Metaxas, a guerra civil, a derrota da esquerda e o estabelecimento do Democrático e, finalmente, o estabelecimento do governo de direita de Alexandros Papandreu, que é efetivamente uma ditadura. Curiosamente, eles nunca conseguem encenar a peça, pois a obra é sempre interrompida por algum evento maior, mostrando como a grande história é sempre interrompida por uma pequena história.

Como nos trabalhos de Angelopoulos até então, não há um personagem principal, mas um ponto de vista dominante na obra, pois o que interessa é o coletivo. Os protagonistas são vistos sob três dimensões distintas que se entrelaçam de maneira complexa e intertextual (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 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. Figuras como 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 reforça a relevância dos antigos mitos em tratar de questões humanas e políticas universais.

Por fim, os personagens funcionam como representações das forças

demonstra uma aversão notável à política, pode ser vista como um símbolo que preferem evitar o engajamento político em tempos tumultuados, refletindo um sentimento de apatia ou cansaço diante das constantes lutas ideológicas. Orestes, Píladas e Electra 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. Electra, uma figura central, representa a esquerda popular, destacando-se como quem sofreu diretamente com a ocupação nazista e a subsequente repressão dos comunistas e 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 Aigina, no Peloponésio, um país, uma das mais antigas cidades gregas. Não há informação de onde a trupe veio ou como a 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 movimentam-se por ônibus ou trem e a ênfase não está na estrada, mas sim nas cenas e 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* ocorrem sem nenhum efeito especial ou de cor indicando o retorno ao passado, a passagem do tempo ocorre por meio de um corte simples, uma *mise-en-scène*, um momento de câmera parada 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 uma abordagem documental as questões humanas e políticas daquelas épocas representadas. Esse estilo de filmar se tornaria a assinatura visual de Angelopoulos e se repetiria em seus trabalhos subsequentes. A encenação dos atores também é mínima, contida, amplificando a sensação de realismo. Os planos abertos sugerem uma grandiosidade e deslumbramento. Surgem nas cenas espaços vazios, sem ação dramática, apenas silêncio, possibilitando aos espectadores uma reflexão sobre o que assistem na tela.

O filme possui elementos narrativos e visuais semelhantes ao de

educar as pessoas e fazer o público responder criticamente aos eventos que se d
palco.

Angelopoulos explica que:

Na época de *A viagem dos comediantes*, não se esqueça, e
influência de Brecht, e passando pela experiência do marxismo
não há passado; tudo está presente. Não sei agora, depois de to
o que se preservou disso, porque a melhor parte das minha
sonhos nasceu da esquerda. Eu continuo um esquerdista perdido
o que significa a esquerda, mas acho que é simplesmente o de
do homem por um mundo melhor. Para mim, essa é a esquer
mundo de justiça, renovação. Assim nasceu essa relação e
passado. (ANGELOPOULOS, 2004)¹²

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

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

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

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

O palco brechtiano deveria enfatizar componentes cênicos que lembraria que ele estaria assistindo uma performance. A orquestra que produzia a trilha normalmente visível, a narrativa dividida em episódios anunciados por cartazes e 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 é a destruição da quarta parede imaginária que separa o palco do público. No teatro épico é função do ator encarar diretamente o público, converse com ele, chame sua atenção para o que é relevante, para que este analise o espetáculo não como um espectador passivo e emocionalmente com os personagens, mas sim como um indivíduo crítico e politicamente.

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

O distanciamento entre público e atores, típico do teatro brechtiano, foi reforçado 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 ideia de 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 objeto tratado em cena. A imagem convida o público a assistir e refletir o que é mostrado no 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 personagem carregando um acordeão, sai de trás da cortina e apresenta a peça, “Golfo, a

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

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

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

Figura 08 - Pelas ruas de Aegion



nacional que estava sendo corroída pela industrialização e urbanização, que levou as populações rurais a migrarem para as cidades em busca de trabalho. Ao mesmo tempo, o filme 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 grega.

Vemos a companhia chegando em uma pousada. A câmera acompanha os personagens enquanto eles entram no pátio de um hotel e sobem escadas até uma varanda externa, onde um personagem se retira para seu quarto. A câmera segue o movimento dos personagens e depois fixa no centro da varanda. Sem um corte na cena, os personagens voltam a entrar no pátio e 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 como peças, apresentando suas falas. A câmera fica fixa e distante da ação, mostrando o que acontece em toda a sequência. Neste momento, Angelopoulos utiliza 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 Thissos, Angelopoulos, 1975)* – Filme digitalizado

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

Logo depois, temos a primeira quebra da quarta parede, o primeiro monólogo,
como podemos ver na na figura 10. Assistimos em plano mais aberto o grupo de
vagão de trem. Agamenon levanta-se, vai em direção à câmera, senta-se à sua frente
seu depoimento. Neste momento, a câmera está mais fechada, enquadra o personagem
plano-médio. Ele relata diretamente para nós, espectadores, sua história: ele chegou
em 1922, vindo da Ásia Menor, Jônia, quando os turcos e os gregos trocaram e
de dois milhões de gregos que viviam na Turquia retornaram à Grécia). Menciona
passeio de barco, de cair na água e ser salvo, de chegar ao Pireu e achar trabalho
dracmas por dia: "Tudo isso comeu minha vida", diz ele. Nesse momento,
retratado no filme não é aquele rei cuja história foi contada nos mitos gregos,
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 Thiassos, Angelopoulos, 1975)* – Filme digitalizado

É manhã. Os atores desembarcam em uma estação de outra cidade do interior
teatro, a peça tem início e o público é avisado que a Itália invadiu a Grécia em dezembro
de 1940. Há bombardeios e a peça é interrompida. Nessa sequência, Angelopoulos
mais uma vez a sua visão marxista de mundo, mostrando como a “grande história”
“pequena história” e como as pessoas são conduzidas pelos grandes acontecimentos

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

O que percebemos neste trecho é um retorno ao passado construído através de uma transição dramática, quando um veículo de 1952 sai do quadro e outro, dos anos de guerra, aparece. Um *flashback* bem feito e elegante, sem uso de efeitos ou de cor. Os personagens voltam ao passado com a mesma idade e aparência, não há qualquer interação entre os 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 de neve. Eles estão alegres, cantando, em contraposição à paisagem melancólica. Eles entram em uma pequena aldeia grega e, de repente, param de cantar. Escutam o som do vento. Vemos dois homens pendurados em uma árvore, provavelmente resistências gregas enforcadas por alemães. Ficamos por um tempo assistindo a

mostrando as pessoas fugindo pelas ruas da cidade. A câmera volta para o p
assistimos um gaitista de fole, sozinho, tocando uma música, causando um certo es
A praça neste momento está vazia, com três cadáveres no chão. Há um tempo mo
está fixa, voltada para a praça. De repente, uma pessoa surge na tela correndo
acompanha seu movimento até nos depararmos com um grupo de manifestante
chegando à praça por uma das ruas. Nesse movimento de câmera, temos uma c
1945, quando norte-americanos, ingleses e soviéticos disputavam o poder na G
durante o *Dekemvriana*¹¹⁴, o prelúdio da guerra civil grega. À noite, o grupo de
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. El
um grupo de soldados ingleses que os manda parar, abre suas malas e os faz ex
da peça para eles assistirem. No fim da cena, os soldados acabam dançando com
outro cronotopo do encontro, que serve para mostrar que ocupação estrangeira
agora os alemães foram substituídos pelos ingleses mas o controle rigoroso perm

Angelopoulos também atualiza o mito de Orestes em seu filme. Na narrativa, Orestes surge como o vingador para fazer a justiça e restaurar a ordem, vingando Agamenon. No longa-metragem, Aigistos tornou-se um pequeno vilão ao se tornar Clímnestra e por confrontar os integrantes da trupe. Orestes mata Clímnestra e Aigistos durante uma apresentação da peça e o público aplaude, pensando que isso é um 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. Na figura a seguir. Vemos a personagem em plano geral, sentada a beira de um rio. Ela levanta, limpa a sujeira de sua roupa e de seu rosto, dirige-se em direção à câmera, e em seguida inicia sua fala. Ela relata como os gregos confiavam nos ingleses inicialmente, mas os britânicos armaram os colaboradores nazistas para lutar contra os comunistas. Ela termina com o começo da Guerra Civil Grega e como os britânicos forçaram o conflito. A cena termina com Electra olhando para a 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. Segundo Brecht, na estética brechtiana, a encenação é artificial, evitando a empatia com os personagens e deixando claro as divisões políticas da época. Electra entra em um bar logo após o término da ocupação alemã. Ela testemunha o debate político que está prestes a acontecer entre os

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

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

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

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

Figura 14 – O monólogo de Píladres



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 à estação de trem onde os vimos antes, na cidade de Aigion, no início do filme. Contudo, é 1939, e podemos reconhecer os atores mais jovens. A locução repete: “de 1939 e havíamos chegado a Aigion. Estávamos cansados...”. É o fim e também o cronotopo da estrada.

Em *O Thiassos*, Angelopoulos reconfigura personagens mitológicos para eventos marcantes que aconteceram na Grécia entre 1939 e 1951. Sua obra evoca memórias coletivas e traumas históricos, incitando o espectador a confrontar frequentemente esquecidas. O diretor emprega planos abertos, longas tomadas e uma *scène* meticulosamente planejada, seguindo a tradição brechtiana do teatro épico, por seu efeito de estranhamento e desfamiliarização. Essa técnica permite que o espectador se distancie da narrativa, em vez de se envolver emocionalmente na trama, incentivando a 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 dos acontecimentos históricos.

4.2 *O apicultor (O Melissokomos, 1986)*

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

O filme possui 2h2m e é uma coprodução grega, italiana e francesa, com o apoio do *Greek Film Center*, Rai e Ministério da Cultura da França, lançado em 1986. Foi escrito por Angelopoulos, Tonino Guerra e o escritor grego Dimitris Nollas e co-dirigido por vez com Giorgos Arvanitis como o diretor de fotografia, a trilha-sonora é de Eleftherios Kyriakides 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 nascimento de sua filha, vê sua família se separar e parte em viagem para o chamado “caminho das abelhas”, rota das abelhas, de norte a sul do país. Logo no início de sua odisseia pelo interior da Grécia encontra uma jovem alienada, sem conhecimento da história grega, mais interessada em conhecer a América americana, interpretada por Nadia Mourouzi. Spyros encontra ainda com velhos agricultores que estão lutando contra doenças e a velhice, é rejeitado por sua esposa e percebe com tristeza que sua vida é fracassada.

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

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

Estas transformações reverberaram em Angelopoulos e seu cinema. Houve uma certa desilusão com o declínio da esquerda e das possibilidades de mudanças na sociedade. Nesta década, o cineasta concentrou seus trabalhos na Grécia contemporânea. Seu interesse estava mais no indivíduo e menos nas questões ideológicas. A política é mencionada de forma indireta ou como memória de tempos distantes. Angelopoulos desenvolveu um cinema mais pessoal, subjetivo, enfatizando personagens com problemas existenciais e a 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 estrutura é linear, não há flashbacks ou passagens de tempo e a alusão ao passado é feita através de cenários e paisagens ou de monólogos e diálogos do protagonista com outros personagens. Spyros atravessa uma Grécia encoberta por nuvens brancas, chuvosa e gelada. O filme é assinado por Angelopoulos.

No início da obra, vemos a imagem de uma mesa vazia, uma toalha branca 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 de Spyros, filha de Angelopoulos. Notamos o difícil relacionamento da família no momento da festa. Spyros está fisicamente ao lado de sua esposa, mas há uma distância enorme entre eles. Ele observa sua filha com uma expressão incestuosa; sua esposa e filho olham para ele com certo desprezo; por sua vez, a noiva admira o noivo, um militar, que é o único que fala e que encara diretamente a câmera.

A sequência na residência de Spyros marca o início do filme e também o fim do limiar, aquele tempo e lugar onde ocorre a crise e a mudança na narrativa, onde se passa de um estado a outro. O mal-estar que presenciamos evidentemente já vinha se desenvolvendo

de sua filha, ele canta uma música que provavelmente remete a sua infância. A pimenteira, para escolher uma pimenta, mas a pimenteira desabou, e machucou. Neste momento tem início o cronotopo de viagem, com todos os seus futuros pessoais, reminiscências e sentimentos de fraturas emocionais. Este cronotopo recorte geográfico e temporal as estradas do interior da Grécia, a rota das abelhas do sul do país, na década de 1980. A ruptura da família e partida de Spyros podem ser vistos nos frames a seguir: a casa, o noivo carregando a noiva, a esposa e o filho embarcando no 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 perdurará até o final da narrativa, que mostrará a distância entre o presente e o passado para em um posto e encontra a jovem sem nome que irá lhe acompanhar durante a viagem. Ele faz sua primeira aparição quando uma motocicleta passa rugindo, representando

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

No café à beira da estrada, a garota descobre uma jukebox velha e começa a tocar o som do canção que está tocando¹¹⁷, enquanto Spyros fica parado observando e chama a atenção a letra da música que representa os acontecimentos do filme: “despedir, não tenho mágoa... vou pegar a estrada para onde eles me levarem... 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 encontro. Era para ser uma sequência mais emotiva, todavia a opção de Ang

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

Em seguida os amigos vão a uma praia e o amigo doente diz: “Eu me lembro de quando estava 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 de apicultores, uma geração inteira, e como ele mesmo afirma: “Eu...sou apenas um homem que se encontrou com a história”. Os três amigos pertencem a uma geração revolucionária que pensava mudar o mundo. A passagem é uma homenagem a essa geração de sonhos que acreditavam que uma nova sociedade poderia ser construída mas que acabou 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 um determinado momento, Spyros e sua jovem companheira estão em barco fazendo a travessia

Em seguida, dois cronotopos do encontro que mostram para Spyros e para os espectadores, o fracasso das relações pessoais do protagonista. O primeiro quando ele descobre que seu casamento realmente chegou ao fim. Ele tenta explicar para a esposa Anna, e descobre que seu casamento realmente chegou ao fim. Ele tenta explicar para ela que não é mais o mesmo, mas ela não entende e começa a chorar desesperadamente. Ele percebe que não é mais o mesmo, embora. Logo depois o apicultor visita sua filha mais velha, Maria, que o trata com um certo distanciamento. Ele se desculpa por algo que aconteceu no passado, mas Maria já não quer saber do fato. Spyros é o único que guarda as memórias. Em ambos os eventos notamos uma certa distância, em planos mais abertos, buscando a desdramatização das cenas e o distanciamento das personagens. A influência de Brecht e de seu teatro épico ainda está presente em *A Abelha* na década de 80. Neste caso percebemos que indicar o fracasso dos relacionamentos que não consegue se ajustar à sua família e ao seu tempo, é mais importante do que 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 abelhas, com sentimentos de nostalgia e ordenação. As caixas de abelha manifestam a tentativa de 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 a desordem que Spyros experimenta. Quando ele imagina alguém questionando sua identidade, dá a sua resposta "Nada, eu só estava passando", mostrando medo de se expor e não se reconectar na cidade onde nasceu e passou a infância.

Na próxima figura, vemos que Spyros deixa a moça na praça e se dirige 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 pimenta para escolher uma pimenta, mas a pimenteira desabou, e machucou minha mão". Spyros desce a escada no exterior da casa e abre uma janela na parte de cima da residência. O teatro de cena, com uma ação dramática contida, possibilita aos espectadores a oportunidade de refletir e buscar novos significados para que está acontecendo na tela, além de contemplar 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 caminhando pelos trilhos. Eles se dirigem ao Cine Pantheon, ainda na cidade natal. A sequência destaca o contraste entre a velocidade do trem e o cinema antigo, imóvel. Nessa cena, o trem carrega três significados: primeiro, é uma homenagem e uma referência ao 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 romance, gênero que se constrói sobre o movimento; por fim, a velocidade do trem contrapõe a lenta e introspectiva de Spyros. A locomotiva é a metáfora da modernidade, a qual a época modificou o cotidiano estabelecendo novas relações sociais. A vida exige movimento, não há espaço para a reflexão. Spyros é o que resta do passado, seu modo de vida é o

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 trabalha no cinema de exibição e pede a ele para passarem a noite no local. Naquele lugar, o apicultor encontra seu encontro sexual. Saem para jantar depois, mas o distanciamento é visível. Eles se despedem em frente ao cinema. O Pantheon, com sua aura de decadência e melancolia, simboliza a estagnação emocional de Spyros e sua incapacidade de avançar em uma vida nova, marcada por perdas e arrependimentos.

o passado o mantém distante das mudanças históricas e das relações humanas. Seu distanciamento se torna insuportável, culminando na sua decisão do suicídio. Para o final representa a rejeição definitiva de um presente, no qual ele não consegue encontrar 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 um homem incapaz de se adaptar às mudanças de sua sociedade, que sente perdido 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 cidades que permanecem à margem da modernidade, representada pela capital e pelas grandes metrópoles 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.

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

Como podemos esperar

Estivemos viajando com

sendo levados

Que mundo m

Paisagem na neblina (*Topio stin omichli*, 1988) apresenta a viagem de 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 contada e 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 e 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, apesar disso, mantêm a esperança do encontro.

Percebe-se influências biográficas, literárias e cinematográficas na narrativa, na presença de elementos que remetem à vida do diretor, como a busca pelo pai e a presença de militares. Por sua vez, Alexander e Voula são a variante moderna de *João e Maria* (*João e Maria 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 final do filme. Notamos que trechos do filme possuem uma relação de oposição

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 Federico Fellini. Também surgem uma série de personagens, elementos cênicos presentes em filmes anteriores de Angelopoulos, principalmente de seu clássico *A viagem dos homens* (1975). Estas referências são comuns nos filmes do cineasta, que pensa suas obras interligadas umas às outras.

É uma obra onírica, um conto de fadas perverso, um trabalho que se afasta das preocupações 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), não possui uma estrutura cronológica, sem lapsos temporais; ou nas palavras de Karalis: “O filme não é um realismo mimético de forma alguma; ocorre no reino do inconsciente, pois é contra o realismo anti-realista e anti-linear dentro de uma narrativa totalmente linear.”¹¹⁹ (KARALIS, 2008, p.88).

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

O filme tem início com três sequências seguidas, apresentando as crianças em diferentes momentos, cada vez mais evidente de sair de casa em direção à Alemanha. Alexander e Voula estão em uma estação ferroviária, onde assistem a partida de um trem; em seguida, em um

Finalmente, após algumas tentativas, as crianças embarcam em um trem. O cronotopo da viagem, cujo recorte geográfico será as pequenas vilas e estradas da Grécia. Voula imagina uma carta para o pai, anunciando a viagem para vê-lo. 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. U leva até seu tio, em uma fábrica que mais parece a fortaleza ou o castelo de um v de fadas. Nesse momento, ele explica que a mãe construiu essa figura paterna ic mora na Alemanha, para encobrir o fato de que são filhos ilegítimos. As crian acreditando em uma versão que lhes oferecia segurança e conforto, fazendo co suspeitem da complexidade da própria origem.

Conforme percebemos na figura 21, as crianças são então levadas para u onde se sentam perto de uma mulher, a atriz Toula Stathopoulou, que trabalh

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 falando do estranho mundo que descobrem, das estações geladas, da felicidade frente apesar do medo. As crianças chegam em uma cidade coberta de neve. Um menino correndo de um edifício e um homem, com roupa militar, vai atrás dela e a recorre o interior do prédio. Nesse momento um trator entra em cena arrastando um cavalo morto. As duas crianças se aproximam do cavalo e acompanham seu sofrimento. Os noivos saem da festa acompanhados dos convidados, em festa. Há uma dicotomia entre o animal e a festa de casamento. A neve satura a imagem de branco, produzindo um cenário insólito e fantasmagórico.

A viagem continua e dessa vez as crianças estão caminhando por uma rua quando encontram um rapaz que lhes oferece carona em seu velho ônibus e os leva para a 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 as pessoas que se aproxima pela rua. Outro cronotopo do encontro. Eles chamam

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 pequeno microcosmo da jornada dos personagens. A fala do jovem ator ambulante mostra a falta de objetivos entre os personagens: “Vocês são garotos especiais, vocês sabiam disso se vocês não se importassem com o passar do tempo... e, no entanto, sei que vocês vão 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 vou...’” (ANGELOPOULOS, *Paisagem na Neblina*, 1988). A imagem do caracol pelo vazio sugere um movimento lento e sem direção definida. Orestes é um artista viajando de cidade em cidade, buscando apresentar sua arte, mas sem uma clara afirmação mostra sua incerteza, contrastando com a determinação das crianças em alcançar seu destino.

Na figura 23, mostramos que Orestes encontra um pedaço de filme no chão de uma lata de lixo. Curioso, ele pega a película e a leva para perto da luz, examinando o frame. Embora não haja nada visível no quadro, Orestes finge ver uma árvore e uma casa atrás da neblina. Alexandre, confuso, não consegue enxergar nada. Percebendo a reação do menino, Orestes admite que estava apenas brincando e devolve o pedaço de filme.

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 uma praia. Através de uma lenta panorâmica seguida de um plano sequência, marcado de Angelopoulos, assistimos os atores da companhia falando sobre a história recente. O longo plano poderia trazer uma sensação de realismo a este trecho, no entanto a atuação tão artificial dos atores impede isso.

No trecho, o mais velho do grupo está se barbeando, um comediante tenta fazer um monólogo, outro inicia um monólogo, enquanto um ator repete a expressão "Ih kamarad!", a companhia retoma suas falas sobre os alemães indo embora e os britânicos chegando. Enquanto isso, o avô diz: "aqui vamos nós", o sanfoneiro começa a tocar uma canção e o grupo se prepara para o início. Assim como em *A viagem dos comediantes*, o ensaio é interrompido, agora o grupo vai ao 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. Nesse trecho, Angelopoulos traz à tona o recente passado grego, da época da invasão nazista e o presente, 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 os pais e pedem carona. Um caminhão para e os recolhe. O motorista os leva a um restaurante e lhes oferece comida. Ao amanhecer, coloca Voula na traseira do caminhão e a câmera permanece fixa, à distância, mostrando a traseira do veículo. Michael Angelopoulos cria, com a longa tomada, uma sensação de desespero e impotência ao mostrar, do fundo do caminhão onde está acontecendo a violência, a busca de Alexander por Voula. 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 pai de Voula procurando as crianças? A cena termina com um zoom em direção a Voula com suas mãos amarradas, denunciando seu estupro.

Assistimos as crianças caminhando debaixo de um temporal. A seguir, a trupe de atores aparece em uma estação, um galo entra no local. A cena relembra uma sequência de *Os comediantes* (1975) onde a trupe de atores corre atrás de um galo na neve. Há um plano lateral onde vemos Voula dormindo e Alexander contemplando o negativo que ele tirou. Na parada seguinte, a menina observa um carrinho ferroviário passando, com pesadas capas amarelas, elemento comum em vários trabalhos de Angelopoulos e que p

Na figura 25, vemos que Alexander e Voula saem do hotel onde estavam hospedados e passam por ciclistas com as costumeiras capas amarelas e se encontram com Orfanos de Tessalônica. Do local, observam maravilhados e assustados um helicóptero que carrega uma enorme mão de pedra do oceano, sem o dedo indicador, e a carregam através do céu. Isso pode ser entendida, como sugere Dan Schneider¹²⁰ (2007), como uma homenagem ao filme *Vita* (1960), de Fellini, no qual um helicóptero carrega uma estátua de Jesus Cristo. No filme de Angelopoulos, há um simbolismo manifesto, onde a mão é usada como moeda de troca para o personagem principal, interpretado por Mastroianni, tentar ganhar pontos com as mulheres, subvertendo assim a essência 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 o 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 representam deuses do Olimpo eram reverenciadas, as divindades interferiam na vida d

Orestes se despede da dupla em uma estrada. As crianças embarcam pela primeira vez em um trem. Desta vez, conseguem comprar a passagem, porque Voula pediu o dinheiro ao soldado que estava sentado na plataforma. Quando se aproximam da fronteira, o soldado anuncia o controle dos passaportes, eles saem do trem e se aproximam de uma pequena baragem. Eles pegam um barco para atravessar o rio que está na divisa com a Alemanha, mas os alemães os avista e um tiro soa na noite.

Numa paisagem envolta em neblina, a personagem Voula expressa seu medo ao falar com o pequeno Alexandre a tranquiliza: “Não tenha medo. Vou te contar nosso conto. Era o caos... e depois se fez a luz...”. Esta narrativa, rememorada por Alexandre, é uma lembrança do aconchego do lar na Grécia. A menção ao "princípio do caos" e a "criação da luz" pode ser entendida como uma alusão ao mito cosmogônico da transformação de um estado de desordem e escuridão para outro, de ordem. 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, de Beckett: a árvore torna-se um local de espera interminável para os personagens Estragon e a enigmática figura de Godot/Pai. Este cenário marca o fim do cronotopo.

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). E não há nenhuma 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 possibilidade é que as crianças tenham entrado no frame que encontraram a árvore, criando assim um "filme dentro de um filme", proporcionando uma camada de profundidade e complexidade à narrativa. Outra interpretação é associada à mitologia, onde o tiro do guarda pode ter acertado as crianças e Caronte as conduziu pelas águas do rio mitológico que divide o mundo dos vivos do mundo dos mortos. Apresenta-se ainda mais uma alternativa: ao alcançarem a outra margem, as crianças deixam para trás 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 tratam da viagem mística, produzidos por Angelopoulos na década de 1990. *Um olhar a vlemma tou Odyssea*, (1995) narra a busca do diretor de cinema A. pelas películas dos irmãos Manakis, os primeiros cineastas dos Bálcãs. Em *Eternidade e um dia* (*Ikai mia mera*, 1998) assistimos o escritor Alexander, vivendo seu último dia de um menino albanês de volta a sua terra natal.

As duas obras apresentam protagonistas em meia-idade, os "sujeitos" conforme descritos por Stuart Hall. Esses indivíduos tiveram suas identidades e valores morais moldados no contexto do mundo moderno, através de um contínuo diálogo entre o "eu" interior e o mundo exterior. Vivenciaram o colapso do comunismo e o fim do marxismo, a americanização dos Bálcãs e da Grécia assim como a urgência da modernização. Os protagonistas dos filmes carregam consigo a desilusão política e artística, a dor da perda de identidade com aquele lugar e época.

Esses personagens embarcam em viagens pelas sinuosas estradas dos Bálcãs e da Grécia, utilizando uma variedade de meios de locomoção, como carros, trens e caminhões. As 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 ou fechados, com um lento movimento, muitas vezes incluindo tempos mortos e que convidam o espectador para uma reflexão sobre questões mais profundas de identidade, memória e história. Essa abordagem não apenas mostra a complexidade e a melancolia da paisagem, mas também reflete o estado interior e temporal dos personagens, aprofundando o tema e a narrativa.

Nestas duas obras, os protagonistas experimentam uma série de fenômenos caracterizados por rupturas espaço-temporais que os transportam ao passado. Essas viagens permitem que os personagens interajam com pessoas, sentimentos e eventos históricos, criando uma sensação de conexão com o passado e uma busca por significado no presente.

permite uma exploração profunda dos temas da identidade e história, oferecendo uma experiência multifacetada.

O retorno no tempo dos protagonistas e suas interações com as pessoas do passado é o que diferencia *Um Olhar a Cada Dia* (1995) e *Eternidade e Um Dia* de outras produções do mesmo gênero dirigidas anteriormente por Angelopoulos. Esse narrativo cria uma ponte entre o presente e o passado, sugerindo que a história não é simplesmente um ciclo contínuo de eventos e emoções que se repetem e se reformulam. Esse recurso também encoraja o espectador a refletir sobre a continuidade da história e o papel das ações individuais e coletivas na formação do presente.

Seguiremos com nosso método de descrição e análise. Nosso ponto de partida é a seleção das sequências essenciais para o entendimento do filme e para alcançar os objetivos da pesquisa. Essas sequências serão descritas detalhadamente e, em seguida, submetidas a uma análise aprofundada, utilizando os pressupostos teóricos desenvolvidos ao longo deste trabalho. Em nossa análise daremos ênfase à relevância dos aspectos inerentes à temporalidade combinada como meios que possibilitam a afirmação de identidades culturais, além de afirmar a historicização dos espaços e permitir a revisão dos tempos passados pessoais e coletivos, evidenciando como essas memórias se entrelaçam no presente.

5.1 *Um olhar a cada dia (To vlemma tou Odyssea, 1995)*

Quando Deus criou o mundo, a primeira coisa que fez,

E então vieram a dúvida

olhar a cada dia, de Theo Angelopoulos, ficou com o Prêmio do Juri. Outro filme sobre o conflito na região, *Antes da Chuva (Pred dozhodot*, 1994), de Milcho Manchevski, ganhou 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, enfatizando os profundos ressentimentos e conflitos históricos que moldam a identidade desses grupos. A obra de Kusturica, por outro lado, inclina-se para uma leitura séria e apresenta visões nacionalistas estereotipadas, como a resistência sérvia aos sérvios e 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. O ex-presidente Slobodan Milosevic¹²² (embora, mais tarde, tenha reconsiderado suas afirmações). Mesmo produzidas por cineastas do Balcãs, estas duas produções são exemplos do 'balcanismo', o discurso de desprezo em direção à região, legitimando uma visão eurocêntrica, uma vez que oferecem aos espectadores ocidentais o que eles querem: violência e personagens esterotipados.

Ao contrário dos filmes de Machevski e Kusturica, a obra de Angelopoulos aborda o conflito na ex-iugoslávia, traz uma posição de neutralidade política e uma visão da multiculturalidade sobre os Balcãs. Podemos apontar um motivo para essa abordagem: Angelopoulos era grego e seu país não participou da guerra. Esse distanciamento garante um não envolvimento com um dos lados. Isso transpareceu em sua obra: seu alter-ego principal, o cineasta A, embora grego de nascimento, viveu muitos anos nos EUA, adotando um “olhar de fora”, distante, quase antropológico. Provavelmente o mesmo olhar de fora foi aplicado para a região balcânica, em guerra.

O que o cineasta grego busca, através do seu alter-ego A., é o “primeiro olhar” de uma região ecumênica, sem conflitos étnicos, um lugar diferente daquele que o discurso ocidental e balcânico (vide Machevski e Kusturica), normalmente nega. Sobre a região, Angelopoulos declara:

Penso que quem pretende ter algo a dizer sobre os Balcãs deve nada, fazer uma longa e extensa viagem por esta área, conhecer as suas particularidades, que são muitas. (...) Estou apenas com as minhas próprias emoções e as dos personagens do filme. E o que fala da inocência original do primeiro olhar, não se refere apenas ao filme. Trata-se da necessidade em geral de ver o mundo novamente, desconhecido, preconcebidas, como se fosse a primeira vez.¹²³ (ANGELOPOULOS, 2001, p.97)

Lançado em 1995, o filme é uma coprodução grega, francesa, alemã e italiana, com o roteiro do próprio diretor e de Tonino Guerra, amigo de Angelopoulos. A fotografia responsável por transformar as ideias de Angelopoulos em imagens é o grego Arvanitis. A trilha-sonora foi composta por outra parceira de longa data do cineasta, o grego 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 antecessor adaptar a *Odisseia*, a obra máxima de Homero, devido a sua representatividade cultural helênica; a segunda, a possibilidade dos três rolos de um filme nunca revelado de Manakis¹²⁴ existirem realmente; por fim, uma questão pessoal. A época é marcada pelo número cada vez maior de vítimas e refugiados, por uma crise ideológica, típica de final de século e nesse contexto, Angelopoulos viu-se em dúvida sobre a 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 tratava temas referentes à guerra, à cultura e à identidade daquela região. Michel Ciment (s/d), em seu livro sobre o conjunto da obra do cineasta grego, afirmando que o *Um olhar a cada dia* trata com o tema da reconstrução histórica e da lembrança pessoal, realizando um novo 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 t

também espacial, fornecendo um relato subjetivo em última instância de um pessoal de história e regionalidade”¹²⁵ (CIMENT, S/D)

Temos também a crítica negativa de Roger Ebert (1997), que sugere assim o benefício da dúvida e elogiá-lo por sua coragem, ousadia e grande extensão, t que a obra é de um “tédio entorpecente”¹²⁶ e que um diretor deve estar absoluta de sua grandeza para impor uma experiência como esta aos espectadores. Ainda c Ebert, passa-se a impressão de um filme feito por um diretor tão impressionado co e importância de seu tema que ele deseja expurgar qualquer espectador que p envolvimento ou humor na obra.

Discordamos, entretanto, de Ebert. As questões abordadas no filme - guerra memória coletiva e história regional - são complexas e exigem um tratamento longa duração do filme não é uma imposição da “suposta grandeza” de Angelopo fator necessário para explorar esses elementos históricos, culturais e pesso adequada. A ausência de humor ou graça não diminui a obra; ao contrário, intensif permitindo que os espectadores compreendam questões frequentemente negli obras que permitem um maior envolvimento emocional.

No Brasil, há a análise de Leonardo Campos (2018) para o site Plano Crítico afirma que, de todas as traduções do poema homérico para o cinema, a de *Um olh* é a mais complexa, o que não impede que a produção tenha elementos de entreten a apresentação de uma “poesia do cinema”, com imagens compostas de element camadas generosas de reflexão. Angelopoulos oferece à plateia o projeto de un busca entrar em paz consigo mesmo em uma região devastada pelo conflito arma

Logo nas cartelas iniciais, Angelopoulos evoca a tradição filosófica e cult nos versos de Platão, em Alcebiades: “E a alma que quer conhecer-se a si me observar a própria alma”.

A sequência inicial do filme, figura 27, mostra as imagens de uma conservadas dos irmãos Manakis, *Tecelãs em Avdela*¹²⁸, filmado em 1905. As cen five, monocromáticas, em 12 ou 16 quadros por segundo, sugerem a existênci

primordial: “Mas é verdade? É o primeiro olhar? O primeiro filme?”. As imagens retornam a um passado mítico, o início do cinema nos Bálcãs, uma viagem necessária e 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 do filme. A imagem está em preto e branco e assistimos uma pessoa filmando um homem que supostamente fora assistente de Yanakis Manakis relata que em um dia de 1954, na cidade grega de Tessalônica, Manakis estava a espera de um navio para filma-lo. Durante a filmagem, Yanakis morre.

Aos poucos, as imagens ganham mais cor e contraste e há uma leve panorâmica e presente se misturam. No mesmo cenário, o velho assistente relata para A. a cores perdidos. Agora no presente, A. assiste o navio azul do passado se movendo, preenchendo toda a tela.

Figura 28 - À beira do mar em Tessalônica



Em uma passagem rápida, assistimos novamente um fragmento das imagens filmadas pelos irmãos Manakis, *Tecelãs em Avdela*, mostrando as mulheres da vila, tecendo em uma casa de fazenda.

Nas duas próximas sequências, retratadas na figura 30, Angelopoulos enfrenta os problemas que ocorreram durante a produção de seu filme anterior *O passo da cegonha* (*To meteoro vima tou pelargou*, 1991), quando recebeu pesadas críticas em Florina, no auge do movimento conhecido por Ortodoxismo, e teve a exibição do filme na cidade, dividindo a população.

A. se encontra agora na cidade grega para a exibição de seu filme, mas os religiosos impedem a projeção das imagens. O cineasta caminha pelas ruas da cidade ouvimos as falas do ator Marcelo Mastroianni no filme *O passo suspenso*: "Cruzamos a fronteira, mas ainda estamos aqui. Quantas fronteiras que temos que atravessar de chegarmos em casa?", fazendo a conexão entre temas do filme de 1991 com o filme de 1995.

O diretor passeia pela cidade e as lembranças se iniciam: as travessas, as praças, demonstrando o apego ao passado. Os fanáticos continuam marchando pelas ruas em protesto contra o filme. A. comenta: "Eu sonhei que isso seria o fim da jornada, mas é estranho? Não é assim que sempre é? No meu fim está o meu começo.", demonstrando uma vez o caráter cíclico do tempo.

Ocorre um cronotopo do encontro: A. (Keitel) está prestes a entrar em um carro quando uma mulher chama sua atenção, provavelmente alguma pessoa conhecida. "Eu posso se esticasse as mãos e o tempo ficaria intacto de novo". Outras figuras femininas surgem com A. em sua jornada, todas interpretadas pela mesma atriz, a romena Maia Măntănuțiu, demonstrando a maleabilidade do tempo e da narrativa e causando estranheza no espectador. O cineasta segue a mulher que o leva a uma rua onde acontece o encontro entre os religiosos que se opõem ao filme, armados de tochas, e aqueles espectadores que gostariam de assistir com seus guarda-chuvas. Este também é um cronotopo do limiar, o momento de

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 através da península balcânica em guerra. A viagem começa onde o filme anterior, *suspensa da cegonha*, terminou, no norte da Grécia, e segue pela Albânia, a antiga Iugoslava da Macedônia (conhecida como República da Skopje para os gregos), 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 paisagem dos Bálcãs, com suas estradas sinuosas, seus rios e montanhas. As vastas paisagens 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 buscar por um objetivo ou por outro tempo.

No filme, ocorre o *paradoxo do movimento*. Mesmo que seja um filme com muitas interações dramáticas, relevantes para o desenvolvimento da narrativa, se sucedem longas paradas, sejam nas fronteiras ou pequenas cidades. Existem poucas sequências que mostram a locomoção do personagem principal, e nestas poucas, o deslocamento é realizado com baixa velocidade, em carros velhos, como na viagem pelas montanhas do norte da Albânia, nas viagens de trem, nas quais mal percebemos o movimento, ou mesmo quando navegamos pelo rio Danúbio, quando a baixa velocidade serve para desmonumentalizar a este

albanesas cobertas de neve, vemos centenas de emigrantes em movimento, fugindo dos Bálcãs. Logo, o taxi entra na cidade de Konçë (Korytsa em grego) e A. ajuda 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 na 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 a 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 um ritual. 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 agora estamos morrendo". Quando o motorista pergunta a A. o que ele está pensando, o cineasta responde: "Algo que pode nem mesmo existir", mostrando uma preocupação que provavelmente atormenta A. O taxista sobe em um bloco de neve, jogando um bloco de neve na montanha, como uma oferenda aos antigos deuses do Olimpo, como podemos ver na figura 32.

A Grécia, a qual se refere o taxista, não é apenas aquele o país ou a entidade

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 ruína dos irmãos Manakis. A cena seguinte mostra Milton Manakis saindo de casa em 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 representação da atriz Maia Morgenstern, agora como funcionária da cinemateca no vagão para Skopje. A atriz relata que os irmãos Manakis “filmavam tudo: casamentos, costumes, trocas políticas, férias, revoluções, batalhas, celebrações, presidentes, bispos, rebeldes. Todas as ambiguidades... os contrastes... os conflitos do mundo se refletem em sua obra.”.

Na divisa com a Bulgária, um *hard fact*, temos um cronotopo do encontro do cineasta A. e os guardas da fronteira que produz uma ruptura temporal e a exploração de um passado desconhecido. Vejamos na figura 32. Dessa vez a

prisão em 1915, acusados de traição e terrorismo contra o estado da Bulgária. O c
fala com A. como se fosse um dos irmãos. "Eu não entendo", protesta A., e
vendado e arrastado para um determinado local para ser executado. No último
mensageiro chega com uma ordem do rei Fernando, da Bulgária. A pena de Yanna
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 dig

A. cruza a fronteira para a Bulgária, onde sua companheira está esperando
dia seguinte chegam em Bucareste, capital da Romênia onde A. passará por outr
mística, outra temporalidade combinada: de repente, uma jovem senhora, com u
anos 1940, se aproxima, o cineasta a chama de mãe e a acompanha. Eles emb
ônibus cheio de pessoas em trajes dos anos 1940 e viajam até Konstantza, na Rom
está coberta por veículos militares, tropas e manifestações políticas. Eles entram
de família e A. encontra seus parentes que provavelmente já estão mortos: seus a
Eles o cumprimentam como se ele fosse ainda uma criança e ele vai cada um,
pelo nome. Um homem surge, é seu pai que voltava da prisão. A celebração do

deseja feliz 1950¹²⁹ e a família posa para um retrato, quando A. surge como sugerindo que ele recuperou sua inocência infantil.

A experiência mística do protagonista A. é mais uma vez representada pela temporalidade combinada. Nessa forma de narrativa não natural, indivíduos de diferentes épocas podem conviver e interagir em uma mesma realidade. O cineasta passeia entre os momentos do passado, não apenas o revivendo, mas também reconstruindo sua presença, apagando sua ausência.

Essa ação dramática pode ser entendida a partir de duas perspectivas complementares: a proustiana e a brechtiana. É proustiana – pois acontece de forma que leva o protagonista para a mesma residência onde passava sua infância, assim como nos livros de Proust. Ao mesmo tempo, é brechtiana devido à sua *mise-en-scène* artificial, não realista, como no teatro épico de Brecht. Esta sequência, realizada com um longo take que mostra a ruptura do tempo contínuo, pode ser vista nos próximos

Figura 33 - A passagem de décadas em Konstantza



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

A. acorda em um quarto de hotel em Kostantza e sua companheira de v

partes por um guindaste no convés da barça. Antes do barco partir, o casal s começa a chorar.

A viagem de A. agora é pelo rio Danúbio, que faz fronteira entre a Bulgária e a Sérvia. Os longos planos abertos conferem um realismo quase documental à embarcação é acompanhada por centenas de pessoas que estão nas margens do rio. Quando a barça com a estátua passa, os espectadores se ajoelham e se benzem religiosamente 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 que ela significava: a identificação com o líder, a revolução socialista, a presença espectral do passado, sentimentos de mudanças políticas, o ideal de uma Europa unificada e comunista, que supostamente traria igualdade e harmonia ao velho continente. A desmonumentalização da sociedade capitalista exigia a desmonumentalização de lugares, estátuas e ícones, 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 por vez a identidade de Milton Manakis, em um monólogo: “No início de 1905, em Bucareste e Romenia, nos disseram que na Inglaterra e na França vendiam câmeras para tirar fotos do movimento. Não acreditamos, ficamos sem palavras. (...) Estávamos totalmente fascinados por esse olhar inocente que Angelopoulos tenta recuperar ao mesmo tempo que homem e o cinema dos Bálcãs. Mais uma vez, presente e passado se combinam em um momento dramática.

Figura 34 - No rio Danúbio, com Lenin



Ao amanhecer, a barcaça chega à Belgrado, em meio à névoa. A. sobe p recebido por um velho amigo e correspondente de guerra, Nikos (interpretado p de teatro, Giorgos Michalakopoulos), que declama o verso de George Seferis: " criou o mundo, a primeira coisa que fez foi a viagem". A. completa: "E então vi e a nostalgia."

Na cidade, após ser comunicado que as três bobinas não estavam na cidade, A. e Nikos se encontram para relembrar os velhos tempos. Em um dos m autobiográficos do filme, os amigos se encontram em um restaurante e se lembra em que estavam em Paris: "pelas esperanças perdidas, pelo mundo que não muc nossos sonhos". Mais tarde, caminham pelas ruas de Belgrado, brindando suas len frustrações e seus heróis: "Por maio de 68, por Santorini, por Murnau, por Drey Welles, por suas três bobinas, por Eisenstein. (...) brindemos por nós; nós dormim em um mundo... e despertamos brutalmente em outro". Assim, como os dois Angelopoulos passou parte de sua juventude na capital francesa onde estudou c contato com todos esses cineastas que, de alguma forma, influenciarem suas obr maneira, sentia-se desiludido com as crises que tomavam conta do mundo.

Naquela noite, uma mulher (Morgenstern, novamente) acorda A. e o leva às margens do rio. Ao amanhecer, eles chegam a uma aldeia destruída, onde en casa abandonada. A. acha uma velha foto de casamento, sugerindo que a mulh casada. Na manhã seguinte, a mulher traz para ele roupas limpas de seu espo impedir que o cineasta saia da aldeia, quebrando o barco com um machado. Ho mulher com a feiticeira Circe que, na *Odisseia* de Homero, prende Ulisses em sua próprios objetivos. A. todavia consegue sair da ilha e seguir a sua viagem. (HOR p.192).

Ao amanhecer, A. chega a Sarajevo, completamente destruída pela guerr cronotopo de viagem. A jornada é linear, da Grécia à cidade onde teve início a Pr Mundial e foi palco de um dos episódios mais trágicos das Guerras da antiga Cerco da Saravejo¹³¹.

Ingmar Bergman), o diretor judeu do arquivo. No local, A. conhece a filha de Le...
vez a atriz Maya Morgenstern. O cineasta cria uma rápida amizade com pai e fi...
adiante na narrativa, acabam sendo alvejados e mortos na rua.

O fato de Levy ser judeu reforça ainda mais a multiculturalidade e a dive...
da região dos Balcãs, uma vez que no início do filme, na cena em que a velha se...
Albânia, ouvimos uma oração mulçumana. Historicamente, os Balcãs, por serem...
ligação entre oriente e ocidente têm sido o ponto de encontro de diversas cultur...
etnias.

É importante ressaltar o valor simbólico da criança, em específico...
Angelopoulos a utiliza para fazer uma oposição ao caos e à violência do conflito...
a presença dela tenha sido rápida e discreta, o sentimento presente é o de inocên...
Um respiro de ingenuidade. Em seu *Dicionário de símbolos*, Gheerbrant e Chev...
que a infância é o estado anterior ao pecado, o estado edênico (1982, p.302), o que...
um contraponto à desordem e ao sofrimento do conflito. Em uma Sarajevo c...
guerra, as crianças seria a representante da esperança, seriam elas que inventar...
futuro, sem conflitos étnicos e choques civilizatórios.

Figura 35 - Em Sarajevo



de volta. Mesmo sem uma Penélope, as palavras de Homero ressoam na sala em 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 que não é ele`. Te darei sinais e irás crer em mim e te falarei do jardim, da janela, por onde entra a luz da lua e dos sinais de se- de amor. E quando subirmos trêmulos ao velho quarto, entre o jardim próximo, entre sussurros de amor, te contarei minha jornada, por uma noite e em todas as noites que virão, entre um abraço e o sussurros de amor. Toda a aventura humana. A história que
(*Um olhar a cada dia*, Angelopoulos, 1995)

A jornada pelos Bálcãs vai além: é também a homenagem de Angelopoulos aos 40 anos do cinema, completados em 1995, ano em que o filme foi lançado. O diretor reconhece 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 identidade. Angelopoulos através do seu alter-ego, o também cineasta A., procurou no cinema de Manakis as imagens dos Bálcãs multiétnicos e multiculturais, com seus laços históricos e suas raízes culturais compartilhadas. Estas imagens teriam duas perspectivas: o sentimento de identidade e pertencimento àquele povo e lugar ao mesmo tempo que uma região coesa e em paz, diferente da concepção ocidental, que imaginava o constante conflito. É também uma viagem pela rica geografia balcânica, pelos rios de terra, pelas montanhas e pequenas cidades, locais quase idílicos, distantes da guerra.

Na jornada, o fenômeno místico, assim como na narrativa proustiana, ocorre naturalmente, sem qualquer esforço ou preparativo por parte do protagonista. As temporalidades combinadas possibilitam a fuga do mal estar da guerra e a recuperação do passado de A. junto a sua família. E, tão importante quanto, apresenta os detalhes negligenciados e os eventos convenientemente esquecidos do lugar, manifestando

5.2 Eternidade e um dia (Mia aioniotita kai mia mera, 1998)

O tempo é uma criança que brinca com pedras

Eternidade e um dia (Mia Aioniotita Kai Mia Mera, 1988) é, em nossa opinião, o filme mais acessível de Theo Angelopoulos. Um filme centrado no indivíduo, em sua memória, no passado, com as palavras, com a inocência e com a morte. Sua narrativa é composta por temporalidades combinadas, planos abertos com paisagens grandiosas, silêncio e música. 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 foi desenvolvido por Angelopoulos, Tonino Guerra, Petros Markaris e Giorgio Silvani. A direção de fotografia foi mais uma vez Giorgos Arvanitis, a melancólica trilha-sonora foi composta por Eleni Karaindrou e o elenco, cosmopolita, contou como o alemão Bruno Ganz, a francesa Isabelle Renauld e o jovem ator grego Ahilleas Skevis.

O filme conta a história de Alexander, interpretado por Bruno Ganz, um escritor e tradutor grego, que está doente e perto da morte. Após se despedir da filha, um menino albanês, o menino Ahilleas Skevis, a fugir de traficantes de crianças. Alexander então levar o menino até sua aldeia na Albânia. Durante a viagem passa por experiências místicas que o levam a sua antiga residência e ao contato com sua filha, Anna, representada por Isabelle Renauld. Sobre Alexander, o protagonista, Angelopoulos nos contou em uma entrevista que:

palavras. Um gosto amargo de insatisfação permanece¹³³. (AN s/d).

Se a jornada pela península balcânica retratada em seu filme de 1995, *Um dia*, abordava o conflito que acontecia na região, a literatura de Homero e o cinema em *Eternidade e um dia* a narrativa trata do processo do envelhecimento e da memória pessoais, do nacionalismo grego e, mais importante, da fluidez do tempo. Nas produções, o deslocamento é triplo: interno, quando ficam latentes os dramas dos protagonistas; externo, nas estradas da península balcânica; e temporal, quando tem experiências místicas, ou seja, as temporalidades combinadas, e as interações com eventos do passado.

Angelopoulos relatou que o filme surgiu de três ideias distintas. A primeira com a velhice e a morte. O diretor sentia a idade e percebia que seus amigos estavam. Theo passara o dia com seu grande amigo, o ator Gian Maria Volante, e no dia seguinte foi encontrado morto. Sua morte trouxe alguns questionamentos: como seria para estar ciente que no dia seguinte ele não existirá mais? Depois de alguns meses perdido sentido, outra ideia surgiu: a vida desolada das crianças abandonadas, vítimas do Balcãs, que ele conheceu enquanto filmava *Um olhar a cada dia*. Angelopoulos pensava na importância das palavras e da linguagem, refletindo a ideia do filósofo Heidegger, de que nossa identidade é amarrada com a língua materna. Ao visitar Tonino Guerra para trabalharem o roteiro, percebem que poderiam interligar todas apenas uma. (FAINARU, 2001, p.114)

As críticas ao filme concordam em um ponto: é um filme sobre o tempo, a vida. Para Vagner Rodrigues (s/d), do site do Plano Crítico¹³⁴, *Eternidade e um dia* não é um filme político, mas sim de um compêndio existencial, construído para que venha à tona, mas sem grandes comoções. A circularidade temporal empreendida permite o desdobramento de sua personalidade, mas nunca o entendimento completo. Os longos planos-sequência mostram muitos detalhes mas criam significados

inteligíveis, a câmera capta cada ação de forma integral, sempre ampliando o contexto e os 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 afirmam a identidade nacional grega, em um contraponto à ocidentalização do país. O ritmo visual do filme, ou seja, os movimentos lentos da câmera, da *mise-en-scène* e da locomoção dos personagens se opõe à cultura da velocidade, à massividade das imagens visuais que compõem a sociedade contemporânea. Angelopoulos também traz à tona temas como os refugiados e do tráfico de crianças do leste europeu para outras partes do mundo.

Para Frederico Campos (2020), também do Plano Crítico¹³⁵, a produção trata da 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 tratar das dificuldades do presente e do medo do futuro, este trata também da memória. O cineasta grego, afirma Campos, a memória está relacionada ao presente: “o passado é responsável pela interpretação das memórias do ‘ontem’”.

O filme trata das dificuldades do presente - a velhice, a morte, o tráfico de pessoas e o medo do futuro, mas também é uma exploração profunda da história pessoal e da cultura moderna. O presente está intrinsecamente conectado ao passado: fenômeno mítico. Alexander acessa e interage com pessoas e elementos do passado e é influenciado por essas 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 ao passado, mas também entre personagens, lugares e classes sociais. Essas semelhanças e proximidade serão apresentados ao longo desta análise.

Na primeira cena do filme, reproduzida na figura 36, há um plano geral de

passava a infância em Combray. O olhar da câmera se dirige a uma janela. Esta interior do quarto. Um longo plano-sequência acompanha Alexander, ainda criança, sua casa correndo para dentro do mar com seus jovens amigos, enquanto as palavras e filósofo Heráclito de Éfeso, narradas em *off*, anunciam o tema constante nesse filme com suas transições, memórias e ausências: “O tempo é uma criança que brinca com a praia”.

Figura 36 – Uma mansão em Tessalônica, onde tudo começa



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

Uma sobreposição das imagens do mar traz a sequência de volta para a Grécia. Um plano aberto de um quarto apresenta o protagonista sentado em sua cadeira, doente, e uma funcionária da casa lhe informa que precisa ir ao hospital se intensifico sintoma do gosto do sal”, anuncia Alexander, uma metáfora, já anunciando intenção de linearidade do tempo histórico, lembrando sua infância, um tempo seguro e inocente nadava no mar com seus amigos e sua família. A longa tomada nesse trecho traz um senso de realismo, devido a sua capacidade de mostrar uma ação tão casual, mas em um ritmo forte, sem cortes, de maneira ininterrupta.

O escritor Alexander tem afinidades com o protagonista de *Em busca do tempo perdido*

No caminho para o hospital, Alexander visita sua filha que lhe trata com distanciamento, e lhe entrega cartas deixadas por Anna, esposa e mãe. Alexander lê as cartas e, emocionado, se dirige à varanda. As cartas são apelos à atenção do esboço, tão distante dela e de todos. Ao atravessar as cortinas, tem sua primeira experiência com uma ruptura espaço-temporal e Alexander é deslocado para sua antiga residência com sua falecida esposa, como podemos perceber nas próximas imagens. Conversam sobre as visitas e a gravidez. Um corte seco. Carros antigos denotam o tempo passado. Os carros chegam e adentram a casa. A voz em *off* de sua esposa trata do amor entre eles e suas conversas de teor político dos personagens.

Foram as palavras de Anna que ocasionaram o fenômeno místico, que está apenas uma lembrança, uma vez que é o Alexander de hoje, velho e doente, que vê sua esposa, como vemos na figura 37. Não há qualquer referência religiosa, nem prévia, o evento simplesmente acontece, uma típica experiência mística natural, como R. C. Zaehner. O conteúdo do evento místico é moldado pela história 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 de

Alexander se conecta ao narrador do livro ao receber cartas de sua esposa

É interessante percebermos que o passado de Alexander é alegre, radioso, enquanto o presente é melancólico. Todas as sequências relacionadas ao passado do escritor, 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 chuvosa e triste, ajuda uma criança que limpa seu carro no sinal de trânsito a fugir de seus pais. Alexander segue o menino e percebe que ele volta a cair prisioneiro dos criminosos para um local onde há adoções ilegais e tráfico de crianças. Alexander resgata o jovem e leva-lo a sua aldeia, na Albânia.

Há neste momento um cronotopo do limiar, conceito que descreve o ponto 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 presente desde o momento em que ele decidiu seguir o jovem albanês pelas ruas de Tessalônica. Seu ápice quando resolve conduzi-lo de volta a seu país. Ao demonstrar solidariedade, Alexander deixa de lado suas próprias preocupações ao mesmo tempo que supera barreiras culturais e políticas.

É também o início de cronotopo da estrada, com seu recorte espaço-tempo caracterizado por buscas pessoais. Durante a viagem acontecem os momentos de crises, que incluem deslocamento. Encontros, desejados ou não, se sucedem e são formadores de eventos. 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*, onde o deslocamento é realizado em um carro velho, em baixa velocidade, como nas estradas cobertas de neve, na fronteira com a Albânia ou mesmo em um ônibus, dentro do qual as interações dramáticas, essenciais para a narrativa, acontecem nas paradas ou no retorno ao passado, quando Alexander está com sua família e amigos.

Alexander tem a intenção de levar seu jovem amigo de volta à Albânia.

Você se lembra da sequência no nevoeiro; há pessoas penduradas em arame. Obviamente, a fronteira não se parece com isso. Todos os dias e as imagens ocorrem apenas na imaginação de Alexander. É uma fronteira com esta cerca de arame ameaçadora é uma fronteira criada por Alexander. O menino apenas o ajuda a enfrentar seu conflito interno. O garoto dá uma razão a Alexander viajar pelos momentos-chave para lembrar o feliz momento que ele teve com sua falecida mãe (ANGELOPOULOS *apud* FAINARU, 2001, p.118).

Figura 38 - Na fronteira



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

A fronteira é então um *soft fact*, conforme nos explicado por Eder (2008), não um limite físico, mas uma barreira interna no próprio Alexander. Ao se deparar com uma fronteira cheia de corpos, Alexander enfrenta seus fantasmas pessoais, suas dúvidas, suas angústias e seus medos.

Mais à frente no filme, Alexander e o menino passeiam pelo interior de uma casa, comentando a exuberante cultura grega, como podemos observar nos frames a seguir. Nossa atenção outra quebra do espaço-tempo no qual os protagonistas observam um homem do século XIX, Dyonisios Solomos (Fabrizio Bentivoglio), vestido com trajes tradicionais, em uma antiga ruína grega, se esforçando para escrever um poema, mas se apega a uma folha de papel deixada em uma folha de papel: “Abismo”.

Cebem aqui algumas linhas sobre Dyonisios Solomos. Ele foi um poeta grego

convento italiano quando ele era apenas um garoto de nove ou dez anos de idade na Itália, escrevia poesias e quando estava quase terminando seus estudos ficou revoltado com a revolta grega contra os turcos, que eram os dominadores da península balcânica e decidiu voltar para sua terra natal para participar da luta nacional. Todavia, ele não foi um soldado, mas um poeta e decidiu escrever poemas revolucionários, abordar suas memórias de infância, a imagem de sua mãe e as músicas que ela costumava cantar para ele, lanças e heróis e evocar o sentimento da liberdade. Uma vez que seu conhecimento era muito limitado, ele perambulou pelas ruas coletando e comprando palavras que ele ouviu falar, anotando todos em seu caderno e utilizando-as em seus poemas.

Neste trecho, há uma apresentação das ruínas históricas, uma reapropriação da cultura helênica que estava sendo deixada de lado em troca de valores culturais globalizados. As estradas do interior, afastadas das rodovias abertas e das grandes cidades cosmopolitas, são a representação da verdadeira Grécia. Ao mesmo tempo, como Solomos salienta a importância da língua como elemento essencial da identidade de uma nação, sendo o meio utilizado por uma comunidade, país ou grupo para transmitir experiências, valores e tradições, sendo assim um elemento de coesão social. Especificamente, a língua se transformaria em uma barreira contra as influências estrangeiras, garantindo a união interna.

Figura 39 - Com Dionysios Solomos



Embora o cineasta tenha evitado ao longo de sua obra cair no pitoresco ou em algum clichê de seu país, essa sequência traz a impressão contrária.

Alexander e seu jovem amigo caminham agora pelo calçadão em frente à Tessalônica. O garotinho percebe que Alexander está triste: “Vejo você sorrindo e eu vejo você triste”. Para confortá-lo, traz para ele palavras que recolhe com transeuntes naquela praia. São palavras que expressam a essência do filme, a transitoriedade da vida. A primeira 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 estrangeira, uma pessoa que se sente estranha em qualquer lugar. Uma sensação de estranheza, de inaptidão ou mesmo um sentimento de exílio. *Xenite* demonstra o sentimento do menino de casa como um estrangeiro na Grécia e o de Alexander em relação ao mundo. O menino pertencesse mais àquela realidade e estivesse mais perto da morte. Há ainda mais palavras 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 d

Há um sentimento de melancolia na sequência. O menino sai de casa e dirige em direção ao mar, sussurrando palavras em desvario, chamando por sua mãe. Um longo plano sequência comprime o tempo e experiência mística acontece, talvez saudade ou pelo medo da morte. Alexander agora se encontra em um barco, cantando e dançando. Ele se dirige ao final da embarcação onde estão Anna e sua mãe.

Todos agora se encontram em uma praia grega, vestidos com roupas claras. De Alexander que ainda veste suas roupas pretas e desgastadas de sua própria realidade, notamos na figura 41, a seguir. Anna está vestida com o mesmo vestido branco e sapatos pretos que Alexander havia comentado antes, logo no início do filme. Há a repetição do que aconteceu toda uma vida: o escritor se dirige para o lado oposto de Anna, que por fim termina o relacionamento e se dirige ao mar. Do alto de um penhasco, Alexander acena para ela como se estivesse chamando a atenção para si. As cenas de Anna e de Alexander, filmadas por planos abertos e longas tomadas, propõem ao espectador uma experiência de 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 se lembra da praia, fascinado pela beleza da luz, do mar e das falésias. As descrições que Proust faz são detalhadas, associando a natureza à sensibilidade do personagem.

Alexander transita entre diferentes momentos de sua própria história. A realidade mística é mais uma vez representada por uma temporalidade combinada (*conflated time*), seja, uma quebra da cronologia linear da história, uma junção do espaço e tempo de narrativa não natural, indivíduos, amigos, familiares e amantes, de diferentes épocas, a conviver e interagir em um espaço-tempo projetado.

Figura 41 - Nas praias gregas



A volta para o presente é feita através de uma sobreposição de imagens de da câmera se inclina em direção ao calçadão de Tessalônica e Alexander assiste retirado morto do mar, provavelmente mais um refugiado que tentou alcançar a momento, Alexander encontra com seu médico e conversam sobre o seu estado escritor sente a falta de seu jovem amigo, sai a procura dele e o encontra, chor balcão. Juntos vão a um necrotério onde o garoto encontra o corpo de seu amigo havia sido atropelado.

Em um prédio em construção, um grupo de meninos, exilados e fugitivos, o funeral de Selim, queimando seus únicos pertences. Angelopoulos traz à tor jovens refugiados na Grécia, os invisíveis da sociedade, que provavelmente fug países devido à guerra ou à fome. Este grupo de crianças se tornou uma comunidade sem lar e que lutam para sobreviver nas ruas. Em frente ao fogo, todos permanecer em respeito ao jovem. As palavras do pequeno companheiro de Alexander falam portos, da saudade de casa. Curiosamente, Alexander estava presente no pequeno sair do prédio, passa em frente a um cartaz do Banco Nacional da Grécia. Angelop o capitalismo e o sistema financeiro aos problemas dos refugiados.

Figura 42 – O funeral de Sélím



Há, em seguida, a representação de um cronotopo do encontro: Alexandre encontra a sua mãe que está em uma casa de repouso. No quarto da idosa estão alguns objetos de vestuário, itens de decoração e fotos antigas que evocam um tempo passado. Há provavelmente o mesmo usado naquela praia anos atrás. Alexandre deita a cabeça 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 fim, o garoto embarcará em um navio para a Itália e Alexander será internado no hospital para tratamento final. Os dois companheiros entram em um ônibus cujo nome real em grego é *Asomaton*¹³⁹ cuja tradução é “sem corpo” ou “incorpóreo”, um termo associado aos fantasmas e espíritos. Nesse ponto, há, mais uma vez, uma referência à mitologia grega, especificamente à lenda de Caronte, o barqueiro que levava as almas para o inferno. Na obra de Anagnostis, 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 subjetiva. O jovem manifestante entra no ônibus na segunda parada, segurando uma bandeira. Ele quase imediatamente adormece (será o sono da esquerda?); músicos entram no ônibus para fazer uma performance; um casal discute; do lado de fora, ciclistas com capas amarelas passam pelo veículo. De acordo com o cineasta grego:

Capas amarelas são reconhecíveis. Em *Paisagens na Nebulosa* (de Anagnostis Angelopoulos de 1988) também tem um garoto que usa capa amarela. Isso é, primeiro, porque tem um efeito pictórico. Mas também tem um efeito que ultrapassa o pictórico. Acho que provoca um efeito onírico e é isso que eu quero se perguntar a razão de tudo num filme. Às vezes, detalhes aparecem inconscientemente. Eu mesmo vejo meus filmes depois e me pergunto sobre as mesmas perguntas. Há algo que se chama ambiguidade do real em filmes que sempre existir. É essa ambiguidade que dá o poder poético do filme. (ANGELOPOULOS, 2012).

Figura 43 - No ônibus, em Tessalônica



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

O escritor conduz seu amigo albanês para o porto, onde ele embarcará. Será mais uma vez um emigrante refugiado. Ao se despedirem, o menino Alexander a última palavra recolhida no calçadão da praia, em Tessalônica: *argathini* (tradução é “tarde da noite” ou o “crepúsculo” da existência de alguém¹⁴¹). Todavia, há um outro significado. *Argathini* seria uma pista que o tempo de Alexander e seu companheiro, juntos, esteja chegando ao fim. Ora, a própria vida de Alexander encontra seu epílogo. As palavras conduzem à última experiência mística do filme.

Na figura 44, vemos que Alexander, agora sozinho, se dirige ao centro da cidade. Em um cruzamento na rua, deve escolher entre o hospital ou sua antiga casa, aquela com Anna e sua família. A escolha recai na segunda opção. A jornada do escritor, ao sair do ponto de partida, seu lar, chega a seu destino, a fronteira fictícia da Albânia, sua origem.

A casa, vazia, não guarda nenhum resquício do conforto e beleza que ele encontrou. Curiosamente, ele entra no mesmo quarto com varanda para a praia onde estava no primeiro filme, mostrando a circularidade do tempo. A varanda se abre: seus amigos, sua falecida esposa Anna dançam na praia. Alexander se aproxima, em busca de um

lado hoje à noite, com palavras, a trouxe de volta. Você está aqui. E tudo é verdade pela verdade”.

Figura 44 - A eternidade e um dia



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

A jornada de Alexander é constituída por elementos da cultura, da po
própria história pessoal. Algumas passagens ocorrem nas ruas cinzentas de Tes
também nas estradas estreitas do interior do país, até a fronteira com a Albânia. É
sobre a velhice, sobre a morte e o tempo.

As experiências místicas naturais, tão proustianas, que caracterizam
forneceram momentos para Alexander se afastar do presente, da doença e da pr
morte, viabilizando um momento de alívio ao protagonista. Estes fenômen
possibilitaram o escritor reconstruir seu passado e ressignificar seu presente,
terreno para o epílogo, quando sua família, amigos e sua esposa Anna estarão reu

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O mundo precisa de cinema agora mais do que nunca. É a última forma importante de resistência ao mundo do qual vivemos.*¹⁴²

Chegamos ao fim desta jornada. Um longo e sinuoso caminho, como aquele da península balcânica, com algumas curvas abertas e outras fechadas, que percorri com a 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 e o risco de ser executado, as ditaduras militares, o colapso da ex-União Soviética e o conflito da Guerra Fria. Ele percebia a política como poder, a história como identidade e o cinema como resistência. 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, nós os habitamos. Vivemos num lugar cheio de memórias, pedras antigas e estátuas que contam histórias. Minha jornada, meu percurso, meu pensamento, seria impossível não ter sido repleta de isso”¹⁴³. (ANGELOPOULOS, s/d). Em seus filmes notamos referências diretas à cultura grega, como a *Oresteia*, em *A viagem dos comediantes* (1975), e a *Odisseia, cada dia* (1995).

Mas Angelopoulos não foi influenciado apenas pelo rico passado helênico. Seus favoritos são o grego George Seferis, o norte-americano T. S. Eliot e o alemão R.

prediletos, certamente a concepção de memória involuntária do escritor francês e a concepção de tempo de Angelopoulos.

Em nossa tese, voltamos nossos olhos para seus filmes da viagem, *A viagem* (1975), *O apicultor* (1986), *Paisagem na Neblina* (1988), mas principalmente suas duas produções da década de 1990, *Um olhar a cada dia* (*To vlemma tou Olymou*, 1990) e *A Eternidade e um dia* (*Mia aioniotita kai mia mera*, 1998). Buscamos caracterizar estas duas obras, diferenciando de outros filmes do mesmo gênero anteriormente por Angelopoulos e, através do estudo de determinadas marcas e temas recorrentes, apontar a proposta destas duas produções.

É importante revermos o itinerário de nossa pesquisa e nossas principais conclusões para afirmarmos a melhor caracterização dos filmes da viagem mística produzidos por Angelopoulos nos anos 1990, apontando ainda a proposta destas duas produções.

Na década de 1970, Angelopoulos lida principalmente com a história contemporânea, seus dilemas políticos e sociais, as ditaduras e suas variedades, a repressão. Seus protagonistas são coletivos, partidos ou grupos de atores. Através da perspectiva marxista, mostra como os eventos históricos interferem na vida do indivíduo. Neste momento inicial, o diretor grego manteve uma relação próxima com o teatro de Bertold Brecht, utilizando, em seus trabalhos, as ideias do autor alemão sobre desestranhamento (*Verfremdungseffekt*) e *gesto social*, quando os personagens são representados por determinadas classes sociais. Tais conceitos foram utilizados notadamente em *A viagem* (*O Thiassos*, 1975), seu filme mais importante deste período.

Nos anos 80, seus filmes tornam-se mais introspectivos e tratam de temas como a ausência, a velhice e a morte. Seus protagonistas, velhos ou crianças, são deslocados, com fraturas emocionais e sem abrigo em suas respectivas famílias. 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* (*Stin omichli*, 1988).

A década seguinte foi de grandes transformações estruturais. A queda

caracterizado por “olhar perdidos”, olhares que procuram e esperam, olhares que não sabem onde descansar”.¹⁴⁴ (ANGELOPOULOS, S/D)

A guerra nas terras da Iugoslávia logo começaria. O conflito armado foi observado 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 culturas entre o mundo ocidental e o mundo ortodoxo e o mundo muçulmano entrando em conflito. Refugiados cruzam as fronteiras em direção aos países do oeste fugindo das consequências da guerra ao mesmo tempo em que o tráfico de crianças se intensificava. No lado ocidental, prevaleceu uma visão negativa dos Bálcãs e dos habitantes daquela região que foram vistos 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 reformas neoliberais, privatizando as indústrias nacionais gregas e abrindo o mercado para empresas estrangeiras. Essa abertura recebeu críticas de diversos setores da sociedade grega, mas manteve uma forte coesão identitária, laços familiares estáveis e um grande respeito pela tradição nacional.

Angelopoulos vivenciou todos estes eventos que ocorriam nos Bálcãs e na Europa e buscou maneiras de representar aquela realidade e apresentasse um novo olhar para a região que afligia a região, ou seja, a guerra, a crise de identidade, o desencanto político, o “fim da história”, o tráfico de crianças albanesas, o balcanismo e o apagamento da história balcânica. Ele optou então por dois filmes de viagem, com seus temas e procedimentos flexíveis, para tratar de todos estes assuntos: *Um olhar a cada dia* (1995) e *Eternidade e o dia* (1998).

Os protagonistas destes dois filmes, o cineasta A. e o poeta Alexander, são personagens que construíram suas identidades ao longo do século XX e que relembram seu passado no cronotopo da estrada grego-balcânica. O indivíduo, perdido no mundo contemporâneo, busca um passado histórico, uma família, uma língua, uma pátria, ou seja, afetos par

Os protagonistas viajam por ônibus, trens ou carros mais velhos. Não há proximidade entre os indivíduos e seus meios de locomoção, como nos *road movies* americanos. Nestas produções de Angelopoulos, a velocidade não é importante, é a lentidão e tudo que advém dela: uma melhor percepção da jornada, com suas paisagens e atmosferas frias, o desenvolvimento efetivo do tema, da narrativa e dos personagens.

Os filmes da viagem mística se desenvolvem na maior parte do tempo no interior e nas montanhas gregas e balcânicas, dos anos 1990. As vias, na maior parte, são estreitas, instáveis, cobertas de neve, com curvas acentuadas. Angelopoulos explora caminhos e as paisagens interioranas, pois ali, na opinião dele, se encontrava a identidade do país, com suas referências históricas, geográficas e culturais, distantes do cotidiano da capital. A viagem pelo interior do país é também a jornada interna dos personagens e suas reflexões sobre temas familiares e políticos.

Embora estes dois filmes sejam voltados para o deslocamento na península, há uma sensação constante de lentidão e imobilidade. A ação dramática desenvolve-se preferencialmente durante os desvios, as paradas para descanso ou alimentação, nas 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 alegórica que trata da identidade individual e cultural daquela região, fazendo referência à política, à história e a arte da península balcânica. Angelopoulos aborda as transformações e as crises que aconteciam a seu redor, sendo que a representação 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, mas sim devido aos encontros pessoais e situações dramáticas ocorridas com os outros. Estas rupturas possibilitam à A. e Alexander interagirem com amigos, familiares e o passado, resignificando suas histórias individuais.

Estas experiências temporais ocorridas com A. e Alexander se assemelham às vivenciadas pelo protagonista de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust.

interações entre personagens de tempos históricos distintos que definem estas duas viagens e os diferem de outros filmes de viagem realizados anteriormente por Angelopoulos.

Angelopoulos, este último modernista¹⁴⁵, nas palavras de seu biógrafo Anagnostis, empregou de forma quase constante os planos gerais e longos takes em *Um olhar para trás* (1995) e *Eternidade e um dia* (1998). A lentidão destes filmes contesta o regime de imagens vigente na época, associado à sucessão vertiginosa de informações. As jornadas de viagem e sua concepção visual formada por imagens lentas e contemplativas são obras de arte que oferecem um espaço para olhar, reavaliar e questionar os sistemas e valores culturais da segunda metade da última década do século XX, baseados na aceleração e na mundialização.

A iconografia destes dois filmes de viagem é marcada pelas nuvens, neblinas e condições naturais que interferem na movimentação dos personagens, formando paisagens 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 evoca a melancolia, enquanto a neblina mistura o real com o abstrato. Estes elementos visuais proporcionam atmosferas em consonância com o tema e com o formato narrativo, criando também uma sensação de misticismo e transcendência.

Buscamos também outras concepções teóricas para melhor compreendermos as viagens com seus encontros e situações dramáticas, e também suas rupturas temporais em *Um olhar para trás* (1995) e *Eternidade e um dia* (1998). Para a viagem, optamos pelo cronotopo, desenvolvido por Michael Bakhtin; para as quebras do tempo cronológico, utilizamos os conceitos de temporalidade combinada, de Brian Richardson.

Nestas duas produções, o cronotopo da estrada constitui o espaço e o tempo da locomoção e as histórias acontecem, os Bálcãs e a Grécia dos anos 1990. No decorrer das viagens desenvolvem-se outros cronotopos, como o do encontro, no qual os protagonistas Alexander se deparam com outros personagens, como o jovem albanês que se encontra com Alexander em sua jornada ou mesmo o motorista do taxi que conduzirá Alexander pelos Bálcãs. Outro cronotopo é o do limiar/soleira, instantes de crise, que conduzem o filme para uma outra etapa da narrativa.

Neste momento, podemos apontar as características dos filmes da vi dirigidos por Theo Angelopoulos, *Um olhar a cada dia* (1995) e *Eternidade e um* apontar seus propósitos. São obras que tem como protagonistas dois artistas, um escritor, para melhor representar a cultura helênica, em uma jornada pelas estradas frias da Grécia e dos Bálcãs, dos anos 1990.

A viagem é feita pelo interior da península balcânica, um espaço original e nostálgico afastado dos grandes centros mundializados. Ao longo da jornada, os descobrem a região em seus aspectos geográficos e culturais. Eles viajam pelas estradas e fronteiras, lembrando personagens e eventos relevantes da recente história balcânica, explorando os elementos formadores da identidade e do pertencimento.

Eventualmente, estes personagens passam por fenômenos místicos, caracterizados por rupturas temporais, semelhantes àqueles presentes na obra máxima de Marcel Proust, *do tempo perdido*, permitindo aos protagonistas, A. e Alexander, interagirem com eventos do passado. Essas temporalidades combinadas possibilitam a estes personagens um alívio de seu cotidiano, uma possibilidade de reconstrução do passado e redescoberta, também trazem aspectos negligenciados da história e da cultura da Grécia e finalmente, dão oportunidade a A. e Alexander, constituírem sua mais autêntica identidade encontrarem com seu passado, sua família e amigos, elementos de pertencimento social.

Estas duas produções são obras políticas pois configuram aspectos alternativos restaurando, em suas narrativas e complexidades visuais, um espaço e um tempo perdidos, sendo veículos para a lentidão, introspeção, reflexão e misticismo, na margem daqueles sistemas políticos e estéticos dominantes na década de 1990, na velocidade do cotidiano e pela aceleração das imagens midiáticas.

Angelopoulos desenvolve, em *Um olhar a cada dia* (*To vlemma tou Odyssa*) e *A Eternidade e um dia* (*Mia aioniotita kai mia mera*, 1998), o discurso da nação dos Bálcãs, contando o passado, a cultura, a geografia e suas experiências compartilhadas, aponta os elementos com os quais as pessoas podem se identificar e se organizar.

sua maior parte, a literatura existente sobre o tema da estrada se concentrava nas produções norte americanas, apenas recentemente que percebemos uma pesquisa mais abrangente em produções europeias e de outros continentes. Os textos voltados para os filmes gregos ressaltam, na maior parte deles, a flexibilidade do gênero e como este se adaptou ao contexto do velho continente, mostrando seus problemas e particularidades. Nossa pesquisa utiliza-se deste leque, demonstrando como Angelopoulos se aproveitou dessa versatilidade em dois filmes de viagem, *Um olhar a cada dia* e *A Eternidade e um dia* para tratar de temas ligados à península balcânica.

Nossa pesquisa somou-se a outras análises que existem sobre os filmes do diretor. Ela traz, contudo, um certo ineditismo. Percebemos que o tema da jornada de viagem de Angelopoulos ainda não havia sido estudado de forma mais veemente na academia. Nossa pesquisa sobre os cinco filmes de viagem e, especialmente, sobre as produções da década de 1970 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 da época.

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 desenvolvida por Thomas Carrier-Lafleur, intitulado *Proust et le cinéma. Temps et adaptations*, de 2014, que aborda as relações entre a obra de Proust e a sétima arte, com menção à Angelopoulos. Nossa tese, é mais um componente deste amplo leque de pesquisas.

Nossa pesquisa sobre a viagem mística pela Grécia e pelos Bálcãs nos aponta para além e esgota os assuntos relevantes a serem estudados nestes filmes. Longe disso. Existem uma variedade de tópicos que merecem uma pesquisa mais aprofundada. Apontamos alguns temas que já chamam a nossa atenção. Notamos a proximidade entre a narrativa de Angelopoulos e outro grande autor da literatura mundial, James Joyce. Será que a neblina em seu filme seria influência do pintor inglês William Turner? Enfim, temas interessantes que precisam ser desenvolvidos com mais tempo.

Theo Angelopoulos foi um dos cineastas que quis mudar o mundo com seu cinema. Ele foi um observador e um agente da história do século XX e do início do XXI. Em sua obra, ele

BIBLIOGRAFIA

ACQUARELLO. *Angelopoulos, Theodoros*. Disponível em: <https://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/angelopoulos>. Acesso em

ANGELOPOULOS, Theodoros. *É a ambiguidade que dá poesia ao cinema*. Ent Luis Joaquim. Abraccine. 27 dez 2012. Disponível em: <https://abraccine.org/201angelopoulos-1936-2012>. Acesso em 01/04/2024.

ANGELOPOULOS, Theodoros. *Οι εικόνες γεννιούνται στα ταξίδια*. Entrevista p Ειρήνης Στάθη (Iriní Stathis). Disponível em: <http://www.theoangelopoulos.gr/avaluseis.php?lng=ZW5nbGlzaA==>. Acesso em

ALBERT, JAN. *Unnatural Narrative*. November, 2013. Revised: November, 2013. Disponível em <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/104.html>. Acesso em 10/04/2021.

ALBER, Jan; IVERSEN, Stefan; SKOV; NIELSEN, Henrik & RICHARDSON, David. (2010). Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models. *Journal of American Studies*, 44, 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*, 2010. Disponível em <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49816>. Acesso em 10/06/2021. Acesso em 20/06/2021.

AGEL, Henri. *O cinema tem alma?* Belo Horizonte: Itatiaia 1963.

ARNODIN, Lionnette. *Imaginaires du brouillard*. *Ethnologie française*, vol. 39, 2009, pp. 609-622. Disponível em: https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2009-2_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. Grosche. *Diacritics*, 33: 3/4, pp. 36–44, 2003.

BAKHTIN, M. Formas de tempo e de cronotopo no romance. Ensaio de poética do romance. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história* [recurso eletrônico]: edição crítica de Walter Benjamin; organização e tradução Adalberto Müller, [notas] Márcio Seligmann-Silva. - 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 de Luiza Machado Jatobá. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1986.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin Scott. *Film Art: An introduction*. 5th 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-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, 1964.

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

ÇAGLAYAN, Emre. *Poetics of slow cinema. Nostalgia, Absurdism, Boredom.* P. 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 T Players*. Disponível em: <https://offscreen.com/view/aesthetics-of-the-long-take-the-t-players>. Acessado em: 03/02/2024.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Coordenação: Carlos Sussekind; Tradução: 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>. Acessado 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 Brunswick, NJ: 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_Dalibor_Dakovic. Acesso em 29/03/2021

DE LA SOUDIÈRE, Martin; TABEAUD, Martine. *Chemins de neige. Texte à double 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, Society* 16 3: 315–23. 2011

ECHER, M.P. de Souza Echer; MARTINS, F.R. Martins, PEREIRA E.B. Pereira. *Brasileira de Ensino de Física*, v. 28, n. 3, p. 341-352, 2006.

ELBASANI, Arolda (org). *European Integration and Transformation in the West: 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 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 Mobility*. *Theory, Culture & Society*, 12(1), 53–79.

FAINARU, Dan (Org). *Theo Angelopoulos. Entrevistas*. University Press of Mississippi.
FLANAGAN, M. *Bakhtin and the Movies*. New Ways of Understanding Hollywood. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

FLANAGAN, Matthew. *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*. 2008. Disponível em: http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.html. Acessado 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%20de,para%20se%20contar%20tal%20hist%C3%B3ria>. Acessado em: 12/02/2021

FRASER, Benjamin (ed). *Cultures of Representation. Disability in world cinema*. Wallflower 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 time, and place in road movies since the 1970s*. *Linguistics and Literature* Vol. 4, no. 1, pp. 1 – 17.

The Contemporary French-Language Road Movie. Intellect Bristol, UK / Chicago: The Chicago Press, 2013.

HARPER, Graeme; RAYNER, Jonathan. *Cinema and Landscape*. Chicago: The Chicago Press, 2010.

HERMAN, David. *Limits of Order: Toward a Theory of Polychronic Narration*. 72–95. 1998.

HJORT, Mette; MACKENZIE, Scott. *Cinema and Nation*. London: Routledge, 2000.

HOBSBAWM, Eric J. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. 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 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 09/02/2013.

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 Association*, 6, no. 1, 1976, pp. 44–47. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/3194392>. Accessed 21/02/2013.

IORDANOVA, Dina. Intercultural cinema and Balkan hushed histories, *New Research and Television Studies*, 2008. 6:1, 5-18, DOI: 10.1080/17400300701850582

JAMESON, Fredric. Theo Angelopoulos: the Past as History, the Future as Form. In *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 Press, 2000.

JUKIĆ, Tatjana. The man who knew too much Žižek and the Balkans. *European English Studies*, 17:2, 160-175, 2013. DOI: 10.1080/13825577.2013.797198

KARALIS, Vrasidas. *The cinematic language of Theo* New York: Berghahn, 2002.

KIMMEL, Monica. *Interpreting Mysticism* An evaluation of Steven T. Katz's argument against a common core in mysticism and mystical experience. University of Gottingen Department of religious studies, theology and classical Philology, 2008.

KOEPNICK, Lutz P. *The long take: art cinema and the wondrous*. Minneapolis: 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) 306. DOI:10.1057/pcs.2011.13. Disponível em: <https://www.proquest.com/docview/888618825>

KOUTSOURAKIS, Angelo & STEVEN, Mark. *The Cinema of Theo Angelopoulos*. Edinburgh: 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&show=full>

KOVACEVIC, Natasa. *Narrating. Post/Communism. Colonial discourse and European borderland civilization*. London: Routledge, 2008.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LADERMAN, David. *Driving Visions: exploring the road movie*. Texas: University of Texas Press, 2002.

LOSSO, Eduardo Guerreiro Brito. Teoria crítica da mística e teoria da literatura. In: CABRAL, Jimmy Sudário; BINGEMER, Maria Clara (Org). *Finitude e Mistério*. Teoria da 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, 2006. Disponível em www.eduardoguerreirolosso.com/tese.pdf. Acesso em 20/04/2020

LUZ, Ignez Pereira da. A composição do gênero no cinema brasileiro contemporâneo

MARONITIS, Kostas. Postnationalism and the Challenges to European Integration: The Transformative Power of Immigration. New York, Palgrave Macmillan, 2011.

MAZIERSKA, Ewa; RASCAROLI, Laura. *Crossing new Europe. Postmodern transnational 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.) *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; 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 cinematográfico a la Road Movie*. Lino 15. *Revista Anual de Historia del Arte*, 2011.

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 20/04/2019.

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. UNICAMP, 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.

SALT, Barry. *Film style and technology: history and analysis*. London: Starwood, 2003.

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, 2012.

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 Estudos 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>

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.

SOLDATOS, Yannis. 2004. *History of Greek Cinema*, vol. 5, Documents 1970–1990. Athens: Aiyokeros.

SOLDATOS, Yannis. *Themes and Personalities of Greek Cinema*. Athens: Aiyokeros, 2004.

ŠOLIĆ, Mirna. *Traveling Through and Traveling Within: Cinematic Construction 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, John Mackridge & Irene Philippaki-Warbuton. -- 2nd ed. / revisão: Vassilios Spyropoulos. London: Routledge Comprehensive Grammars, 1997.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papiros, 2003.

STENZEL, SAMANTHA, *An Interview with Thodoros Angelopoulos*, The Athenian Review, 2010.

STOIANOVICH, Traian. *Balkan Worlds: The First and Last Europe*. New York: Oxford University Press, 1994.

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 em: <https://www.ledevoir.com/culture/23816/entretien-avec-theo-angelopoulos-c-brouillard>.

VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

WOODHOUSE, C. M. *The Story of Modern Greece*. London: Faber and Faber L

ZAEHNER, Robert Charles. *Mysticism sacred and profane*. New York: Oxford U Press, 1961.

XAVIER, Ismail. “A alegoria histórica”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). “Te contemporânea do cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica”. São Paulo: S 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. Euro December. Disponível em: <http://www.euronews.net/2008/09/12/euronews-talks-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. Vo 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. Direção: Theo Angelopoulos.

ETERNIDADE e um dia. Direção: Theo Angelopoulos. São Paulo: Versátil Home
132 min., VHS, som, cor, legendado. Filme digitalizado.

O apicultor. Direção: Theo Angelopoulos. Filme digitalizado.

PAISAGEM na Neblina. Direção: Theo Angelopoulos. Filme digitalizado.

UM olhar a cada dia. Direção: Theo Angelopoulos. São Paulo: Mundial Film
min. som, cor, legendado. Filme digitalizado.

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 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 Alemanha por sua esposa e seu amante, que falsificam as evidências do retorno Alemanha. A reconstituição é realizada pelo juiz, intercalada pela história do imagens de um documentário que está sendo realizado sobre o crime e 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

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 T
Prêmio da Associação Internacional de Críticos de Cinema (FIPRESCI) de M
Festival de Cinema de Berlim.

Sinopse:

Um sindicalista é assassinado em um comício de trabalhadores e um ex-informante
Sofianos, é preso e acusado do assassinato. Ele é visitado na prisão por um parl
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 D
Diamantis), Mary Chronopoulou (sua esposa), Ilias Stamatiou (Antonis Papado
Georgouli (sua esposa), Nikos Kouros (o General), Eva Kotamanidou (sua es

Duração: 230 minutos

Cor: Cor

País: Grécia

Sinopse:

A narrativa ocorre durante os anos de 1939-52 revelando a turbulenta história do p
companhia itinerante de atores viaja por províncias, cidades e vilas, representa
peça de teatro do século XIX, “Golfo, a pastorinha”, enquanto vivenciam as c
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
Vassiliou (Chrysohemis), Vangelis Kazan (Aegisthus), Petros Zarkadis (Orest
Kativanos (Pylades), Yannis Firios (acordeonista), Nina Papazaphiropoulou (v
Boubis (velho), Kostas Stiliaris (líder da milícia), Grigoris Evangelatos (poeta).

Os Caçadores (*I Kynighi*, 1977)

Informações gerais:

Ano: 1977

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 de caçadores governante, deve agora decidir o que fazer com o corpo. O filme trata dos 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 Triantafillou

Música: Lukianos Killaidonis

Produção de música e som: Loukianos Killaidonis

Som: Arvanite de Thanassis

Elenco: Vangelis Kazan (Savvas), Betty Valassi (sua esposa), Giorgos Diamantis, Mary Chronopoulou (sua esposa), Ilias Stamatiou (Antonis Papadopoulos), Georgouli (sua esposa), Nikos Kouros (o General), Eva Kotamanidou (sua esposa), Pachis (Giorgos Fantakis), Christophoros Nezer (o político), Dimitris Katsaris (o comunista).

Alexandre, o Grande (*O Megalexandros*, 1980)

Informações gerais:

Ano: 1980

Duração: 210 minutos

Sinopse:

Megalexandros é um bandido que atormentava a Grécia do século XIX. Ele sequestra 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 sistema é 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 Yafiropoulos, de Marchi, Francesco Ranelutti, Brizio Montinaro, Norman Mozato, Claude Stathopoulou, Thanos Grammenos, Christophor Nezer, Ilias Zafiropoulos.

Viagem à Cítera (*Taxidi sta Kithhira*, 1984)**Informações gerais:**

Ano: 1984

Duração: 137 Minutos

Cor: Cor

País: Grécia

Sinopse:

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
Productions

Elenco: Manos Katrakis (velho Spyros), Giulio Brogi (Alexandros), Mary C
(Voula), Dionyssis Papayannopoulos (Antonis), Dora Volanaki (Katerina, velha
Spyros), Athinodoros Proussalis (capitão da polícia), Michalis Yannatos (Co
guarda), Vassilis Tsaglos (presidente do sindicato dos estivadores), Despina
(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
cidade onde nasceu e aprendeu a cuidar das abelhas. Ele dá carona a uma jovem, c
a nova geração grega, não preocupada com seu passado. O apicultor dirige de cid
revisitando seus antigos lugares e amigos, revivendo sua história, tentando re
ideais do passado e salvar seu casamento.

Música: Eleni Karaindrou

Som: Nikos Achladis

Elenco: Marcello Mastroianni (Spyros), Nadia Mourouzi (the girl), Serge Reggiman), Jenny Roussea (Spyros' wife), Dinos Iliopoulos (Spyros' friend).

Produção: Greek Film Centre,, ERT-1 TV (Greece), Paradis Films (Paris), Basicin (Rome), Theo Angelopoulos Productions

Paisagem na Neblina (*Topio stin Omichi*, 1988)

Informações gerais

Ano: 1988

Duração: 125 minutos

Cor: Cor

País: Grécia

Sinopse:

Duas crianças, o pequeno Alexandros e a sua irmã mais velha, Voula, dirigem-se onde supostamente iriam encontrar com seu pai. Durante o percurso, passam sofrimentos e descobertas, encontram personagens de filmes anteriores de Angelopoulos e chegam à 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

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 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 I 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 Film Vega Films (Suíça), Erre Produzioni (Itália)

Elenco: Marcello Mastroianni (o político desaparecido), Jeanne Moreau (sua esposa), Alexander Karr (Alexander, o jornalista), Ilias Logothetis (o coronel), Dora Chryssikou (a jornalista), Vassilis Vouyouklakis (o diretor de produção), Dimitris Poulidakos (cinegrafista)

Um olhar a cada dia (*To Vlemma tou Odissea*, 1995)

Informações gerais

Sinopse:

Um cineasta greco-americano, conhecido simplesmente como A., regressa à sua terra natal no norte da Grécia para a exibição do seu mais recente filme; Dali parte para a procura de rolos de filmes perdidos dos Irmãos Manakias, cineastas pioneiros dos Bálcãs. Sua descoberta, 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

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,

La Generale d'Images, La Sept Cinema, with the participation of Canal +, Basic

Elenco: Harvey Keitel (A), Maia Morgenstern (woman in Florina/Penelope,

widow/Circe, Naomi Levi/Nausica), Erland Josephson (Ivo Levy), Thanassis

driver), Giorgos Michalakopoulos (Nikos), Dora Volanaki (old lady in Albi)

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

Elenco e equipe:

Direção: Theo Angelopoulos

Roteiro: Theo Angelopoulos

Colaboração de roteiro: Tonino Guera 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, P

Intermedias S.A, LA SEPT CINEMA Uma coprodução greco-francesa-italiana

Elenco: Bruno Ganz (Alexander), Fabrizio Bentivoglio (o Poeta), Isabelle Ren

Achilleas Skevis (como o menino), Alexandra Ladikou (a mãe de Anna), Eleni

(Urania), Iris Hatziantoniou (filha de Alexander), Nikos Kouros (Tio de A

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
perto de Thessalonica. Entre eles estão dois jovens, Alexis e Eleni. Eleni é órfã e
família de Alexis. Os refugiados constroem uma pequena aldeia perto de um
crianças crescem e se apaixonam.

Elenco e equipe:

Música: Eleni Karaindrou

Som: Marinos Athanassopoulos

Produção: Theo Angelopoulos, Greek Film Center, Hellenic Broadcasting Corporation, SA, Attica Art Productions (Athens), BAC Films SA, Intermedias SA, Arte France
produção executiva Nikos Sekeris

Elenco: Alexandra Aidini, Nikos Poursanidis, Giorgos Armenis, Vassilis
Kotamanidou, Toula Stathopoulou, Michalis Yannatos, Thalia Argyriou, Grigori

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
e a dos seus pais. O filme é uma longa viagem pela vasta história e pelos acontecimentos
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

Gakpo, Nina Sytina, Gennadij Ermakov, Ilia Kharchev, Filimon Fotopoulos , O
Sergey Iordan

ANEXOS

1. Os Bálcãs



2. A Grécia e a fronteira com os Balcãs e com a Turquia

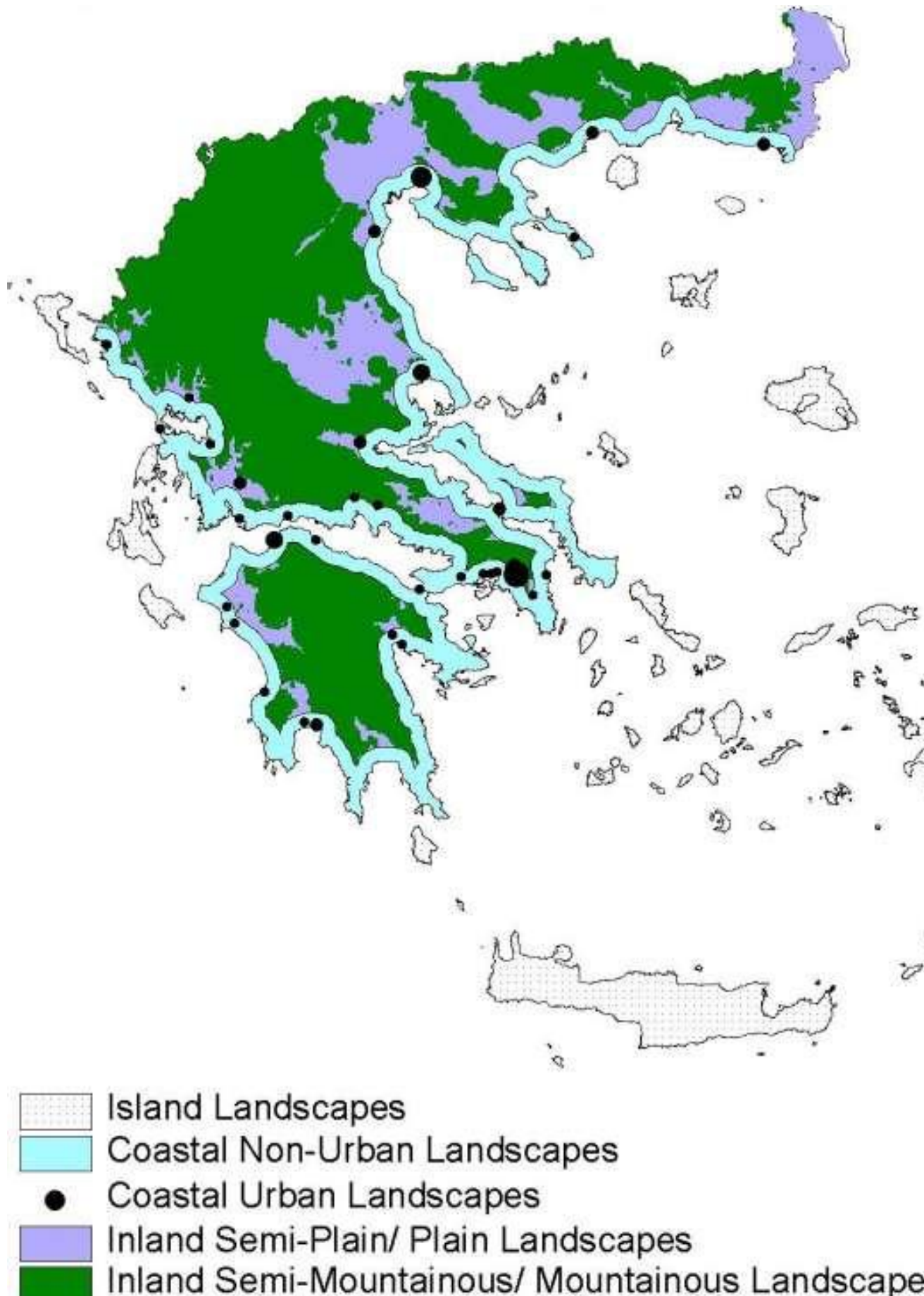


3. O itinerário de A. em *Um olhar a cada dia* (1995)



Map 3: Itinerary, borders and places nominated by A. during his travel Balkans (Ulysses' Gaze, 1995)

4. Mapa altimétrico da Grécia: as montanhas de Angelopoulos



5. Mapa da Iugoslávia, antes da Guerra dos Balcãs

