

RELICI

MEMÓRIA, MELANCOLIA E UTOPIA NO CINEMA DE THEO ANGELOPOULOS[1]

MEMORY, MELANCHOLY, AND UTOPIA IN THE CINEMA OF THEO ANGELOPOULOS

Antônio da Silva Câmara[2] *Vinícius dos Santos Junqueira*[3]
Camila Fernandes de Oliveira Costa[4]

RESUMO

A partir de 1989 com o fim dos estados burocráticos no leste europeu e a progressiva adesão da China à economia capitalista, a ideologia burguesa aparentemente retomou um lugar singular no imaginário social propagando a ordem capitalista como única forma de produção material e convívio social possível. Tomando em consideração este mundo em crise sob a hegemonia burguesa que surge no fim do século XX, analisaremos dois filmes do cineasta grego Theo Angelopoulos, quais apresentam figurações da melancolia e da utopia, e também refigurações das mitologias helênicas clássicas como alegorias para os dilemas sócio-históricos do século passado. O conjunto da obra de Angelopoulos acompanha os conflitos políticos, territoriais e étnicos na região dos Balcãs e na Grécia no século XX. Essa característica, perceptível em diversas obras de sua filmografia, expressa-se particularmente em “Um Olhar A Cada Dia”, que é uma adaptação da Odisseia de Homero e foi estreado em 1995. Já o longa-metragem “A Eternidade E Um Dia”, lançado em 1998, apresenta os problemas deste mundo em crise a partir do encontro de duas trajetórias diferentes; encontro este vivido inteiramente em um único dia por Alexander, um poeta grego, e um garoto albanês de minoria grega que imigrara “ilegalmente” para a Grécia.

Palavras-chave: memória, melancolia, utopia, Angelopoulos, sociologia da arte.

ABSTRACT

Starting in 1989 with the collapse of bureaucratic states in Eastern Europe and China’s progressive integration into the capitalist economy, bourgeois ideology seemingly reclaimed a unique position in the social imagination, promoting the capitalist order as the only viable form of material production and social coexistence. Against the

[1] Recebido em 28/04/2026. Aprovado em 22/05/2026. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.24221517
[2] Universidade Federal da Bahia. antsilvacamara@gmail.com
[3] Universidade Federal da Bahia. vsjunqueira58@gmail.com
[4] Universidade Federal da Bahia. camiladeoli1@gmail.com



backdrop of this crisis-ridden world under bourgeois hegemony emerging at the close of the 20th century, we analyze two films by Greek filmmaker Theo Angelopoulos. These works present representations of melancholy and utopia, as well as reinterpretations of classical Hellenic mythology serving as allegories for the socio-historical dilemmas of the last century. Angelopoulos's body of work chronicles the political, territorial, and ethnic conflicts in the Balkans and Greece throughout the 20th century. This characteristic, evident across much of his filmography, is particularly pronounced in Ulysses' Gaze (1995), an adaptation of Homer's Odyssey. Meanwhile, the feature film Eternity and a Day (1998) addresses the issues of this world in crisis through the intersection of two distinct life paths; an encounter unfolding over the course of a single day between Alexander, a Greek poet, and an Albanian boy of Greek heritage who had immigrated "illegally" to Greece.

Keywords: memory, melancholy, utopia, Angelopoulos, sociology of art.

INTRODUÇÃO

Neste artigo pretendemos analisar dois filmes do cineasta grego Theo Angelopoulos, que unifica em seus filmes as dimensões do universal e do individual, refigurando um mundo em escombros por meio de alusões à mitologia grega e remetendo-nos liricamente à angústia com o presente; em particular interessa a nós a reflexão sobre esse mundo em crise e as perspectivas históricas futuras.[5] Os filmes de Angelopoulos compõem o escopo de uma pesquisa mais ampla sobre memória, utopia e socialismo que ora realizamos. Este artigo então aparece tanto como resultado parcial dessa pesquisa em andamento como também versão ampliada de um resumo expandido homônimo publicado por nós nos Anais Eletrônicos do XXII Congresso Brasileiro de Sociologia.

O nosso ponto de partida é uma pista aberta por Enzo Traverso (2021) que aponta para a melancolia de esquerda em um período de retrocesso do socialismo e sua potencialidade para além da simples recordação. Buscamos reconstruir através de discussões teóricas e do cinema político e existencialista as memórias das revoluções e dos fracassos socialistas, a melancolia provocada pelas derrotas e seu

[5] O conjunto da obra de Angelopoulos acompanha os conflitos políticos, territoriais e étnicos na região dos Balcãs e da Grécia no século XX, situação representada nos dois filmes analisados.



potencial de futuro, as utopias e possibilidades de pensar o socialismo em nossa época.

Com o fim dos estados burocráticos no leste europeu e a progressiva adesão da China à economia capitalista, a ideologia burguesa aparentemente retomou um lugar singular no imaginário social propagando a ordem capitalista como única forma de produção material e sociabilidade possível. No entanto, após quase três décadas, a humanidade encontra-se diante de uma multiplicidade de crises: econômicas, políticas, sociais e ecológicas. Nota-se também a retomada de guerras em grande escala e guerras assimétricas de extermínio, todas ameaçando o futuro da humanidade e como que impondo um imaginário apocalíptico distópico. Essa prolongada conjuntura leva-nos a repensar e a realizar balanços de oportunidades históricas perdidas em lutas revolucionárias ou contra a colonização na África e possibilidades futuras, hoje, obstaculizadas.

Articulamos na nossa investigação a perspectiva de pensar o socialismo como uma experiência em curso. Por tal motivo não pretendemos realizar um balanço histórico das revoluções realizadas no século XX, mas pensar de modo mais amplo que o socialismo ainda não encontrou a sua realização material em nenhuma sociedade, pois este pressupõe a supressão do modo de produção capitalista e a instituição, em escala global, de um novo modo de produção e de vida. Logo, pensar o socialismo - numa perspectiva da memória - significa investigar a própria luta social em momentos determinantes que culminaram em experiências incompletas (revoluções que se burocratizaram e não implicaram na sua expansão internacional), lutas e movimentos sociais que implicaram em movimentos de independência de países subordinados ao colonialismo, tentativas de revolução abortadas ao redor do planeta ou sublevações sociais com amplitude socialista interrompidas após um início promissor (como as grandes lutas da juventude em 1968). Mas, nenhum desses momentos ou movimentos esgotaram o imaginário de um futuro socialista, pois mesmo no período mais recente com forte predomínio de ideologias neoliberais e pós-modernas, esse imaginário reaparece, de forma diversificada, por vezes, aproximando



tradições teóricas distintas da luta socialista e acrescentando aspectos diversos. Essas características são, em certa medida, fragmentárias e nem sempre, com objetivos definidos (como nos antigos programas socialistas), incorporando novas inquietações e ao mesmo tempo lembrando-nos que a esta altura não há esperança para a sobrevivência da humanidade sobre o planeta enquanto permanecemos sob o modo de vida capitalista.

Um projeto com este conteúdo mobiliza, para além da análise da representação do socialismo no cinema, conceitos fundamentais tais como memória, socialismo e utopia. O primeiro, tal como assinala Traverso (2021), precisa ser analisado a partir de tradições teóricas, na maioria das vezes, externas ao materialismo histórico, pois à exceção de Benjamin (2021) que propunha retomar as ruínas históricas e observar nelas as promessas históricas não realizadas, o materialismo sempre insistiu na dimensão utópica do futuro, relegando a memória apenas ao passado que não acionaria o presente e que não permitiria vislumbrar o futuro. Essa perspectiva estava ancorada em Hegel (2021) que via as imagens do passado como rememorações do espírito, apenas “espectros” do que ele foi, mas incapazes de permitir a sua atualidade e o seu desdobramento. Assim, abandonava-se os escombros das eras anteriores à era capitalista como incapazes de aportar elementos para compreender o formidável desenvolvimento das forças produtivas capitalistas, ou, como se costuma designar de modo genérico, da modernidade. Entretanto, como se justificaria transladar-se para o materialismo histórico essa noção de passado rememorado que lhe parece estranho? Concordamos com Traverso (2021) que isto se deve ao fato de o socialismo apresentar-se hoje como passado e futuro da sociedade. Passado, por ter ocorrido processos sociais, revoluções, sublevações etc., que ao longo de todo o século XX tentavam caminhar para uma nova sociedade. E futuro porque seus sucessos e insucessos, suas experiências incompletas - em espaços nos quais outras relações sociais de produção foram instauradas e interrompidas pela retomada do capital - mantêm-se na ordem do dia diante da barbárie na qual estamos imersos, com crises econômicas monumentais e



o dilema da sobrevivência da espécie no planeta. Logo, o que justifica rememorar o socialismo é a sua própria necessidade de atualização para a construção do futuro da humanidade. Quando os marxistas a retomaram de Hegel, a memória apresentava-se apenas como recordação, pois a nova classe proletária e seus intelectuais não acumulavam experiências de luta, acertos, equívocos, fratricídios etc., como vimos ao longo do século XX, o que torna, neste novo contexto, os socialistas responsáveis pelos caminhos percorridos. Por isso, o acesso à memória não é a de uma figura de um Outro, pois, parafraseando Hegel (2021), as figuras do “espírito” ainda não se transmutaram e continuam sendo as mesmas, ainda que em escala histórica e não metafísica. Em outras palavras, poderíamos dizer que o movimento proposto por Hegel de alienação e desalienação do espírito, ou por Marx (2004) a partir do trabalho, não se completou, permanece o impasse de um modo de produção que aprisiona suas forças produtivas e põe em risco a sobrevivência da humanidade.

Justifica-se, assim, a retomada do conceito de memória, encontrado em autores não marxistas, como Bergson (1999) que tentava situar a sua compreensão afastando-se do idealismo e do materialismo, considerando matéria e espírito como dois aspectos da realidade. Essa distância entre tais instâncias, acentuada tanto pelo idealismo quanto pelo materialismo, seria atenuada na visão deste autor ao não se reduzir a “matéria à representação que temos dela”, quanto ao seu oposto “fazer da matéria algo que produziria em nós representações" (BERGSON, 1999, p.1).

A discussão de ordem científica empreendida por Bergson (1999) na qual a compreensão da memória está restrita ao seu sentido individual, afastar-nos-ia de nosso foco principal, por isso retemos para a pesquisa a sua perspectiva de pensar a memória primariamente como fixação de imagens, que só em momento posterior toma a forma de abstração do pensamento. Afastamo-nos, assim, da conceituação de memória restrita aos mecanismos psicológicos e neurológicos, que ignora a interação social e os movimentos sociais.

Já o sociólogo francês funcionalista Halbwachs (1990) pensará a memória como construída socialmente e acentuará a distinção entre a memória individual e a



coletiva. Para Halbwachs (1990) a memória que tem por lócus o indivíduo jamais será inteiramente privada e singular, pois todas as experiências vivenciadas por ele se fazem por meio dos grupos sociais do qual faz ou fez parte e estas experiências estarão sempre presentes a cada instante da vida do indivíduo. O autor postula por um entrelaçamento entre os aspectos coletivos presentes em uma sociedade e o modo de vivenciar e organizar a memória individualmente. A essa perspectiva acrescenta-se a distinção entre a memória e a história, bem como as armadilhas da memória individual atualizada pelos indivíduos de acordo com seus interesses do presente. Assim, o autor diferencia estes dois tipos de memória:

> De tudo que foi dito anteriormente, memória coletiva não se confunde com a história, e que a expressão “memória histórica” não foi escolhida com muito felicidade, pois associa dois termos que se opõem em mais de um ponto. A história, sem dúvida, é a compilação dos fatos que ocuparam maior espaço na memória dos homens. Mas lidos em livros, ensinados e aprendidos nas escolas, os acontecimentos passados são escolhidos, aproximados e classificados conforme a necessidade ou regras que não se impunham aos círculos de homens que deles guardaram por muito tempo a lembrança viva. É porque geralmente a história começa somente no ponto onde acaba a tradição, momento em que se apaga ou se decompõem a memória social, enquanto a lembrança subsiste é inútil fixá-la por escrito nem mesmo fixá-la pura e simplesmente. Assim a necessidade de escrever a história de um período, de uma sociedade, e mesmo de uma pessoa desperta somente quando eles já estão muito distantes no passado, para que se tivesse a oportunidade de encontrar por muito tempo ainda em torno de si muitas testemunhas que dela conservam alguma lembrança (HALBWACHS, 1990, p 80).

Vemos que o autor nos auxilia a compreender a memória como vinculada a grupos sociais, resultados de suas experiências coletivas. No entanto, sua compreensão da história (do distanciamento da memória em relação às interações vivenciadas por grupos específicos na sociedade) torna a própria história da memória coletiva como algo morto, registro do passado e de seus resquícios, mas incapaz de apontar para o futuro.

Certamente, a perspectiva marxista contribui para superar o dilema de rememorar o passado e encontrar nele aportes do próprio futuro. Do ponto de vista histórico, sem dúvida Marx (2015; 2011) já tinha experimentado esse procedimento ao escrever sobre 1848 na França e sobre a Comuna de Paris. Em ambos os casos,



não se tratou apenas de rememorar os fatos históricos, mas de apontar para as insuficiências do proletariado enquanto classe, para, naquele momento, levar até o fim as suas reivindicações e, mais do que isso, de localizar nas lutas de classes na França a antecipação de formas comunistas que não puderam ser realizadas dada a imaturidade histórica do proletariado. No entanto, será Benjamin (2021), em uma conjuntura de derrotas, que construirá as suas teses sobre a História, fornecendo elementos para pensarmos a memória e a história como obra de grupos sociais em luta, e o passado como repositório de promessas não cumpridas. Para efeito desta pesquisa limitamo-nos a citar a sua segunda tese, na qual as gerações do presente têm responsabilidade sobre as gerações do passado, pois haveria uma continuidade entre elas (BENJAMIN, 2021, p. 4); e a tese número quatro, na qual afirma que a luta de classes dará condições às classes dominadas de pôr em dúvida todas as conquistas reivindicadas pelas classes dominantes (BENJAMIN, 2021, p. 6). Por fim, o autor concebe uma forma de trabalhar o passado como um vislumbre que pode ser apropriado como um “clarão num momento de perigo”. (BENJAMIN, 2021, p. 11).

Logo, o passado seria uma recordação, mas ao mesmo tempo conteria um repositório de contradições não resolvidas. No presente podemos nos apropriar e atualizar esse pensamento, visando contribuir para a apreensão das lutas do proletariado contra a burguesia ao longo do século XX e início do século XXI, sobretudo tendo em vista os fracionamentos e contradições internas na luta pelo socialismo.

Um segundo conceito necessário para articular nossa proposta de pesquisa é o de utopia, na dimensão marxista que lhe emprestou Bloch (2006), afastando-se do discurso negativo que pensava a utopia como simples “quimera” inconsistente do socialismo. A dimensão da esperança, do desejo, da necessidade de vislumbrar o futuro são retomados por Bloch (2006) como elementos impulsionadores da existência humana e, em particular, como ferramentas para a luta socialista. Na sua obra, Bloch (2006) analisa a esperança e a utopia nas atividades humanas e na própria arte em sua capacidade antecipatória. Essa dimensão utópica nos interessa



para a análise fílmica da pesquisa, ou seja, como a dimensão de futuro nas obras articula-se com o seu olhar do passado recente ou mais remoto.

Por fim, a terceira dimensão a ser articulada é a do próprio conceito de socialismo, pois não podemos tomá-lo de forma similar ao que fazemos com o capitalismo, este é um modo de produção compreendido como algo realizado materialmente, mesmo aqueles que não compartilham com a teoria materialista não podem negar a sua efetividade, mesmo que rejeitem a necessidade histórica de superá-lo. Quando nos referimos ao socialismo estamos diante de uma concepção de sociedade resultado das contradições materiais ao longo da história, e, sobretudo, das condições de produção e reprodução do capitalismo, da apropriação privada da força da força de trabalho e dos meios de produção. Neste contexto, o socialismo seria a única forma de pôr um fim à contradição produção coletiva versus a apropriação privada na forma capitalista; de certa forma apenas um momento transitório para o que Marx denominou como comunismo:

> O comunismo na condição de supra-sunção (Aufhebung) positiva da propriedade privada, enquanto estranhamento de si (Selbstenfremdung) humano, e por isso enquanto apropriação coletiva da essência humana pelo e para o homem. (MARX, 2004, p. 105).

Estas três dimensões - memória, socialismo e utopia - perpassam a nossa investigação fílmica através da representação de momentos singulares das lutas e experiências socialistas. Na tradição marxista, diversos foram os autores que destacaram a importância do cinema dada a sua capacidade de atingir a própria classe operária, devido ao seu caráter de massa, a exemplo de Lukács (1982), ao percebê-lo como uma arte com caráter desantropomorfizador ao pôr lado a lado o humano, o ambiente externo e as coisas. Já Benjamin (1985) viu no cinema uma arma política que poderia combater a fascistização da vida. De forma negativa, Adorno (1985) criticava o caráter de massa do cinema e punha em dúvida a sua capacidade



artística[6]. Tais proposições são necessárias para a reflexão sobre o papel do cinema nos nossos dias, os seus aspectos contraditórios e contribuições possíveis para a reflexão sobre a vida social, o ideário e a prática socialista.

MELANCOLIA UTÓPICA EM "UM OLHAR A CADA DIA": A HISTÓRIA QUE NUNCA TERMINA

"Um Olhar a Cada Dia" (Angelopoulos, 1995) é um filme que evoca Ulisses e a Odisseia de Homero[7]. Foi produzido pelo cineasta Theodoro Angelopoulos, em conjunto com Tonino Guerra, Petros Markaris e Giorgio Silvagani. A trama tem como protagonista o diretor de cinema A. (Harvey Keitel), exilado grego que retorna ao seu país trinta anos depois, movido pelo interesse de encontrar os três rolos de filme desaparecidos dos irmãos Manakis, cineastas e fotógrafos pioneiros no registro de cenas da vida cotidiana. As bobinas são possivelmente os primeiros registros cinematográficos de toda Grécia e região dos Balcãs, que datam do início do século XX e que nunca foram revelados. A. fica fascinado pela busca deste "primeiro olhar", assume posteriormente em um diálogo na parte intermediária do filme, que se encontrava em uma crise de identidade e quando recebe a proposta deste projeto de busca pelas películas perdidas vê ali a oportunidade de reencontrar o seu próprio olhar, a sua própria origem engendrada nas "imagens pioneiras" da Grécia. É este o enredo que dá substância à decisão do protagonista de viajar pela Grécia e região dos Balcãs, numa trama que cruza a viagem de A. com a de Ulisses no mito grego e ainda revive os passos do cineasta Yannakis Manakis, invocado muitas vezes ao longo da película por A.

[6] Posição assumida na Dialética do Esclarecimento e parcialmente modificada na transparência do filme (2021) quando admite a existência de filmes que poderiam encontrar-se em posição de contestação à cultura de massas.

[7] Não acentuamos aqui a rememoração de Odisseu no que consta aos amores encontrados na viagem e a necessidade de continuar em frente. Alexander, o personagem principal, também precisará abandonar mulheres pelas quais se apaixona ao longo de seu percurso.



O começo do filme apresenta um diálogo entre o protagonista A. e um aluno de Yannakis Manakis, enquanto imagens do início do século grego, gravadas pelos irmãos Manakis, passam na tela:

> 00:00:38: Em Avdella, um povo grego, 1905
> 00:00:42: O primeiro filme de Miltos e Yannakis Manakis
> 00:00:47: O primeiro da Grécia e dos Balcãs
> 00:00:53: Mas, é certo? É o primeiro filme? O primeiro olhar? diz A.

O aprendiz conta para A. que o cineasta lhe ensinava o ofício quando, naquela mesma tarde, morreu enquanto buscava enquadrar um barco azul zarpando no Porto de Salônica. Ele aponta a obra dos irmãos Manakis como o primeiro filme produzido, o primeiro olhar registrado em toda Grécia e região dos Balcãs e conta para A. sobre a existência de três rolos de filmes não revelados deste material. Aqui, ocorre uma fusão das concepções de passado e presente, acentuando-se a característica onírica dos trabalhos de Angelopoulos: as duas cenas, o diálogo entre Yannakis e seu aluno e o diálogo seguinte, entre o aluno e o protagonista A., aparecem como se fossem sequência de um mesmo ato. A. se vê no ano de 1954, assistindo diante de si a morte do diretor e contemplando o mesmo barco azul enquadrado por Yannakis Manakis neste trágico momento. Ali o seu fascínio pelo trabalho pioneiro dos irmãos Manakis e o anseio para acessar as primeiras bobinas do filme evidencia-se, convertendo-se em mais que um desejo: uma missão de vida, assim como foi na história de Ulisses, o Odisseu.

Figura 1: O Primeiro Filme.



Fonte: UM OLHAR A CADA DIA (1995).



Figura 2: Morte de Yannakis.



Fonte: UM OLHAR A CADA DIA (1995)

Figura 3: A. e o Barco Azul.



Fonte: UM OLHAR A CADA DIA (1995).

Essas primeiras cenas expõem diversas características do cinema de Theo Angelopoulos. O cineasta nasceu em 1935, em Atenas. O conjunto de sua obra imprime muito do que Angelopoulos acompanhou ao longo de sua vida a respeito dos conflitos políticos, territoriais e étnicos na região dos Balcãs e da Grécia no século XX. Vale pontuar as similaridades entre o protagonista e o próprio Angelopoulos, visto que o diretor o nomeia com sua inicial. Além disso, o personagem tem a mesma profissão que a sua e lida com questões existenciais recorrentes nas obras do autor. Um outro aspecto que induz uma ligação entre diretor e personagem está na viagem que “A.” embarca no filme, passando por toda a região dos Balcãs, numa simultânea “viagem”, em termos existenciais, de um protagonista perdido em si mesmo e em busca de auto entendimento. Esses elementos contribuem com a percepção de “A.” como um alter ego do cineasta. No entanto, o percurso do protagonista nos levará a ir adiante tanto do mito original quanto da existência singular do diretor, pois seremos levados à reflexão sobre o fim do “socialismo” nesta região e suas dramáticas consequências.



Serão aqui apresentados três elementos principais presentes no filme, imprescindíveis para compreender o conjunto da obra de Angelopoulos e sua maneira de utilizar-se do cinema como ferramenta de representação social. Um deles são os já tratados traços autobiográficos que aparecem em suas histórias, seja pelos conflitos territoriais que o autor aborda em suas obras, cujos momentos históricos Angelopoulos participou ou assistiu diretamente, seja pelos personagens que muitas vezes apresentam histórias parecidas com aspectos da vida do autor. Um segundo ponto fulcral a se abordar em relação ao filme é a ausência de linearidade temporal no decorrer dos acontecimentos, o que também já foi esmiuçado na análise da cena da Morte do Cineasta no Porto de Salônica enquanto é assistido pelo nosso protagonista A. de um outro tempo.

Essa junção de realidades e períodos distintos em cenas que colidem e convergem, marcam as suas produções da década de 1990. Tanto em “Um Olhar a Cada Dia”, quanto em “A Eternidade E Um Dia” (Angelopoulos, 1998) os protagonistas vivem uma temporalidade que pode ser definida como mágica, pois passeiam entre passado e presente, entre realidade e fantasia. Isso faz com que o filme construa uma reflexão muito pertinente acerca da memória, do anacronismo e da história, na maneira como o passado influencia no tempo presente. O próprio Angelopoulos já declarou uma “não crença” na existência de um passado como se define normalmente. Para ele, a definição correta seria uma junção de muitos presentes[8]. Isso ilustra com muita simplicidade e assertividade a maneira como o tempo acontece nas películas do diretor. Diz também respeito a como a temporalidade é explorada e desafiada no decorrer das narrativas construídas por Theodoros, sobretudo nas obras que têm uma dimensão existencialista mais aflorada e em que as experiências adquiridas pelos protagonistas são revividas e exploradas de forma mais delongada e com grande sensibilidade.

[8] Fala feita no 44th Thessaloniki International Film Festival, Grécia, 2003.



Em “Um Olhar A Cada Dia”, por exemplo, o protagonista “A.” enfrenta no presente os violentos conflitos decorrentes da Guerra da Bósnia e a melancolia de encarar o mundo após a dissolução da União Soviética. Existem dois momentos do filme que são muito significativos para o enredo da memória dos vencidos, a tristeza e a melancolia presente entre os socialistas derrotados no período da primeira metade dos anos 1990. Na primeira delas, o protagonista A. cruza o rio Danúbio em direção a Belgrado em um barco que levava uma gigantesca estátua de Lênin, que flutuava deitado sob as águas do rio. Esta, que pode ser definida talvez como a mais emblemática cena da película, é uma representação imagética da queda do socialismo a partir do que se torna um enterro não verbalizado de Lênin. A estátua é velada e segue por todo corpo do rio, sendo seguida por moradores do território até chegar em Belgrado, uma referência à dissolução do Partido e à mudança do nome do Partido Comunista da Sérvia para Partido Socialista da Sérvia em 1990. A chegada da estátua na capital representa o enterro de Lênin, o enterro do socialismo na Europa Oriental.

Figura 4: O Enterro de Lênin.



Fonte: UM OLHAR A CADA DIA (1995).

Figura 5: Moradores acompanham a estátua de Lênin às margens do rio Belgrado.



Fonte: UM OLHAR A CADA DIA (1995).



A segunda cena que aborda o mesmo contexto é o encontro de A. com um amigo, quando chega em Belgrado. Os dois encontram-se para beber, conversar e brindar os camaradas perdidos naquele complexo processo de derrotas e de Guerra em que estão envoltos:

> 01:32:25: Pelas esperanças perdidas
> 00:32:30: Pelo mundo que não mudou…
> 00:32:32: …apesar de nossos sonhos.

Percebe-se também que os impactos em sua vida a partir dos conflitos políticos e étnicos da região iniciam ainda em sua infância, que no presente A. está também encarando simultaneamente seu passado. O filme representa esse conflito quando o protagonista retoma sua fase criança no final da década de 1940, lidando então com as lembranças de um período antes de deixar a Grécia, com o pai saído da prisão e seu tio sendo capturado pelo Estado. Essa inexistência de linearidade temporal está ainda em como A. acessa momentos do passado que sequer viveu, como quando assume a persona do próprio diretor Yannakis Manakis em seus períodos de criação cinematográfica e quando este é perseguido, sentenciado de morte e, no último segundo, tem sua pena alterada para exílio. Aqui, aponta-se ainda as similaridades na vida do irmão Manakis e A., ambos cineastas e ambos exilados de sua terra.

Figura 6: Pequeno A. e família em Ano Novo de 1948.



Fonte: UM OLHAR A CADA DIA (1995).

Por fim, há um ponto central do cinema de Angelopoulos, eximiamente construído em “Um Olhar a Cada Dia”: o aspecto “fronteiriço” de suas narrativas. Angelopoulos trata das fronteiras do real e do imaginário. Acerca das fronteiras reais,



há o exemplo de A. começar seu percurso na fronteira da Grécia com Albânia e perpassar todo o território em guerra até seu ápice, em Sarajevo (Bósnia). Já nas dimensões existenciais e do imaginário cabe tanto falar da formação dessas fronteiras como da sua quebra, que se exemplifica quando Angelopoulos cruza a fronteira da vida e da morte, do passado e do presente, do real e da fantasia e por fim, da vitória e da derrota. Os elementos “fronteiriços” apontados podem ser mais detalhadamente analisados voltando-se às partes finais do filme, que passam pela chegada de A. a Sarajevo e ao fim da longa caminhada em busca das bobinas de filme dos irmãos Manakis. Este trecho final tem A. chegando em pleno Cerco de Sarajevo e conhecendo o diretor de cinema Ivo Levy (Erland Josephson), que guarda, finalmente, as bobinas. Há também o reencontro de A. com uma das personagens interpretadas pelas Maia Morgenstern, que surge como amada do protagonista em diferentes faces, nesta final como filha de Ivo Levy e representando sempre a esposa de Ulisses na Odisseia, Penélope.

O percurso de A. pelas ruas de Sarajevo à noite, sob forte neblina também funde realidade e fantasia, a persistência dos moradores de Sarajevo que à noite se deslocam para ouvir um concerto de música erudita, alude à vontade de viver e à esperança de um outro mundo para além da guerra civil. No desfecho do filme, ocorre a morte da família de Ivo, acompanhada pela descoberta das fitas estarem sem imagens, completamente em branco. É aqui que se quebra a fronteira da vitória e da derrota e se estabelece a representação da memória coletiva utilizada imageticamente no cinema como ferramenta política de rememoração do passado. Chorando, A. assiste às fitas vazias enquanto fala palavras ditas por Ulisses à Penélope no poema da Odisseia:

> Quando eu retornar, estarei com as roupas de outro homem, com o nome de outro homem. Minha chegada será inesperada. Se você olhar incrédula para mim e disser “você não é ele”, eu lhe mostrarei os sinais, e você acreditará em mim. Eu direi a você sobre o limoeiro no seu jardim, sobre o canto da janela que resta à luz do luar e sobre os sinais do corpo, sinais de amor. E quando nós subirmos trêmulos para nosso velho quarto, entre um abraço e outro, entre palavras de amor, eu contarei a você a viagem durante toda a noite. E, nas noites seguintes, entre um abraço e o próximo, entre palavras



> de amor, a história de toda a humanidade – a história que nunca tem fim. (Angelopoulos, 1995, 02:44:43).

Figura 7: O Olhar de Ulisses.



Fonte: UM OLHAR A CADA DIA (1995).

A trajetória de A. é a evidente narrativa de um vencido que evoca em seu desfecho, mesmo diante das perdas, a esperança em um retorno poderoso após a tragédia, após a derrota. É este mesmo retorno que almeja a História, na crença da construção do mundo emancipado mesmo após as feridas deixadas pelo passado, pois a história nunca termina.

MEMÓRIA MELANCÓLICA E ENCONTROS DE UTOPIA EM “A ETERNIDADE E UM DIA”

Já no longa-metragem “A Eternidade E Um Dia”, lançado em 1998, Theo Angelopoulos apresenta o encontro de duas trajetórias distintas, vivido inteiramente em um único dia: a de Alexander, poeta grego, e a de um garoto albanês de minoria grega que emigra “ilegalmente” para a Grécia. Alexander, encontra-se doente precisando de internamento médico, vivendo solitário, sem familiares por perto, mantendo uma relação conturbada com a filha e o seu genro, tendo como sua única companhia o seu cão; apresenta-se saudoso de seu passado e aparentemente arrependido da forma como viveu a relação com sua falecida esposa. O filme apresenta, constantemente, um jogo com o tempo, nos fazendo acessar as memórias de Alexander: as imagens de sua esposa quando jovem, de sua antiga casa à beira



de um lago, de sua filha ainda criança. Memórias essas acessadas sob a ótica do próprio Alexander, figuradas de forma melancólica.

Por outro lado, o garoto albanês enfrenta a perseguição policial, a ameaça de deportação e a violência do tráfico humano que acomete crianças imigrantes. Alexander ao se encontrar com o garoto o acolhe e passa a cuidar dele, garantindo que migre para outro país, encerrando sua jornada na Grécia. O poeta grego tenta levar o garoto de volta para sua aldeia na Albânia, mas lá descobre que acontecera um processo de limpeza étnica, o que forçou o garoto a sair do país. Posteriormente Alexander passa a narrar para a criança a história do poeta grego romântico nacionalista Dyonisos Solomos. O poeta, apesar de nacionalista helênico, devido ao tempo no exílio já havia que havia esquecido o idioma de sua própria pátria.

Todo o enredo do filme transcorre no período de um dia, começando em uma manhã e encerrando-se na manhã do dia seguinte. Três aspectos centrais na narrativa fílmica de “A Eternidade e Um Dia” fazem-se relevantes para nossa pesquisa. Primeiro as representações das memórias de Alexander, que transpassam toda a película, remetendo-nos sempre à sua juventude, quando sua esposa ainda estava viva, sua filha era recém-nascida e sua casa era frequentada pelos familiares. Além das memórias individuais de Alexander, a narrativa da vida de Dyonisos Solomos rememora a história política da Grécia, notadamente as revoluções ocorridas naquele país durante o século XIX.

O segundo aspecto que nos interessa é a representação da melancolia. Sendo um homem solitário, que passa por um processo de desidentificação em relação a todos os grupos sociais dos quais fazia parte, comparando-se com o poeta Solomos por sentir-se um estranho em sua própria pátria, Alexander encontra-se em um estado de melancolia que apenas é sublimado quando ele encontra o garoto albanês. Com ele vive um processo de identificação, pois ambos vivem num limbo, em um estranhamento generalizado com o mundo; enquanto o garoto é um apátrida, um imigrante estranho à Grécia por ser albanês e estranho à Albânia por ser de



minoria grega, Alexander sente-se deslocado de sua família, de seu passado, de seu presente, de sua língua e de seu país.

O terceiro aspecto é a representação das utopias, figuradas nas lembranças do poeta Solomos, que havia imigrado da Grécia e retorna a sua pátria para, por meio da poesia, contribuir com a revolução nacionalista grega. Porém, quando retorna, percebe que não fala a língua de sua nação e que está impossibilitado de escrever a poesia revolucionária que almejava. Esta menção ao esquecimento da língua também tem um caráter metafórico porque nos conduz às perdas do migrante quando se desloca no espaço entre os países. A perda de seu país originário e o não encontro de um outro país para ser sentido como seu.

A trama do encontro entre os dois personagens principais inicia-se quando um grupo de garotos imigrantes é perseguido pela polícia grega; coincidentemente Alexander estava de carro no momento e tratou de pôr um destes garotos em seu veículo e protegê-lo da repressão policial. Após deixar o garoto a salvo, Alexander mais tarde o encontrará sendo raptado, jogado num carro e levado para longe da cidade. Desconfiado, o poeta segue este carro e chega a um galpão, onde está sendo realizada a comercialização de garotos imigrantes e lá está aquele que ele salvou mais cedo. Após uma tentativa de fuga dos garotos e princípio de confusão, Alexander decide levá-lo consigo. Sua intenção era enviar o menino de volta para a Albânia, porém este recusa-se e insiste em ficar na Grécia. Alexander também insiste e o leva de carro até a fronteira com a Albânia e lá se depara com um cenário de massacre, em que diversos corpos mortos estão pendurados na cerca que separa as fronteiras.

Figura 8: Garotos imigrantes sendo comercializados.



Fonte: A ETERNIDADE E UM DIA (1998).



Figura 9: Alexander leva o garoto até a fronteira.



Fonte: A ETERNIDADE E UM DIA (1998).

Desistindo de enviar o garoto de volta a Albânia, Alexander retorna a Grécia, conta-lhe a história de Dyonisos Solomos, que vivera fora da Grécia enquanto imigrante, mas que retornou a seu país de origem decidido a participar de uma revolução nacionalista. Mas a principal contradição de Solomos era o fato de não falar e nem escrever na língua grega, o que o levou a pagar a cada pessoa que lhe ensinasse uma palavra. O poeta morreu sem concluir sua obra, pois não conseguiu reunir todas as palavras desejadas.

Figura 10: Alexander e o garoto “encontram” Solomos enquanto ele tenta escrever um de seus poemas.



Fonte: A ETERNIDADE E UM DIA (1998).

Figura 11: Alexander em uma de suas reminiscências reencontra sua esposa e familiares.



Fonte: A ETERNIDADE E UM DIA (1998).



Uma cena marcante transcorre quando Alexander dirige-se a um hospital. Lá ele e o garoto descobrem que um dos garotos do grupo imigrante havia falecido. As imagens nos conduzem para um ritual fúnebre realizado pelas crianças, que fazem uma espécie de pira improvisada com as roupas do amigo falecido. “Ey, Selim!”: diante das flamas vindas das roupas incendiadas de Selim, o garoto falecido, vemos a imagem do pequeno garoto albanês em lágrimas cercado de uma dezena de outros. O ritual fúnebre é transcorrido com o discurso em voz-off da criança. Ele rememora os momentos vividos desde o massacre contra sua pequena aldeia na Albânia àqueles que viveram juntos na viagem até a Grécia; lembra de sua família, da paisagem de sua aldeia e comenta sobre o mar e o mundo que lhe espera enquanto imigrante.

Chegando ao fim do dia, ao ser interpelado pela morte e o funeral de Selim, descrito acima, Alexander decide ir ao hospital, visitar sua mãe e despedir-se dela. Nesta visita, novamente confrontado pelas suas memórias, questiona a sua mãe sobre o porquê de ter vivido sua vida inteira enquanto um “exilado”; o porquê de não ter alcançado seus objetivos e por não ter aprendido o que era o amor.

Ao sair do hospital, o garoto aparece para se despedir de Alexander e o segundo pede para que o primeiro fique com ele e não o deixe. Os dois, abraçados, revelam sentir medo do que está por vir. Um ônibus chega na rua e os dois embarcam. No primeiro momento o ônibus estava lotado, se esvazia ao parar numa larga praça, e ali embarca um homem jovem, portando uma bandeira vermelha. Estas imagens são acompanhadas por um som ao fundo, que aparenta ser de algum tipo de manifestação política. Após o embarque de um jovem com uma bandeira vermelha, sobe no veículo um casal de jovens estudantes que discutem sua relação, expressando a necessidade de um novo modo de relacionar. Após discutirem, a moça joga no chão as flores que levava consigo, levanta-se e desce do ônibus, o seu companheiro a segue.



O jovem com a bandeira vermelha segue no ônibus, sentado, com aparência de cansaço, chega a dormir ali mesmo no balançar da viagem. Neste momento somos remetidos àquele terceiro aspecto fundamental que nos interessa: a utopia. O rapaz com a bandeira vermelha aparece como uma representação pictórica do movimento socialista nos fins do século XX. Neste a utopia se vê estafada, no definhamento de suas forças, o que leva a sua entrada em uma espécie de hibernação.

Já o jovem casal, citado, parece como uma figuração da exaustão política e existencial do fim do século XX. Importa para o casal construir novas formas de expressão, pois só através dessa transformação seria possível a continuidade da relação entre eles. De modo indireto, essa discussão parece indicar a necessidade de superar a fadiga do movimento socialista, que só adviria de uma revolução interna ao próprio movimento, aos seus modos de existir e agir.

Figura 12: Imagem de ciclistas acompanhada com voz-off do casal de jovens discutindo.



Fonte: A ETERNIDADE E UM DIA (1998).

Figura 13: Manifestante com bandeira vermelha adormece durante a viagem.



Fonte: A ETERNIDADE E UM DIA (1998).

Já no fim da noite, Alexander leva o garoto até o cais, onde um navio aguarda para zarpar. O garoto se despede de Alexander e embarca no navio, para continuar



sua viagem enquanto imigrante. A próxima cena apresenta Alexander dentro de seu carro, em uma avenida, parando no semáforo vermelho. O tempo se dilata e vemos o mesmo quadro pela manhã, o carro ainda parado. Repentinamente vemos o carro arrancar em alta velocidade. As cenas do carro parado nos remetem ao estado de saúde de Alexander e à sua possível morte no semáforo, mas a fantasia do diretor fazendo o carro retomar seu percurso novamente embaralha o destino do personagem, remetendo-nos ao movimento e ao futuro para além da sensação de morte iminente.

A cena final da película apresenta uma última rememoração de Alexander. Ao passo que o personagem adentra a sua antiga casa, em que viveu com Anna, sua falecida esposa, ouvimos em voz-off ele recitando versos de uma poesia que narra uma mensagem de saudade, em que o eu lírico suplica ao destinatário que recorde um dia específico e os sentimentos envolvidos neste dia. Após a poesia, aos fundos da velha casa, Alexander encontra-se com Anna, sua mãe e o resto de seus antigos amigos e familiares. Alexander e Anna valsam juntos em frente ao lago. Ele diz para ela que não quer ir ao hospital e que ainda deseja realizar novos projetos. Enquanto dialoga com Anna, o protagonista questiona-a acerca do que é o amanhã e recorda da resposta de Anna para a pergunta que havia feito ao espectro do velho poeta grego no ônibus. A resposta dela é que o amanhã tem a duração de uma eternidade e de um dia.

Alexander, personagem do longa de Angelopoulos, é uma representação possível dos sujeitos históricos na virada do século XX para o XXI. Voltado para seu passado, aprisionado em suas lembranças, emaranhado em suas memórias, vê se impossibilitado de confrontar-se com o amanhã. Sua vida tinha perdido sentido, o luto de sua esposa e sua própria doença o consumiu; o fim de sua vida foi entregue à solidão e à melancolia. Sua projeção idealista estava no passado: o antigo poeta grego. Como um fantasma, que lhe indicava os métodos e a forma de agir, Alexander enxergava a si mesmo em Solomos. Alexander que em relação ao seu tempo, à sua



família, às suas relações e ao seu país sentia-se um estrangeiro. Um sujeito que não se reconhece em seu contexto.

O sopro de futuro na vida de Alexander veio justamente de outro estrangeiro. O garoto albanês, ao passo que Alexander falece, inicia sua vida, embarcando num navio para outro lugar que não sabemos qual, para continuar sua trajetória de migrante. O garoto foi o único elemento de identificação de Alexander no fim de sua vida, pois ambos eram estrangeiros, cada um ao seu modo. Ambos compartilham o desajuste, o não-lugar, um limbo. Elementos fronteiriços, o garoto transita entre as fronteiras políticas e Alexander transita entre o passado e o presente, a vida evanescente e a morte iminente. O garoto albanês pode representar a passagem para um novo momento, a possibilidade de alcançar um lugar ainda não alcançado, uma utopia no sentido pleno do vernáculo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa comunicação, como parte de uma pesquisa mais ampla sobre imagens, memória e utopia do socialismo no cinema, centrou-se na análise de dois filmes do cineasta Angelopoulos. O primeiro retomando as viagens de Odisseu, fundindo-se com o fim do socialismo na região dos Balcãs. O itinerário do personagem principal, tentando resgatar a obra dos cineastas Manakis, resgata as fronteiras entre os países da região, associando-as ao fim do socialismo através de reminiscências e da violenta guerra em Sarajevo. O segundo, voltando para a solidão do indivíduo, para a incomunicabilidade que torna impossível para o poeta Solomon contribuir com a revolução grega no início do século XX, confundida com a própria solidão do personagem principal no fim do mesmo século. No entanto, o personagem do presente tem um contraponto na criança que não fala grego, e com a qual entende-se muito bem. Certamente já não é a língua a principal barreira entre os seres humanos, pois o personagem principal já não se entende com os familiares e os seus compatriotas. Um jogo de espelhos de solidões, envolvendo o estranhamento tanto dos migrantes quanto daqueles que estão ou retornaram ao seu próprio país. O



contraste do encontro do homem no fim de sua jornada com o garoto, da morte confrontada com a vida, sugere novos caminhos a serem seguidos para além da nação e da língua comum. Assim, o diretor nos convida a pensar a história, as derrotas, a melancolia o presente, e abre, de modo discreto, uma janela para o futuro seja na morte e no vazio de Sarajevo confrontada com a resistência os querem continuar a vida, seja no confronto entre o poeta às vésperas da morte confrontado com a criança migrante.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, T. Transparência do filme. *In*: ADORNO, T. **Sem Diretriz – Parva Aesthetica**. São Paulo: Editora UNESP, 2021. p. 129-140.

BENJAMIN, Walter. **O Anjo da História**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: Ensaios sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança.** 3 vol. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2006.

CASSETTI, Francesco; DE CHIO, Federico. **Como analizar un filme**. Barcelona: Paidós, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda, 1990.

HEGEL, G. W. **Fenomenologia do Espírito**. Petrópolis: Editora Vozes, 2021.

LUKÁCS, G. **Estética 1:** La Peculiaridad de lo estético. 4 vol. Barcelona: Editora Grijaldo,1982.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **A guerra civil na França**. São Paulo: Boitempo, 2011.



_____. **O 18 Brumário de Napoleão Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2015.

TRAVERSO, Enzo. **Melancolia de esquerda**: marxismo, história e memória. São Paulo: Ayné, 2021.

FILMES CITADOS

UM OLHAR A CADA DIA. Direção: Theodoro Angelopoulos. Tessalônica: Greek Films Center, 1995. 1 DVD (169 min).

A ETERNIDADE E UM DIA. Direção: Theodoro Angelopoulos. Saravejo e outras locações: Paradis Films, 1998. 1 DVD (132 min).