

“ZEUS CHOVEU NO CAMINHO”:
A VIAGEM DO/NO OLHAR EM *UM OLHAR A CADA DIA*,
DE THEO ANGELOPOULOS¹

Leonardo Francisco SOARES

Professor Adjunto da Universidade Federal de Uberlândia (UFU); Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras Mestrado em Teoria Literária da UFU
E-mail: leofs@ileel.ufu.br

Resumo

Este ensaio é um exercício de leitura do texto fílmico *Um olhar a cada dia*, de Theo Angelopoulos, que tem como ponto de referência a *Odisseia*, de Homero. Através de planos-sequências, planos fixos e silêncios, o filme toma os elementos básicos da imagem cinematográfica, o movimento e o tempo para examinar um “mundo” essencialmente imóvel. Esses dois elementos serão problematizados a partir de um tema recorrente na narrativa ocidental: a metáfora da viagem, do percurso. Nesse périplo de ressonâncias mitológicas, o que importa não é o conteúdo da viagem, mas a linguagem desta. É a viagem que se faz no relato.

Palavras-chave

cinema; narrativa; Theo Angelopoulos; Homero; viagem

¹ Este artigo apresenta parte das reflexões desenvolvidas na tese de doutorado *Leituras da Outra Europa: guerras e memórias na literatura e no cinema da Europa Centro-Oriental*, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da UFMG, defendida em 2006.

...surgindo, contracorrente, movendo-se silenciosamente, um navio silente.
James Joyce, *Ulisses*.

Se partires um dia rumo a Ítaca
faz votos de que o caminho seja longo,
repleto de aventuras, repleto de saber.
Konstantinos Kaváfis, Ítaca

Em um texto já bastante comentando, “Las versiones homéricas” (1996, p. 239-243), Jorge Luis Borges afirma que a *Odisseia*, graças ao seu oportuno desconhecimento do grego, é uma biblioteca internacional de obras em prosa e versos. Tal experiência de leitura seria possível em vista das múltiplas traduções da obra em diferentes línguas: “tantas versões, todas sinceras, genuínas e divergentes” (p.240).² Pode-se, suplementando a versão borgiana, adicionar a essa biblioteca outras obras, nem todas em prosa ou verso, de autores os mais diferentes possíveis, de Georges Mèliés aos irmãos Joel e Ethan Coen, para ficarmos somente no campo do cinema e em dois momentos antípodas: o filme de Mèliés, de 1905, intitulado *L’île de calypso: Ulysse et le géant Polyphème*, é considerado a mais antiga versão para o cinema da *Odisseia*, enquanto que, em 2000, os irmãos Coen realizam *E aí, meu irmão, cadê você*, uma reversão do texto homérico. Nesse caso, amplia-se o conceito de tradução que, para além da “passagem” de uma língua a outra, englobaria a recriação a partir da relação entre sistemas semióticos distintos. Sobre a “legitimidade” dessas traduções intersemióticas, é possível, ainda na esteira do texto de Borges, afirmar que: “pressupor que toda recombinação de elementos é obrigatoriamente inferior ao original, é pressupor que o rascunho 9 é obrigatoriamente inferior ao rascunho H – já que não pode haver senão rascunhos. O conceito de texto definitivo não corresponde senão à religião e ao cansaço”. (p.239-240).

É exatamente em torno de uma “versão homérica” para o cinema que irá navegar este ensaio, o filme *Um olhar a cada dia (To vlemma tou Odyssea)*, do cineasta grego Theo Angelopoulos, lançado nos cinemas em 1995. Ao contrário de alguns trabalhos que partem do “original”, numa aludida superioridade deste em relação à tradução, apontando semelhanças e diferenças, “fidelidades” e “infidelidades”, esta leitura irá se concentrar especificamente no filme de Angelopoulos, nas variadas “odisseias” contidas no filme. “Ignorante do grego”, tal périplo me possibilitará uma leitura outra de Homero, tão rica, tão vasta e tão diversificada.

Theo Angelopoulos toma a *Odisseia*, de Homero, “mais por contraste que por imitação” (1997, p. 99) –, transportando a trajetória de Ulisses para a região dos Bálcãs, em conflito na primeira metade dos anos 90 do século XX. Como o próprio cineasta deixa claro em entrevista a Andrew Horton, a *Odisseia*, mais que um modelo direto, funciona como um “ponto de referência” en-

² Todas as traduções de textos consultados em língua estrangeira, quando não especificadas, são de autoria minha.

tre outros para seu filme. Ao longo de *Um olhar a cada dia* outras camadas podem ser desfolhadas, como a “teoria” do olhar, de Platão, o mito de Orfeu, os fragmentos de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, os versos de T. S. Eliot, Rainer Maria Rilke e de Konstantinos Kaváfis, o cinema dos pioneiros, representados pelos irmãos Manakis, as formas e cores de René Magritte, ecos de Federico Fellini e, principalmente, o próprio cinema de Angelopoulos.

A.³ o protagonista do filme *Um olhar a cada dia*, é um cineasta grego que esteve em exílio nos Estados Unidos por 35 anos. Sua viagem de retorno começa na cidade grega de Florina, um lugar que guarda “pedaços” do seu passado. *Eu sonhava que este seria o fim da viagem. Mas não é estranho? Não é sempre assim? No fim está o meu início*,⁴ diz **A.** Assim como na *Odisseia*, em *Um olhar a cada dia*, a viagem principia em um porto familiar ao viajante. Conforme salienta Tzvetan Todorov a respeito do épico grego: “toda narrativa de Ulisses é determinada por seu fim, por seu ponto de chegada (...) cada passo adiante é um passo no desconhecido, a direção a seguir é posta em questão a cada novo movimento” (1970, p.114-115). Da mesma forma que para Odisseu, para **A.**, o máximo de périplo significa a possibilidade de retomada do ponto de partida – a serpente devora o próprio rabo: *no meu fim está o meu começo*, ressoam os versos de T. S. Eliot.

O movimento é também interior, o percurso é para dentro: “a viagem como operador discursivo e esquema narrativo: a viagem como olhar e como resolução de um problema – ou resposta a uma questão”. (HARTOG, 2004, p.18). A questão que atravessa o filme de Theo Angelopoulos, que soa piegas e anacrônica a ouvidos contemporâneos, é a seguinte: seria possível o reencontro de um olhar primeiro e transcendente, de um olhar que ultrapassasse a pirotecnia e a *imagerie* contemporâneas e que permitiria um mais além, de um olhar que recuperasse a nossa capacidade de enxergar o invisível? As palavras de Platão que abrem o filme colocam em relevo esse problema: “Se a alma quer se reconhecer deve se olhar dentro da alma”. Tudo se reduz à capacidade de ver através dos planos-sequências – em 175 minutos de duração do filme, são apenas 76 longos planos, que dilatam o tempo, possibilitando a unidade da imagem no tempo e no espaço – dos fotogramas nebulosos: o imponderável – a tela vazia, branca e luminosa – o “olhar dentro da alma”. Assim, Marilena Chauí traduz o fragmento do *Alcibíades* no qual se encontram as palavras de Platão citadas na abertura do filme de Angelopoulos:

Sócrates: Que coisa haveremos de olhar para que nos vejamos a nós mesmos?

Alcibíades: Certamente um espelho.

³ O protagonista do filme *Um olhar a cada dia* chama-se simplesmente A. Uma abreviatura de Angelopoulos? Para evitar ambiguidades ao longo da análise vamos grafar o nome/símbolo em negrito e acompanhado de ponto final.

⁴ Os trechos de diálogos do filme *Um olhar a cada dia* aparecerão ao longo deste trabalho destacados pelo itálico.

Sócrates: Dizes bem. Mas nos olhos com que vemos não há algo semelhante?

Alcibíades: Sem dúvida.

Sócrates: Não notaste que, quando olhamos o olho de alguém que está diante de nós, nosso rosto se torna visível nele, como num espelho, naquilo que é a melhor parte do olho e a que chamamos pupila, refletindo, assim, a imagem de quem olha?

Alcibíades: Exatamente.

Sócrates: Desse modo, o olho, ao considerar e olhar outro olho, na sua melhor parte, assim como a vê também vê a si mesmo.

Alcibíades: Assim parece.

Sócrates: [...] portanto, se o olho quiser ver-se a si mesmo terá que se dirigir o olhar para um outro olho e precisamente para aquela parte do olho onde se encontra a faculdade perceptiva. (PLATÃO citado por CHAUI, 1988, p. 49) (grifos meus)

O olhar-viagem constitui esse operador discursivo, processo de conhecimento e de autoconhecimento, que é espelhado: eu me torno visível a mim mesmo através do olhar que o outro desfere sobre mim. E a cada olhar, *Um olhar a cada dia*, o outro também se reconhece: “visível e visto, mas também vidente que se vê a si mesmo vendo”, (CHAUI, 1988, p.59) abrindo-se a possibilidade para o conhecimento do “eu no outro e do outro em mim”. (MERLEAU-PONTY, 1980, p.92).

A versão do título do filme em português, *Um olhar a cada dia*, salienta algumas nuances da narrativa, ao mesmo tempo em que obscurece outras prementes do título original *To Vlemma tou Odyssea* (O olhar de Odisseu) em que se tem explicitado, em primeiro lugar, o diálogo com o texto de Homero. Não é sem motivo, portanto, o fato de a tradução literal francesa, *Le regard d'Ulisse*, também ser bastante conhecida por aqui. Além disso, a palavra francesa *regard* (*re-garder*) é carregada de sugestões, pois *olhar* é resguardar, conservar com o olhar, retornar ao visto. Parece ser essa a tentativa do protagonista do filme e do próprio Theo Angelopoulos, tornar a ver, guardar, ver de novo.

O caminho desse olhar é o da Viagem, da Odisseia, da *Nekya*, a descida ao Hades – viagem empreendida, em situações diferentes, pelos heróis Orfeu, Odisseu e Enéias (Cf. GRIMAL, 1997, p. 135-136; 340-341; 458-464). Ao deparar-se com a impossibilidade de recuperar o passado, a mulher amada, o primeiro olhar, as primeiras imagens, o primeiro filme, A. transfigura-se em um Odisseu/Orfeu contemporâneo, fracassado e perdido por não poder olhar – *regard* –, resguardar, olhar de novo a sua Ítaca/Eurídice desejada.⁵ Por outro lado, se não há a possibilidade desse reencontro, desse resguardar, há o impulso incontrolável de contar essa busca – a viagem de volta ao texto – e, principalmente, através desse re-contar, o desejo de construir novas formas narrativas.

⁵ Para uma leitura de *Um olhar a cada dia* pelo viés do mito de Orfeu, ver: LÉTOUBLON; EADES. *Le regard d'Orphée chez Theo Angelopoulos*. Disponível em: <http://orfeo.grenoble.free.fr/Annexes/angelo.htm>.

As primeiras imagens surgem na tela, seriam de um dos primeiros filmes feito na Grécia e Balcãs. A primeira sequência traz a câmera fixa e as imagens monocromáticas de uma das primeiras películas conservadas dos irmãos Milto e Yannakis Manakis: *Tecelãs em Avdella*, uma aldeia grega, em 1905. As imagens aceleradas, em preto e branco e envelhecidas, embaladas pela nota grave de um ruído de fundo, produzido pelo projetor, atestam a existência dos três rolos; ao mesmo tempo, uma voz em *off* lança a questão: “Mas é verdade? É o primeiro olhar? O primeiro filme?”

Busca errática, desejo impossível de se recuperar o passado em um presente que se erige a partir de variações orquestradas em meras repetições. As imagens do “filme antigo” vão se desgastando até desaparecer. A busca de três rolos de filme jamais revelados desde o início do século, cuja autoria suposta é dos irmãos Milto e Yannakis Manakis, precursores do cinema nos Balcãs, é o “pretexto” que conduz **A.** em sua viagem existencial ao próprio passado, em meio à tensão de um presente em constante frenesi. O caráter cíclico de seu périplo é assinalado desde o início: “no meu fim está meu começo”, o movimento não se traduz transitivamente, a partir de um passado percorrido, em um tempo contínuo, mas como um movimento outro, reflexo e recíproco, em que buscar é buscar-se, muitas vezes, à revelia do verbo, intransitivamente. Como afirma o próprio Theo Angelopoulos:

Não acho que exista passado. Tudo é presente. Tudo volta e volta e volta, queiramos ou não. Falo muito do retorno do pai e sei por quê: meu pai participou da guerra civil, foi preso, acreditamos que ele tivesse morrido e acabou voltando. E, para mim, continua voltando e voltando. (1995, p.7)

Imagem-cristal, cristal do tempo, o mar aparece, coadunando passado e presente. O ruído do projetor é substituído pela voz de um homem que fora assistente de Yanakis Manakis e conta como, num dia em Salonica – inverno/1954 –, Manakis esperava um navio azul zarpar para poder fotografá-lo no momento da partida. As imagens ainda são preto e brancas, nós vemos os dois homens na tela; o curioso é que o assistente não é interpretado como um homem jovem, como ele deveria ser na época, mas como o homem mais velho que ele é agora, no momento em que reconta a história. Um jogo espaço-temporal se estabelece: em um primeiro plano, tem-se o ano de 1954 quando esse homem era assistente de Yanakis; num segundo plano, a textura das imagens remetem à juventude dos irmãos Manakis quando eles filmavam e fotografavam imagens preto e brancas e silenciosas; os dois planos são orquestrados por um presente que ainda não se atualizou na tela e, por enquanto, aparece marcado virtualmente pela narração em *off*. O homem continua sua narração: uma manhã o navio zarpa e, simultaneamente, enquanto tenta fotografar a partida, Yanakis morre.

Aos poucos, as imagens ganham cor e a câmera se movimenta, percebe-se que o homem, no mesmo cenário, conta a história para **A.** Ficamos sabendo

dos negativos, a câmera acompanha o navio azul até que este preencha toda a tela; **A.** parte em sua busca. Circuitos e temas constituintes da imagem-cristal deleuziana se fazem presente nessa cena: o mar, o navio, a câmera de Yanakis; o plano-sequência, a profundidade de campo, o ruído do mar, o papel do ator que vive o assistente, a cena em germe, em formação. Assim, a imagem fende-se em duas, atual e virtual, presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo (DELEUZE, 1990, p. 99). A imagem virtual, o cinema dos pioneiros irmãos Manakis, o passado, atualiza-se, tornando-se límpida e visível; ao mesmo tempo, a imagem atual, o encontro de **A.** com o assistente, o presente, – por um momento atualizada, pela irrupção da cor, do movimento, da figura de **A.** – é assombrada pelo passado, figurado pela imagem fantasmática do navio azul – quase transparente, cristal –, que toma toda a superfície da tela ao final da sequência, para, em seguida, esvanecer. A experiência do tempo é fundamental para a construção da narrativa. Conforme aponta Celina Figueiredo Lage:

Ao lidar com o legado mítico, com a história da Grécia, com sua história pessoal, com toda uma herança cultural – passando pelo cinema, pela literatura, pela filosofia, pelas tradições populares – o cineasta produz entrecruzamentos temporais, que estão presentes de forma muito expressiva na composição das sequências. (...) Ao negar uma distinção entre presente e passado, [Angelopoulos] faz com que os dois tempos coexistam, imprimindo uma interação de caráter ativo entre história, memória e o tempo da narrativa. (2004, p.131)

A. voltara a Florina para a exibição de seu novo filme, que é exibido no mercado, pois fanáticos religiosos – índice dos conflitos que então assombravam a região – impedem a exibição no cinema. O filme dentro do filme não aparece como imagens, não as vemos, apenas ouvimos a “fita sonora”: *Cruzei seu caminho de novo? Estou de volta. Rijo, congelado. Com estas roupas o dia todo. Aqui os ventos vêm de todos os lados. (...). Nossa casa é sua casa! Você cruzou a fronteira e continua aqui. Quantas fronteiras precisam ser cruzadas para chegar em casa? (...)*

Na verdade é uma citação de um filme anterior de Theo Angelopoulos, *To meteoro vima tou pelargou* (O passo suspenso da cegueira), de 1991, o que explicita a identificação entre **A.** e Angelopoulos. Nas palavras do cineasta: “Há dois filmes que são autobiográficos: *Viagem a Citara* e este [*Um olhar a cada dia*]. O meu cinema é memória, de certa forma. É a minha leitura daquele período, não a atual, mas a primeira, a fresca, a daquele tempo.” (1995, p.7). Ao mesmo tempo em que “ouvimos” o filme de **A./**Angelopoulos, ele caminha pelas ruas de Florina. O passado vem à tona, a cidade traz lembranças: uma praça, um acampamento militar, uma casa. É o início da viagem. As imagens ganham uma atmosfera onírica e pictórica: o “encontro fortuito” de uma procissão de tochas – os fanáticos religiosos que se opõem à exibição do filme de **A.** – e outra de guarda-chuvas – os espectadores do mesmo filme, que tentavam assisti-lo no mercado.

Enredado pelas duas multidões, entre tochas e guarda-chuvas, **A.** começa a “navegar em águas escuras”, uma mulher – “Bela como..., diriam os surrealistas – atravessa a tela. Eurídice às avessas, ela não se volta para trás, perdendo-se no meio da multidão. **A.** tenta tocá-la – “poderia tocá-la se esticasse as mãos e o tempo ficaria intacto de novo” –, mas alguma coisa o impede, a viagem não acabou. Essa figura feminina é apenas a primeira das muitas que o acompanharão em sua odisseia – todas elas interpretadas pela atriz romena Maïa Morgenstern. A escolha da mesma atriz para viver essas quatro mulheres, intensifica a presença do sonho e da lógica do sonho – o trabalho de construção das imagens por fusão/condensação/superposição – na vigília de **A.**, contribuindo para a fluidez na construção do tempo e do espaço. Maïa Morgenstern é, num primeiro momento, a arquivista da cinemateca de Monastir; depois, a viúva sérvia traumatizada que acolhe **A.**; por fim, a jovem judia em meio ao horror de Sarajevo durante a guerra. “Todas três serão abandonadas no seu respectivo inferno – a Romênia desmantelada; a Iugoslávia em ruínas; Sarajevo bombardeada – por **A.**/Orfeu pelo olhar turvado pela câmera fotográfica, pela noite, depois pela neblina.” (LETOUBLON; EADES, 1999) (tradução minha). Pode-se ler ainda nesse artifício uma visada “centralista” e “iluminista” ou uma opção por um “nacionalismo correto” –⁶ por parte de Theo Angelopoulos – ao propor uma imagem universalista da história dos Balcãs, figurando a região, sua “unidade partida”, através da atriz Maïa Morgenstern, dos projetos dos irmãos Manakis, da busca de **A.**

Em um périplo que contorna as bordas da Outra Europa – começa pela Grécia, passa pela Macedônia, a Bulgária, a Romênia, a ex-Iugoslávia, culminando na cidade de Sarajevo –, a primeira fronteira é com a Albânia. Nesse limite, **A.** trava contato com uma velha senhora que lhe pede ajuda para chegar à casa da irmã em Korytsa. Há quarenta e sete anos elas não se veem, desde a guerra civil. No percurso, contra a paisagem gelada, através de *travellings* pelas margens da estrada, figuras humanas, mudas, quase imóveis, esperam e observam: “albaneses ilegais, refugiados”, diz o taxista; quanto às figuras, elas serão redobradas em um outro momento do filme, quando imagens de um documentário do início do século apresenta a figura de “outros” refugiados na Monastir de 1914. Outra dobra, suplemento, neste plano-sequência que adentra a Albânia, são as quatro notas de uma melodia já escutada e que aparecerá ao longo de todo o filme: “o motivo do exílio”, composta por Eleni Karaïndrou para *Taxidista Kithira (Viagem a Citara)*, filme de Angelopoulos de 1984. Quando chegam ao centro de Korytsa, a velha senhora pergunta: “Que lugar é esse?” O táxi que conduz **A.** deixa-a no meio da praça. Ela fica perdida em um vasto espaço, cinza e branco, que já não é seu, entre imagens que já não são suas. É a impossibilidade de reencontro com um primeiro olhar, a impossibilidade de se preservar o passado. E como afirma Gilles Deleuze a respeito da “imagem-lembrança”: “O

⁶ Tal crítica ao filme de Theo Angelopoulos, de optar por um “nacionalismo correto”, aparece em PESMAZOGLU, 1996, p.58.

passado não se confunde com a existência mental das imagens-lembrança que o atualizam em nós. É no tempo que ele se conserva: é o elemento virtual em que penetramos para procurar a 'lembrança pura' que vai se atualizar em uma imagem-lembrança" (1990, p.121).

Em outro momento do filme, um belo plano-sequência recria uma fase da infância de **A**. Ele reencontra a figura da mãe, já falecida, que o conduz, como um menino, a uma viagem – *Nekya* – ao passado, à dimensão dos mortos: a antiga casa da família, os parentes, o pós-guerra (1945...1948...1950), o reencontro com o pai, a fotografia. A passagem dos anos, a modificação da temporalidade nas diversas épocas é dada apenas pela entrada e saída de personagens do único cenário em que se desenrola a cena: a sala de estar da casa dos familiares de **A**. O movimento das personagens na cena, como camadas que se superpõem umas sobre as outras, produz uma acumulação de tempos. O que torna a sequência ainda mais carregada de significações é o artifício – o mesmo da cena do navio azul, no início do filme – de, mesmo nessas cenas em que revive momentos da infância, a personagem **A**. ser interpretada pelo mesmo ator, o americano Harvey Keitel, criando uma espécie de curto-circuito temporal. Apenas no momento em que posa para foto, no final da sequência, é que a personagem aparece na figura de um menino. Tal artifício também aponta para a impossibilidade de se debruçar sobre o passado com o mesmo olhar inocente da infância – este último permanece apenas congelado na existência fluida de uma fotografia. Como mostra Walter Benjamin: "Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo" (1994b, p.224). O presente incide sobre o passado na construção da memória, o sujeito que busca o passado caminha, inevitavelmente, por uma instância lacunar, na qual as imagens da memória revelam-se "enquanto lacuna, enquanto decomposição, rasura da imagem", pois, nas palavras de Lucia Castello Branco: "o passado não se conserva inteiro, como um tesouro, nos receptáculos da memória, mas (...) se constrói a partir de faltas, de ausências, (...) o gesto de se debruçar sobre o que já se foi implica um gesto de edificar o que ainda não é, o que virá a ser" (1994, p.26).

Assim, as imagens das tecelãs (Penélopes ou Meras?) – o filme antigo, o primeiro olhar sobre os Bálcãs – razão da viagem, "pretexto", irão recortar todo o filme, lembrando ao espectador que para aquele que rememora, o importante não é o que ele viveu, mas o *tecido* de sua rememoração, "o trabalho de Penélope da reminiscência" (BENJAMIN, 1994a, p.37). Quanto aos três rolos não revelados, talvez o primeiro filme, o primeiro olhar, eles representam a possibilidade de se fitar um olhar inexistente. Um olhar perdido. "Uma inocência perdida". Esse olhar "tornou-se uma obsessão como se fosse o meu próprio trabalho. Meu primeiro olhar perdido há muito tempo," afirma **A**. Sua obsessão pelos irmãos Manakis é engenhosamente revelada no filme através de uma sequência em que o próprio **A**., no momento de atravessar a fronteira búlgara, converte-se em duplo/fantasma de Miltos Manakis. **A**. revive passagens da

vida de Miltos – a prisão e a quase execução – quando este era refugiado grego no mesmo lugar em 1920. Assim como nas outras sequências de salto temporal, aqui se estabelece um jogo teatral e onírico, nesse caso, a imagem permanece no presente enquanto a teia sonora é aquela do passado.

A gênese de toda a busca encontra-se no relato de um dia de filmagem, no qual **A.** presencia a queda de uma velha oliveira que revela um busto de Apolo escondido ali há séculos. Ele tenta fotografar o momento, entretanto o resultado é nulo, as fotografias tiradas não conseguem registrar nada, apenas quadrados vazios, fotos em branco do mundo, como se os seus olhos não funcionassem, como se os olhos tivessem, por assim dizer com Walter Benjamin, em suas leituras de Charles Baudelaire, “perdido a capacidade de olhar” (2000, p.141). A partir desse acontecimento, o encontro e a revelação dos três rolos de filme dos irmãos Manakis passa a ser a possibilidade de desvendamento dos seus olhos, a restituição de sua capacidade de olhar. Além disso, Miltos e Yanakis Manakis eram valáquios, um povo errante que se distribuiu por toda a região balcânica, por exemplo, na Romênia, na Grécia, na Albânia, na ex-Iugoslávia: “Eles representam um símbolo da multi-etnia balcânica, e da necessidade de união entre todos os povos (...)” (ANGELOPOULOS, 1995, p. 7). Para **A.** os três rolos contêm “um mundo”, revelá-los é revelar um olhar anterior à guerra, à fragmentação, ao esfacelamento; como ele insiste em repetir:

Os dois irmãos andaram por aí fotografando e filmando coisas. Estavam tentando registrar uma nova era, um novo século. Por 60 anos ou mais, registraram rostos, acontecimentos... no tumulto dos Bálcãs. Não estavam preocupados com política nem questões raciais. Nem com amigos ou inimigos. Estavam interessados em pessoas. Estavam sempre em movimento pelo decadente Império Otomano. Registrando tudo.

Fronteiras terrestres, estações ferroviárias, barcos, navios, marcam a busca de **A.** Em um desses momentos/movimentos vemos uma enorme cabeça de uma estátua de Lênin suspensa por um guindaste, sendo embarcada num navio. Citação de citação, essa sequência dialoga com uma sequência de outro filme de Theo Angelopoulos, *Paisagem na neblina*, na qual uma enorme mão é retirada do mar por um helicóptero. Por sua vez, essa imagem já era uma citação de *A doce vida*, de Federico Fellini. A respeito da referência a filmes, seus e de outros cineastas, recorrente em sua obra, Theo Angelopoulos afirma que a recorrência ao universo fílmico reafirma a sua crença na imagem cinematográfica, “a paisagem fílmica é uma esperança”: “Eu quero acreditar que o mundo será salvo pelo cinema. Para mim, o cinema é o mundo e é minha viagem. Eu tento encontrar algumas pequenas utopias que possam maravilhar-me, eu tento acreditar nessa viagem com o cinema” (1988, p. 20).

É impossível não aludir aqui às palavras de Gilles Deleuze, refletindo sobre a relação do cinema com a crença e sobre o vínculo do homem com o mundo:

É preciso que o cinema filme não o mundo, mas a crença neste mundo, nosso único vínculo. Repetidas vezes já se perguntou qual a natureza da ilusão cinematográfica. Restituir-nos a crença no mundo: é este o poder do cinema moderno (quando deixa de ser ruim). Cristãos ou ateus, em nossa universal esquizofrenia *precisamos de razões para crer neste mundo* (1990, p.207) (Grifos do autor)

É com essa mesma aposta na viagem com o cinema que A. embarca junto aos despojos da monumental estátua de Lênin. Ambos são conduzidos ao longo do rio em um grande plano-sequência. Ao fundo a voz em *off* de A. ratifica a fé no cinema ao metamorfosear-se, mais uma vez, fantasmaticamente na figura de Miltos Manakis:

Nos primeiros meses de 1905, em Bucareste, Romênia, disseram-nos que na Inglaterra e na França você podia comprar máquinas de fazer filmes. Mal podíamos acreditar. Ficamos estupefatos. Mas tínhamos que acreditar porque vimos um desses filmes com nossos próprios olhos (...) meu irmão Yannakis não ia sossegar enquanto não colocássemos a mão nessa máquina mágica e levá-la de volta a Monastir.

Se, no ano de 1936, Georges Bataille e André Masson propuseram a imagem de um homem decapitado como síntese de uma época, em 1995, a imagem da enorme cabeça de Lenin separada do corpo era tão simbólica para os povos da Europa Centro-Oriental quanto “o peso da cabeça cortada” para os surrealistas. Alçada por um sistema de guindastes “ultramodernos” – provavelmente importados do “Ocidente” –, a cabeça de Lenin parece flutuar sobre o porto até finalmente “encaixar-se” no barco em meio aos despojos do corpo fragmentado. Essa imagem funciona como um objeto simbólico que expressa as perplexidades, os absurdos e a tragédia de uma época: o desmantelamento dos corpos, dos espaços, das ideias. A estátua em pedaços segue para Alemanha – ecos de 1989 –, enquanto A. fica na Iugoslávia em frangalhos – estilhaços de um “bloco”. Quando chegam à fronteira da Iugoslávia, surge uma pergunta de um alto-falante: *Tem alguém a bordo?* e a única resposta possível é, independente do diálogo com a *Odisseia*, *Ninguém*. A referência explícita é o episódio presente no canto IX da *Odisseia*, no qual Odisseu penetra na caverna do ciclope Polifemo e quando este lhe pergunta o nome, estrategicamente o herói responde: “Ninguém” (HOMERO, 1997, p.160-169 [canto IX; versos 216-542]).

A primeira criação de Deus foi a viagem. Aí veio a dúvida e a nostalgia. A. chega a Belgrado e descobre que os três rolos de filme estão em Sarajevo. O diálogo com o amigo, correspondente de guerra, remete ao imbricamento entre guerra e representação da mesma pelo fotojornalismo. Ao ser perguntado como eles jornalistas chegam à zona de guerra, o correspondente responde: “a maioria dos correspondentes que querem uma história sobre os fatos mais recentes visitam as unidades do exército da periferia de Belgrado e fabricam uma foto de guerra por uns dólares”.

Há incerteza diante das imagens. Apesar de o olhar – a busca de um – ser o detonador da narrativa, em vários momentos de *Um olhar a cada dia*, a visão, o olhar é superposto pelo som. A visão entra definitivamente em colapso com a chegada de **A.** a Sarajevo, destruída pela guerra que assolou a região ao longo dos anos 90 do século XX. O seu primeiro olhar sobre a cidade, por exemplo, aparece primeiro em forma de relato, para só depois ganhar as formas da imagem fílmica. Sarajevo é onde estão os três rolos não revelados de filme. *Vir de tão longe em busca de algo que se acredita estar perdido? Você deve ter muita fé ou é desespero.* Diz Ivo Levi, o diretor da cinemateca da cidade, que luta para salvá-la em meio à destruição causada pelos combates. Para Ivo Levi, *um colecionador de olhares desaparecidos*, salvar a cinemateca é salvar a memória do seu povo. Para **A.**, revelar o três rolos de filme dos irmãos Manakis é trazer à tona o seu próprio olhar desaparecido, *um olhar cativo como a chama dos primeiros dias do século.*

Confinado no porão da cinemateca em ruínas, **A.** assiste à tentativa de Ivo Levi em revelar/decifrar – tirar da escuridão – as imagens – sombras – dos irmãos Manakis. Em um dado momento do filme, na solidão do “laboratório”, Ivo Levi fixa, em um gravador cassete, os versos do poeta Rainer Maria Rilke: *Vivo minha vida em círculos cada vez maiores girando bem acima das coisas. Talvez este último círculo eu jamais chegue a terminar. Contudo, eu quero tentar.* Noutro momento, na ausência de Ivo Levi, **A.** escuta, sorratamente, os mesmos versos na voz do amigo fixada no gravador. Essas dobras sonoras e visuais recorrentes ao longo do filme desenharam uma melodia específica na qual som e imagem confluem para produzir sentido e construir a narrativa (LETOUBLON; EADES, 1999).

É também um canto o que se configura durante a tentativa de se revelar os três rolos de filme. Em busca da velha fórmula química, Ivo Levi tenta várias combinações, vários fluidos. Na solidão do laboratório, o som dos “fluidos borbulhantes”, para ele, revela uma canção: *Fiquei sentado num pequeno laboratório infundáveis noites ouvindo os borbulhantes fluidos. Há momentos em que esses fluidos parecem uma canção. Parecem uma canção, sabe? Eles parecem uma canção... parecem uma canção.* O velho colecionador de olhares é seduzido pelo “canto e encanto da película.” Segundo a professora de cinema Anne Rutherford (2002), no gelo congelando, na chuva e na neve, na névoa suspensa, na corrente do rio ou cantando no pequeno laboratório, os “fluidos” marcam o polo afetivo do filme de Theo Angelopoulos e contribuem para a compreensão da elaboração do seu cinema.

Quando o trabalho parece ter chegado ao fim, em um dia de neblina – único momento em que “a cidade volta a ser como antes” –, **A.** sai da “caverna” e passeia, ao lado da família de Ivo Levi, por uma Sarajevo coberta pela névoa espessa. Nesses momentos – seja através da orquestra itinerante composta por sérvios, croatas e muçulmanos, que remete ao sonho dos irmãos Manakis – e também de Angelopoulos – de filmar os Bálcãs independente de questões políticas, religiosas ou raciais; seja através de uma inusitada representação

de *Romeu e Julieta* realizada por jovens em meio aos destroços da guerra – o protagonista, apesar da opacidade das imagens, “como um cristal que mal foi retirado da terra” (DELEUZE, 1990, p.90), parece reencontrar o seu liame com o mundo e acaba caindo em um *dancing* improvisado às margens de um rio coberto de bruma: *Jamais teria sonhado dançar em Sarajevo*. Essas experiências, à primeira vista da ordem do ficcional, são confirmadas por Omar Ribeiro Thomaz em seu estudo sobre os conflitos na Bósnia-Herzegovina:

Os bondes já não circulavam – por causa dos franco-atiradores – e a calma podia ser interrompida a qualquer momento por um ataque fulminante da artilharia sérvia, que ocupava os subúrbios da cidade. Escolas, teatros, cinemas e bibliotecas estavam fechados ou haviam sido destruídos; ainda assim, saltimbancos ou orquestras atuavam quando possível, sobretudo quando havia a espessa neblina que obstruía a mira dos sitiadores; e sabemos da determinação de seus habitantes, que se obstinavam em manter vivos festivais de teatro e música, e para isso, convidavam intelectuais do mundo inteiro (Susan Sontag e Juan Goytisolo, entre outros compareceram). (1997, p.4)

Também os escritos de Susan Sontag, a respeito de sua experiência ao montar a peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, em Sarajevo, deixam clara a “tenacidade dos sobreviventes” em tempos difíceis, de guerra, e o papel da arte nesses momentos em que o “impossível dilema” é manter-se vivo. (2005, p.381-420). Além disso, continuar promovendo “festivais” (música, cinema, teatro), exposições, significava preservar, através da cultura, uma imagem da Bósnia-Herzegovina, “cidade-ideia”, como a capital de todos os povos da região, fossem eles muçulmanos, croatas, sérvios ou judeus; ou seja, preservar e inventar uma Bósnia-Herzegovina possível.

Entretanto, nas últimas sequências do filme de Theo Angelopoulos, a vida é silenciada, o liame é brutalmente cortado. Toda a família de Ivo Levi, inclusive ele próprio, é executada às margens do rio. Nessa sequência, o espectador e o próprio A. veem-se diante da tela branca sob efeito da neblina, apenas se ouve o barulho dos tiros e o desespero das vítimas, como se todo o filme – não só o “olhar” de A., mas também o de Angelopoulos e o dos espectadores – tivesse sido atingido pelo colapso da visão, perdido a capacidade do “olhar”, o “poder-comover.” É o privilégio do “não visto”, o horror provém do que não é mostrado. Pensando na tradição grega, efeito semelhante era o também buscado nas tragédias antigas, quando nestas as “cenas terríveis” – o suicídio de Jocasta e o ato de furar os olhos de Édipo, o sacrifício de Polixena, o fratricídio de Polinises e Eteocles, por exemplo – não são apresentadas diretamente aos olhos do espectador.

Enquanto alguns filmes tentam mostrar a realidade da guerra pelo viés da técnica – efeitos especiais –, o investimento na visibilidade total, produzindo imagens vertiginosas, repletas de sangue e membros espalhados pela tela, e provocando no espectador a retração, o encolher-se na poltrona, enfim, a experiência do choque diante da precisão do “tiro-câmera” (VIRILIO, 2005,

p. 84), o que a imagem do massacre sob a espessa névoa provoca é a antítese dessa experiência:

Enquanto a visão é apagada, é obstruída pela névoa, o espectador esforça-se para compreender mais da tomada, sendo ativamente transportado para dentro da cena, explorando a tela branca em busca de seus indícios (vestígios) com todos os sentidos despertados. (RUTHEFORD, 2002)

O conhecimento que chega ao espectador através do som – o canto interrompido das crianças; o silenciar de cada personagem que adentra a espessa névoa; as notas cada vez mais graves do ruído do rio; o barulho do automóvel que se aproxima; o diálogo desesperado; os tiros; o automóvel que se afasta – provoca um alçamento dos sentidos em busca de significação. Além disso, apesar da invisibilidade causada pela neblina, a câmera continua movimentando-se, lenta e incessantemente. Esses movimentos incitam ainda mais no espectador o desejo de ver-compreender o invisível. A imagem ofuscada pela névoa parece devolver ao espectador aquele “outro olho” de que fala Platão na “epígrafe” do filme, “a melhor parte do olho,” que permite o conhecimento do eu e do outro, o apossar-se da própria experiência. Tem-se corporificada, retomando os conceitos de Walter Benjamin (1994a; 2000), a experiência como memória involuntária, no momento em que a tela é investida do poder de revidar o olhar do espectador. A imagem converte-se em efeito-crítico, “o olho se torna uma modalidade de tato”. (LIMA, 2000, p.24)

De volta à cinemateca, **A.** assiste aos três rolos de filme – a vida latente. O que é mais perceptível é um som, um ruído, a nota grave do rumor do projetor. A imagem que vemos é a da tela branca e luminosa, é o limite do visível, o fim da busca utópica de um olhar desaparecido. *Foi uma longa viagem... esse tempo todo esperando por aquele olhar.* Diante do imponderável – o resgate do primeiro olhar revelou-se vão, definitivamente perdido, o vínculo com o mundo rompeu-se –, resta a **A.** o deslocamento e o ancoramento nas palavras, no narrar:

Quando eu voltar, será nas vestes de um outro homem. Com o nome de um outro homem. Minha vinda será inesperada. Se você olhar para mim incrédula e disser: “você não é ele”. Eu lhe darei indícios e você acreditará em mim. Eu lhe falarei sobre o limoeiro em seu jardim, a janela que deixa entrar o luar e, então, sinais do corpo, sinais de amor. E, enquanto subimos, trêmulos, ao velho quarto, entre um abraço e outro, entre juras de amor, eu lhe falarei sobre a viagem a noite toda e todas as noites seguintes entre um abraço e outro, entre palavras de amor, toda a aventura humana, a história que nunca termina.

Ao final do filme, nós, espectadores/leitores, somos feito **A.**, porque, se não foi possível o resgate do primeiro olhar, do olhar perdido, restou a possibilidade de viajar e, ao fim, se é que ele existe, o impulso incontrolável de contar e recontar a viagem, “a história que nunca termina”. Pretensiosamente – ou seria borgianamente? –, também somos como Virgílio, Camões, Sousândrade,

Mèliés, Joyce, Pound, Guimarães Rosa, Goddard, Haroldo de Campos, Angelopoulos, Joel e Ethan Coen... enfim, todos aqueles que, seduzidos pelo canto de Homero, não cessam de desejar novas formas de narrar. ☒

SOARES, L. F. "ZEUS HAS RAINED ON THE WAY": THE JOURNEY OF/ IN THE LOOK OF ULYSSES' GAZE BY THEO ANGELOPOULOS

Abstract

This essay is a reading exercise of the film text 'Ulysses' Gaze', by Theo Angelopoulos that has as reference point the Odyssey by Homer. Through plans-sequences, fixed plans and silences, the film takes the basic elements of the cinematic image, movement and time to examine a "world" that is essentially immobile. These two elements will be issued from a recurrent theme in Western narrative: the metaphor of travel, route. In this journey of mythological resonances, what matters is not the content of the trip, but its language. It is the journey that makes the story.

Keywords

cinema; narrative; Theo Angelopoulos; Homer; journey

Referências

ANGELOPOULOS, Theo. Angelopoulos filma para "adocicar o tempo". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 maio 1995. Ilustrada, p.7.

ANGELOPOULOS, Théo. A propos de *Paysage dans le Brouillard*. *Cahiers du cinéma*. Paris, p.18-20, n. 413, nov. 1988.

ANGELOPOULOS. "What do our souls seek?": an interview with Theo Angelopoulos. In: HORTON, Andrew (ed.). *The last modernist: the films of Theo Angelopoulos*, Trowbridge: Flicks Books, 1997. p.96-106.

BENJAMIN, Walter. A imagem em Proust. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p.36-49. (Obras escolhidas, v.1)

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000. p. 103-149. (Obras escolhidas, v. 3)

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p.222-232. (Obras escolhidas, v.1)

BORGES, Jorge Luis. Las versiones homéricas. In: _____. *Obras completas*. Barcelona: María Kodama y Emecê Editores, 1996. v. 1, p. 239-243.

- CASTELLO BRANCO, Lucia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.31-64.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*: Trad. Eloísa e Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- A DOCE VIDA. Direção de Federico Fellini. 1 fita de vídeo (178 min.), VHS, son., p.&b., legendado. Tradução de La dolce vita. (Itália, 1959/1960).
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 3.ed. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- HARTOG, François. *Memória de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004 (Coleção Humanitas).
- HOMERO. *Odisseia* (em versos). Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Record, [s.d.].
- KAVÁFIS, Konstantinos. *Poemas*. 4.ed. Seleção, estudo crítico e tradução por José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.].
- LAGE, Celina Figueiredo. *Para ver a Odisseia: entre a literatura, as artes plásticas e o cinema*. 2004. 194f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.
- LÉTOUBLON, Françoise; EADES, Caroline. Le regard d'Orphée chez Théo Angelopoulos. *Revue de littérature comparée*, Didier Eurdition, avril 1999. Disponível em <:http://orfeo.grenoble.free.fr/Annexes/angelo.htm>. Acesso em: 17 out. 2005.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos escolhidos*. Seleção de textos de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores).
- UM OLHAR a cada dia. Direção: Theo Angelopoulos. São Paulo: Mundial Filmes, 1995. 1 fita de vídeo (175 min.), VHS, son., color., legendado. Tradução de: To vlemma tou Odyssea.
- PAISAGEM na neblina. Direção: Theo Angelopoulos. São Paulo: Look Filmes, 1988. 1 fita de vídeo (126 min.), VHS, son., color., legendado. Tradução de: Topio stin omichli.
- PESMAZOGLOU, Stephanos. Los intelectuales griegos y el repliegue helenocéntrico. *El Urogallo: revista literária y cultural*, Madrid, n.120, p.56-60, mayo 1996.
- RUTHERFORD, Anne. Precarious boundaries: affect, *mise en scène* and the senses in Angelopoulos' balkans epic. In: SMITH, Richard Candida (ed.). *Art And The Performance*

Of Memory: Sounds And Gestures Of Recollection. New York: Routledge, 2002. (Memory and Narrative). Disponível em : <http://www.sensesofcinema.com/contents/04/31/angelopoulos_balkan_epic.html#b3>. Acesso em: 16 out. 2005.

SONTAG, Susan. *Questão de ênfase: ensaios*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

THOMAZ, Omar Ribeiro. A vitória da política do medo. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n.47, p.03-18, mar. 1997.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa primordial. In:_____. *As estruturas narrativas*. 2 ed. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1970. p.105-117 (Debates)

VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema: logística da percepção*. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo, 2005. (Estado de sítio)