



## A religiosidade na obra de Theo Angelopoulos: aspectos da transcendência em *A eternidade e um dia* (1998)

*Religiosity in Theo Angelopoulos' work:  
aspects of transcendence in Eternity and a Day (1998)*

Carlos Eduardo Mendes de Araújo Couto<sup>1</sup>

**Resumo:** A obra tardia de Theo Angelopoulos, desenvolvida na década de 1990, possui, além das características políticas, um viés religioso ainda pouco compreendido. O objetivo desse artigo é analisar como essa religiosidade se apresenta na narrativa do cineasta grego. Usaremos como suporte autores como Mircea Eliade, Mikhail Bahktin, Gérard Genette e Jan Albert. Como amostra usaremos o filme *A Eternidade e um dia* (*Mia aioniotitakai mia mera*, 1998).

**Abstract:** Theo Angelopoulos' laterwork, developed in the 1990s, in addition to its political characteristics, has a religious bias that is still poorly understood. The purpose of this article is to analyze how this religiosity presents itself in the narrative of the Greek filmmaker. The framework of thiswork is consisted of authors such as Mircea Eliade, Mikhail Bahktin, Gérard Genette and Jan Albert. As a sample we will use the film *Eternity and a Day* (*Mia aioniotitakai mia mera*, 1998).

**Palavras-Chave:** Religião. Arte. Cinema. Angelopoulos.

### 1. Introdução: religião e arte

Religião e arte sempre andaram de mãos dadas. As representações artísticas tornaram-se, ao longo do tempo, instrumentos da variedade de experiências, sentimentos e interesses religiosos dos indivíduos e instituições. Vejamos: foi no paleolítico que os antigos caçadores esboçaram as mais primitivas formas de arte como expressão religiosa, visando o controle da natureza e dos espíritos dos animais, notadamente nas cavernas de Altamira, na Espanha e em Lascaux, na França. No medievo, a arte gótica, surgida no norte da França, possuía um caráter didático: ajudava os cristãos a entender e, principalmente, a temer os ensinamentos da Igreja Católica. As pinturas de GiottodiBondonne (1267 – 1337) e Giovanni delBiondo (1356 – 1399) traziam as premissas religiosas da época. Já no século XIX, era da Revolução Industrial, da proliferação das ciências e das técnicas, a arte cinematográfica floresceu e refletiu essa busca do homem pelo transcendente, pelo místico e pelo inefável.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Artes/Cinema na Universidade Federal de Juiz de Fora

Desde seus primeiros anos, o tema religioso foi uma constante na Sétima Arte. Louis Lumière e George Méliès, cada um a seu modo e de acordo com seu estilo, buscaram tratar de temas religiosos e sagrados. Em 1898, Lumière e Hatot realizam o curta-metragem *La vie et la passion de Christ*. No mesmo ano, Méliès produz uma cena intitulada *Le Christ marchant sur les eaux*. No período do cinema mudo foram realizados 37 filmes com temáticas claramente religiosas (LEMOS FILHO, 1990, p.7).

As articulações entre religião e cinema tornaram-se objeto de estudo de vários críticos e pesquisadores<sup>2</sup> que buscavam um aprofundamento teórico sobre as questões estéticas e teológicas do problema. O filósofo francês Henri Agel (1963), por exemplo, tratou da expressão do espiritual na tela. A obra cinematográfica, mais que a pintura, seria mais apta à expressão do sagrado. Para Agel (1963, p.8), “além de o filme se dirigir a um público muito mais vasto, o lado estático, o lado museu de um quadro, desaparece aqui em proveito de um dinamismo vivo”. O cinema deve utilizar da melhor forma sua própria linguagem, ou seja, a narrativa, os movimentos de câmera, a variedade de enquadramentos, a valorização dos detalhes e a música para conferir a todos os seres uma espécie de “super-realidade pela qual todas as características do criado são elevadas à sua mais alta significação” (Agel, 1963, p. 8).

Ao longo do tempo, construiu-se na academia uma distinção entre os filmes notadamente religiosos e aqueles considerados transcendentais, ou seja, de temática secular, mas que apresentam elementos espirituais em sua linguagem. De acordo com o teólogo e filósofo Frederico Pieper, filmes religiosos seriam aqueles que apresentam temas e símbolos explicitamente religiosos, como pessoas sagradas, santos, milagres, livros religiosos, sacerdotes ou fundadores de religiões. O elemento religioso deve estar visível de modo explícito, sendo representado por seus aspectos mais perceptíveis. Apresenta-se a religião de uma forma mais tradicional e conservadora, afirmando as interpretações e posições oficiais das instituições religiosas (PIEPER, 2015, p. 28). A partir da lógica do filme de gênero, esses filmes podem ter orientações católicas, espíritas, evangélicas, budistas etc.

Para o roteirista e também teólogo Paul Schrader, em seu *Transcendental Film Style* (1972), obra que se tornou cânone para os estudos sobre a relação entre cinema e religião, os filmes considerados transcendentais são aqueles em que o espiritual e o sagrado são mais evocados do que propriamente retratados. Não haveria uma

---

<sup>2</sup> Podemos apontar outros acadêmicos que se interessaram pelas relações entre religião e cinema: Amedée Ayfre, Lemaitre Luige Gedda, René Ludman e Charles Ford.

temática claramente religiosa ou mesmo componentes religiosos em cena. Há uma necessidade de apresentar e debater questões metafísicas, místicas e transcendentais através da própria narrativa ou de outros elementos da linguagem cinematográfica, como a iluminação, a cenografia, a montagem e a música.

## 2. Theo Angelopoulos

Um dos cineastas cuja obra se encaixa nas proposições de Henri Agel e Paul Schrader é o grego Theodoros Angelopoulos. Nascido em Atenas, em 1936, veio a falecer na cidade grega de Pireu, em 2012, enquanto realizava seu último filme. Sua obra, composta de 20 trabalhos, entre longas, séries para TV e curtas-metragens<sup>3</sup>, faz uma abordagem poética da realidade da península balcânica ao longo do século XX, utilizando uma miríade de alegorias e referências daquela parte do mundo, como a mitologia helênica, a literatura épica e a música tradicional grega.

Há um consenso entre os estudos acadêmicos e a crítica jornalística sobre a obra de Angelopoulos: esta pode ser dividida em dois períodos. O primeiro consiste em filmes cujos protagonistas são coletivos, partidos ou grupos de pessoas. A segunda fase marca um movimento em direção ao indivíduo, explorando questões pessoais e convidando a uma maior identificação emocional. Em ambas as etapas, o pano de fundo é o mesmo: a história dos Bálcãs no século XX, o sofrimento dessa região com os conflitos mundiais, a ascensão fascista, a guerra civil, a pobreza dos países, as repressões sociais e morais e como todas essas questões afetaram seus habitantes e suas relações interpessoais.

Em seu artigo sobre a obra de Angelopoulos, David Bordwell (*apud* HORTON, 1997) aborda principalmente o estilo visual do cineasta grego, comparando-o com o cineasta italiano Michelangelo Antonioni. Para Bordwell, a diferença entre os dois períodos é evidente. A primeira etapa vai de *Reconstituição (Anaparastasi, 1970)* a *Alexandre, o Grande (Megaleksandros, 1980)*. A segunda se inicia com *Viagem à Citera (Taxidista Kythira, 1983)* e termina com *A Poeira do tempo (The dust of time, 2008)*. Enquanto que nos primeiros anos as obras têm fins claramente políticos e os filmes são ideologicamente comprometidos, nos anos seguintes “delineiam crises individuais e pessoais” (*apud* HORTON, 1997, p. 24). Contudo, Bordwell considera a

---

<sup>3</sup>IMDB. Website. Disponível em <<https://www.imdb.com/name/nm0000766/>>. Acesso em 20-jul-2019.

diferença apenas uma questão de mudança de ênfase, pois até mesmo os filmes recentes abordam questões políticas concretas: a morte do marxismo, o fluxo desesperado de populações europeias através das fronteiras, a possibilidade de políticas nacionais baseadas na honra. Como ele sugere em sua conclusão, “na carreira de Angelopoulos, o peso da ênfase mudou, mas ele sempre combinou a crítica política com um tom pessimista”<sup>4</sup>.(apud HORTON, 1979, p. 24, tradução própria).

Fredric Jameson também percebe a mesma distinção entre os dois períodos(apud HORTON, 1997). O autor enfatiza que, em seus primeiros filmes, Angelopoulos inova ao desenvolver narrativas coletivas e ao projetar os destinos de um grupo de personagens. Salienta ainda a singularidade do estilo de Angelopoulos, que consegue “dar destaque a algo irrepresentável, o coletivo” (apud HORTON, 1979, p. 86). Para Jameson, o início da “nova” ou “tardia” fase de Angelopoulos, voltada ao indivíduo e seus dilemas, se inicia com *Viagem à Citera (Taxidista Kythira, 1983)* e termina com *A Poeira do tempo (The dust of time, 2008)*. Todavia, ele considera o período posterior, direcionado à experiência de um protagonista e as suas questões pessoais, formalmente regressivo, com a preponderância do tradicional individualismo burguês na arte cinematográfica.

Todavia, sob outro olhar, notamos que determinados trabalhos dessa fase tardia de Angelopoulos – principalmente aqueles realizados na última década de 1990 – não se restringem apenas aos dilemas humanos em um contexto político, apresentando um viés que entendemos como “transcendente”. Ora, em sua narrativa principal, seus protagonistas empreendem jornadas pelos Balcãs, uma região com problemas políticos e humanitários. Devido às dificuldades enfrentadas na viagem, os indivíduos passam por experiências relacionadas à transitoriedade de suas vidas e à descoberta de uma dimensão atemporal, através de uma “ruptura espaço-temporal” acessam seus afetos e elementos do passado, que são conectados, sobrepostos e ligados às imagens e sons da atualidade de forma lírica, ressignificando seu presente.

Para Pieper (2005, p. 32), transcendência não significa necessariamente “religioso”, nem um movimento vertical, de baixo para cima, em direção a Deus, mas simplesmente algo que está além, que ultrapassa uma determinada dimensão. O termo apresenta algo de místico, de “união com o Sagrado”. A transcendência é um

---

<sup>4</sup>Trecho original: “across Angelopoulos’s career the weight of emphasis has shifted, but he has always combined political critique with a pessimistic tone”. (BORDWELL apud HORTON, 1979, p. 24)

movimento para além de si mesmo, que leva o ser humano de uma realidade profana a uma dimensão sagrada.

O homem moderno, diz Mircea Eliade (1995, p.p.170-174; 1998, p.p.156-175), não vive exclusivamente na “homogeneidade” do tempo histórico e linear, mas conhece outro regime temporal – aquele de suas produções oníricas, de suas criações artísticas e de outras tantas formas de comportamento que implicam uma ruptura com o tempo histórico. O sujeito busca cada vez mais multiplicar suas formas de saída do tempo da contemporaneidade histórica, constrói diferentes ritmos temporais e, por conseguinte, diferentes modalidades de espaço. E nessas fissuras temporais, sua imaginação e suas recordações e lembranças fornecem ao homem um suporte para sua vida moderna.

Por outro lado, o homem moderno não se vê livre de seus impulsos mitológicos e nem de sua relação com o Sagrado. O indivíduo não consegue agir de outra maneira justamente porque estes pressupostos estão enraizados em seu inconsciente, sendo acessados a todo instante por uma série de símbolos, arquétipos e atitudes. Assim como na sociedade arcaica, há uma revolta contra o tempo concreto e histórico e uma nostalgia de um tempo passado, de uma era de ouro.

E mesmo que os filmes de Theodoros Angelopoulos sejam reconhecidos por sua grandiloquência visual, com filmagens em paisagens abertas e longos planos-sequência, afirmamos que é na narrativa que a transcendência é apresentada de forma mais concreta, através dos cronotopos de viagem, das anacronias e das formas não naturais de narrativa. Para demonstrarmos esse caráter transcendente da obra de Angelopoulos, utilizaremos o filme *Eternidade e um dia* (*Mia aioniotitakai mia mera*, 1998), pois é nessa obra que notamos mais claramente a questão do tempo, da memória e da transcendência.

### **3. Elementos e estratégias narrativas**

#### **3.1. Os cronotopos**

O linguista, crítico literário e filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895–1975), em seu texto “Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance (Ensaio de poética histórica)”, de 1933-34, presente na obra *Questões de Literatura e de Estética – A Teoria do Romance*, de 1937 (2010), apresenta seus estudos sobre uma teoria do romance e a questão dos gêneros antigos e desenvolve a ideia de cronotopo (*cronos* = tempo e *topos* = lugar), ou seja, a interligação entre tempo e espaço em uma obra

artística. O teórico russo teve como base para a criação desse termo a Teoria da Relatividade, desenvolvida por Albert Einstein, responsável pelas delimitações e conexões entre espaço e tempo dentro da Física. Os elementos pertencentes ao tempo se revelam no espaço e o espaço se reveste de sentido; o espaço se intensifica no movimento da história. Nas palavras de Bakhtin:

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

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

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

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

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

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

O terceiro tipo de romance antigo é o de biografia e autobiografia. Existem dois tipos de literaturas biográficas, o primeiro é o chamado de platônico, pois se manifestou mais nitidamente nas obras de Platão, como *A apologia*, de Sócrates e Fédon, e está ligado ao caminho do indivíduo que busca o verdadeiro conhecimento. O segundo é a autobiografia e biografia retórica, baseada no discurso civil, fúnebre e laudatório.

Além das construções cronotópicas de gênero, Bakhtin desenvolveu outras formas de cronotopo, essenciais para o desenvolvimento e funcionamento da narrativa: o cronotopo da estrada, do encontro e do limiar. A *estrada* revela-se com diversos significados – tanto o percurso físico quanto a jornada interior do personagem em busca de autoconhecimento ou a travessia atemporal do personagem através de suas memórias. Bakhtin (2010, p.223) afirma sua importância: “rara é a obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada, e muitas obras estão francamente construídas sobre o cronotopo da estrada, dos encontros e as aventuras que correm pelo caminho”. O linguista russo apresenta o cronotopo da estrada diretamente conectado ao do encontro. O *encontro* com outros personagens é um dos acontecimentos formadores de enredo e recebe diferentes tonalidades emocionais. Por fim, o cronotopo do *limiar* da *soleira* representa crise. É o momento da decisão que muda a existência, o momento de passagem, de ultrapassar o limiar.

Há algo importante a se comentar sobre os cronotopos: de acordo com o Bakhtin (2010, p.357), eles “podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas”. Dessa feita, novos gêneros podem se desenvolver, novos enredos

florescer, como filmes de caráter transcendente. Pensemos nos cronotopo da estrada, do encontro e do limiar: o viajante em sua jornada por uma terra distante depara-se com outros personagens e situações de forte teor emocional. Esses encontros e eventos desencadeiam as crises que levam o viajante à experiência transcendental.

Embora desenvolvido para o campo literário, mais especificamente para reflexões sobre o romance e para a compreensão de seus diversos gêneros, a ideia geral do cronotopo possui intimidade com a área cinematográfica podendo ser utilizado como indicador temporal e espacial nos quais se desenvolveria uma determinada diegese<sup>5</sup>, como o formador das tensões entre personagens e da superação de crises. A discussão e a aplicação dos conceitos cronotópicos no cinema foi realizada por teóricos como Martin Flanagan e Alexandra Ganser, Julia Pühringer e Markus Rheindorf.

Flanagan (2009, p.12), desenvolve seus estudos sobre filmes de ação e de *western* tendo como suporte as ideias básicas de Bakhtin sobre cronotopos. De acordo com o teórico americano, existem três concepções de cronotopo que são interligadas entre si. O primeiro é usado para demarcar formas estáveis de gêneros. O segundo, utilizado para especificar locais, espaços com seus respectivos tempos, onde ocorreriam eventos, como castelos, salões ou estradas. Por fim, o terceiro significado envolve o processo de leitura e decodificação do narratário e como o cronotopo serve de intermediário para o mundo real e o representado.

Interessa-nos as ideias de Ganser, Pühringer e Rheindorf (2006) a respeito do cronotopo da estrada. Há, de acordo com os autores, uma dificuldade em qualquer tentativa de definição, padronização, normatividade e categorização rígida daquilo que seria um filme de estrada, tendo como base o conceito Bakhtiniano de cronotopo. Ao analisar diversos filmes que utilizam a estrada como cenário principal, os autores assumem a impossibilidade de categorizar essas obras como um único, embora dominante, cronotopo de estrada (como descrito originalmente por Bakhtin), menos ainda uma definição unificada de *roadmovie*, vislumbrando variações do gênero, como o cronotopo de fuga, o da jornada a terra prometida ou o *deadendcity* (quando a cidade acaba se tornando uma antítese da terra prometida, um lugar estagnado no tempo, com a predominância do espaço ao longo do tempo).

---

<sup>5</sup>Diegese é um termo de origem grega, divulgado pelos estruturalistas franceses, para designar o conjunto de ações que formam uma história narrada. Diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa. É uma realidade ficcional que se distingue de toda realidade externa do texto.

Na estrada há também a possibilidade do encontro. A poética e a mística da viagem ganham contornos notadamente humanos, conduzindo o personagem através de diferentes espaços e tempos, possibilitando novas experiências e novos encontros. Origens e histórias pessoais são reveladas, e uma mudança na estrutura física e psicológica pode ser desencadeada por um companheiro de jornada, mesmo que seus destinos sejam entrelaçados por pouco tempo.

No cronotopo da estrada, e em suas permutações, “lugares necessários como lanchonetes, postos de gasolina, motéis e garagens, não são espaços efêmeros destituídos de valor, ou seja, lugares destruídos pela velocidade, para usar o termo de Paul Virilio” (Ganser; Pühringer; Rheindorf, 2006, p. 15). Significativamente, a maioria desses lugares encontrados ao longo da estrada pode, além disso, assumir um significado semelhante ao limiar de Bakhtin, representando pontos de ruptura, crises e decisões que podem mudar a vida dos personagens.

### 3.2. As anacronias

Nas décadas de 1960 e 1970, o crítico Genette lança seus estudos sobre narratologia sob o título *Figures*. Os ensaios investigam a narrativa, seus mecanismos, a própria crítica e a relação com a literatura. *Figures I* é lançado em 1966 e *Figures II*, em 1969. É em seu *Figures III*, de 1972, que Genette, inspirado nos procedimentos narrativos encontrados na obra máxima do autor francês Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido* (1913-1927), apresenta as três instâncias de seu modelo narrativo: história, narrativa e narração. Para o erudito francês, a história (*histoire*) seria o conteúdo da narrativa; a narrativa (*récit*) apontaria a organização desse conteúdo; e, por fim, a narração (*narration*) indicaria o ato produtor da narrativa, que pode ser o narrador ou narratário.

Das relações entre essas instâncias básicas, história, narrativa e narração, surgem outras categorias, cada uma delas com dimensões próprias. Das relações entre história e narrativa surge a categoria *tempo*, revelando as dimensões de ordem, velocidade e frequência. A maneira como a história é narrada denota a categoria *modo*, compreendendo questões relativas à focalização e à distância narrativa. Por fim, as relações entre história, narrativa e narração originam a categoria *voz*, com seus níveis narrativos e tempos de narração que visam compreender quem narra e para quem se narra. (GENETTE, 1995, p.29; 1972, p. 75)

Ao estudar a questão do tempo na narrativa, Genette desenvolve a ideia de *anacronia*, ou seja, o salto de uma primeira linha temporal, que seria o eixo principal da narrativa, para outra linha secundária, seja no passado ou no futuro. Isso seria resultado de uma discordância entre o que o autor chama de tempo da história - a ordem temporal de sucessão dos acontecimentos - e o tempo da narrativa - o tempo em que os eventos são apresentados na diegese. (GENETTE, 1995, p.p. 33-46).

Este salto temporal entre duas linhas narrativas estabelece a *analepse*, se caso haja um recuo no tempo pela evocação de fatos passados. De acordo com seu alcance, a analepse pode ser de dois tipos: externa, se retrata acontecimentos que ocorrem antes do início da diegese – igualmente conhecida como completiva, pois traz uma informação nova à narrativa; ou interna, se há um retorno para um ponto anterior na narrativa. Nesse caso ela pode ser completiva – quando traz uma informação nova, preenchendo uma lacuna da diegese. Pode também ser repetitiva, pois uma informação que já foi dada é retomada. Quando ocorre uma antecipação dos acontecimentos temos uma *prolepse*. Esta pode ser classificada como interna, quando a antecipação é de acontecimentos que não ocorrem depois do fim da narrativa ou externa, quando os fatos ocorrerão depois do final da história (GENETTE, p.p. 46-83).

Mesmo que desenvolvido para uma análise literária, o modelo estrutural criado por Genette pode ser utilizado para reflexões sobre o cinema. Os pesquisadores franceses André Guadreault e François Jost desenvolveram trabalhos adaptando o modelo genettiano, com suas categorias de tempo, modo e voz, para uma aplicação no campo cinematográfico. Já o pesquisador brasileiro Alex Damasceno produziu um interessante trabalho sobre as diversas formas de *flashbacks*, ao articular as reflexões sobre lembranças e memórias de Hugo Musterenberg com as ideias sobre a representação visual no cinema concebidas por Ismail Xavier.

Guadreault e Jost, ao estudarem o tempo no campo audiovisual, seguem a mesma linha de pensamento de Genette e observam que “toda narrativa estabelece duas temporalidades: a dos acontecimentos relatados e que depende do próprio ato de contar” (2009, p. 134). O retrocesso no tempo, a analepse, é designado *flashback* e é extremamente comum no cinema. Normalmente serve para explicar ou complementar um evento no presente, criar uma suspensão na narrativa ou atrasar a diegese. Os avanços no tempo, ou prolepses, são conhecidos por *flashforward*. No cinema, as prolepses internas são mais comuns e geralmente têm como objetivo

anunciar um acontecimento de modo mais ou menos explícito. As prolepses externas são raras, porque nada as diferenciaria da imaginação. (GUADREULT, JOST, 2009, p.p. 139 e 140).

Damasceno (2013) salienta que, mais que um retorno impessoal no tempo da narrativa para explicar ou complementar algum acontecimento no presente, o procedimento visual do *flashback* tem estreita ligação com a memória, com o ato de lembrar e com a imaginação. A arte cinematográfica vai além das representações concretas e pode seguir o fluxo de consciência de determinado personagem, podendo ser uma memória aleatória ou forçada. Da mesma forma, o procedimento do *flashforward* seria mais que um mero anúncio de um determinado evento, estando conectado à imaginação, à força criadora da mente humana e ao ato de sonhar dos personagens. Por certo

o cinema pode agir de forma análoga à imaginação: ele possui a mobilidade das ideias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos, mas às leis psicológicas da associação de ideias. Dentro da mente, passado e futuro se entrelaçam com o presente. O cinema, ao invés de obedecer as leis do mundo exterior, obedece as da mente. Mas o papel da memória e da imaginação na arte do cinema pode ser ainda mais rico e significativo. A tela pode refletir não apenas o produto das nossas lembranças ou da nossa imaginação, mas a própria mente dos personagens. A técnica cinematográfica introduziu com sucesso uma forma especial para esse tipo de visualização. (MUNSTERBERG, 1991, p.p.38-39).

O *flashback* e do *flashforward*<sup>6</sup> possuem três representações visuais diferentes: o *naturalismo* – quando a imagem no presente mantém contornos tipicamente naturalistas e as imagens de passado/futuro recebem tratamento diferenciado, uma nova *mise-en-scène* ou cores e tons distintos; *orealismo*, em que a natureza do passado ou do futuro advém de uma imagem pura, sem distinção de tonalidades; e, por fim, o *antirrealismo*, que utiliza procedimentos imagéticos singulares com o objetivo de demonstrar a ruptura entre diferentes linhas temporais. A relação com o real é traçada por meio da categoria da opacidade, e não da transparência. As imagens construídas pretendem “ser mais reais do que o real captado e organizado pelo senso comum” (DAMASCENO, 2013, p.63 *apud* XAVIER, 2005, p.100). Nas formas antirrealistas de representação visual do *flashback* e do *flashforward*, há uma recusa do convencional e a utilização de procedimentos típicos dos cinemas impressionista e expressionista. No impressionismo é comum a sobreposição de

---

<sup>6</sup> Damasceno, em seu estudo, não tratou do das prolepses/flashforwards. Achemos importante considerá-la em nosso artigo.

planos do presente e do passado, de forma que estejam presentes em um mesmo quadro. No expressionismo, notamos com frequência a quebra da continuidade do espaço e presença de linhas temporais distintas em um mesmo quadro ou sequência, através de campo e contracampo, ou de *mise-en-scène*, uma forma não natural de narrativa.

### 3.3. Narrativas não naturais. Quando presente e passado se encontram.

Jan Albert, em *The Living Handbook of Narratology*<sup>7</sup> (2014), apresenta uma noção ampla de narrativas não naturais. Para o autor, uma narrativa não natural rompe as leis da física, os princípios lógicos ou as distinções antropomórficas, apresentando cenários, narradores, personagens e temporalidades que não poderiam existir no mundo real. Contudo, as narrativas nunca são totalmente antinaturais: os textos normalmente contêm elementos "naturais", existentes em nosso mundo concreto, e componentes "não naturais" ao mesmo tempo (ALBERT, 2013).

Essa "não naturalidade" pode existir em duas formas diferentes. Por um lado, existem as impossibilidades lógicas e físicas, que ainda não foram transformadas em modelos cognitivos básicos, e por isso parecem tão estranhas aos espectadores. Por outro, há também impossibilidades físicas, lógicas ou antropomórficas que, ao longo do tempo, tornaram-se formas mais familiares de representação, como falar com animais em fábulas, magia em romances de fantasia, ou a viagem no tempo em ficção científica.

A proliferação de narrativas não naturais na contemporaneidade sugere que tais textualidades remontam aos gêneros já conhecidos, às características de narrativas não naturais já estabelecidas e compartilhadas. Mais especificamente, a atualidade pode ser entendida como sendo "um esforço intertextual que combina nossa enciclopédia de mundo real com as enciclopédias de gêneros literários já definidos, usando os cenários, narradores, personagens, temporalidades ou espaços impossíveis" (DOLEŽEL, 1998, p. 177 *apud* ALBERT, 2013).

Em seu artigo *Limits of Order: Toward a Theory of Polychronic Narration* (1988), David Herman retoma a teoria genettiana sobre tempo para refletir especificamente sobre as narrativas que questionam a impenetrabilidade das fronteiras entre passado, presente e futuro. Nestes textos, elementos pertencentes a diferentes períodos podem se combinar dentro de um mundo fictício, em um único

<sup>7</sup> Disponível em <<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/104.html>>. Acesso em 02 nov. 2019.

espaço-tempo, para dar forma a uma ação. Herman (1998, p.75) refere-se a essa possibilidade como uma *narração policrônica*, argumentando que “situações e eventos policrônicos ocorrem em mais de um lugar no tempo”, mesclam períodos históricos distintos em um espaço-tempo comum (grifo nosso).

#### **4. A transcendência em *A Eternidade e um dia (Mia aioniotita kai mia mera, 1998)***

*A Eternidade e um dia (Mia aioniotita kai mia mera, 1998)* é um longa-metragem dirigido por Theo Angelopoulos. O roteiro foi escrito pelo próprio Angelopoulos, Tonino Guerra – também colaborador do cineasta russo Andrei Tarkovski, além de Petros Markaris e Giorgio Silvagni, e conta a história de Alexander, interpretado por Bruno Ganz, um famoso escritor que está doente e tem pouco tempo de vida. Ao se dirigir ao hospital, ele conhece um menino de rua, vivido por Achileas Skevis, e o ajuda a voltar para sua terra natal, na Albânia. Na viagem, Alexander tem recordações de sua esposa já falecida Anna, a atriz Isabelle Renaud.

A primeira sequência: um *flashback*, uma analepse externa, completa e realista, mostra Alexander ainda criança, saindo de sua casa escondido e correndo para dentro do mar com seus amigos. Uma fusão das imagens do oceano traz a sequência para o presente, e assistimos ao protagonista sentado em sua cadeira, doente, com uma enfermeira, que lhe informa que precisa ir ao hospital se internar. “Ainda sinto o gosto do sal”, anuncia Alexander, buscando fugir da historicidade e da linearidade do tempo, lembrando um tempo seguro, inocente, em sua casa, com seus amigos e sua família.

No caminho para o hospital, Alexander visita sua filha, que lhe entrega as cartas deixadas por Anna. A leitura conduz a uma ruptura, uma transcendência para outro tempo-espaço: há *flashback*, dessa vez uma analepse interna, completa e realista: Alexander atravessa as cortinas da varanda e se encontra em sua antiga casa, com sua falecida esposa. Conversam sobre o vestido de Anna, as visitas e a gravidez. Um corte seco. Carros antigos denotam o tempo passado. Os convidados chegam e adentram a casa. A voz em *off* de sua esposa trata do amor entre eles e se alterna com as conversas de teor político dos personagens.

Alexander sai da casa de sua filha e se dirige ao hospital. No caminho, pelas ruas de uma Atenas caótica e cinzenta, ajuda uma criança que limpa seu carro no sinal de trânsito a fugir de seus perseguidores. Alexander segue o menino e percebe

que ele volta a cair prisioneiro dos criminosos, que o levam, dentro de um pequeno caminhão para um local onde há adoções ilegais e tráfico de crianças. Alexander resgata o jovem e decide levá-lo de volta a sua aldeia, na Albânia. É o início de cronotopo de viagem, com suas buscas pessoais e encontros desejados ou não, mas, sobretudo, formadores do enredo. Na jornada acontecem as crises e mudanças, as decisões que mudam a existência pessoal.

Em estado terminal e responsável por uma criança, a jornada de Alexandre ao interior do país torna-se uma metáfora do interior da psique humana. Para Campbell: “A primeira tarefa do herói consiste em retirar-se da cena mundana dos efeitos secundários e iniciar uma jornada pelas regiões causais da psique, onde residem efetivamente as dificuldades...” (CAMPBELL, 1997, p. 12).

Durante a jornada pela Grécia, mais *flashbacks*, analepses internas, completivas e realistas. As palavras nas cartas de sua falecida esposa, narradas em *off*, funcionam como uma *madeleine*, o pequeno doce que evocava no personagem principal do romance *Em Busca do Tempo Perdido* (1913-1927), de Marcel Proust, as lembranças de uma época passada. O narrador na obra máxima de Proust, curiosamente também um escritor, tem sua memória ativada pelos sentidos e desce ao inconsciente em busca de sua juventude. Ora, Alexander realiza uma arqueologia de si mesmo e de sua família, à procura de um passado, conectando-se com os espíritos que povoam sua vida, como se buscasse o contato com familiares com quem irá se encontrar em um tempo próximo. O passado surge como uma presença do sagrado no espaço-tempo profano. Como salienta Eliade:

Por meio da experiência do sagrado, o espírito humano captou a diferença entre o que se revela como real, poderoso, rico e significativo e o que é desprovido dessas qualidades, isso é, o fluxo caótico e perigoso das coisas, seus aparecimentos e desaparecimentos fortuitos e vazios de sentido (ELIADE, 2010, p.13).

Após deixar o jovem em segurança em sua cidade, Alexander, cada vez mais doente, volta a sua Atenas. Em um cruzamento na rua, deve escolher entre o hospital ou sua antiga casa. A escolha recai na segunda opção. Ali, acontece a transcendência final, o movimento para além de sua realidade profana para um espaço-tempo sagrado. A casa, vazia, não guarda nenhum resquício do conforto e beleza anteriores. Uma varanda se abre: seus amigos, sua família e sua falecida Anna dançam na praia. Alexander se aproxima e dança com eles. As pessoas saem da praia vagarosamente, deixando apenas o casal em cena. Alexander questiona: “perguntei-lhe um dia:

quanto tempo o amanhã demora para chegar? E você me respondeu: Uma eternidade e um dia”. “Minha passagem para o outro lado hoje à noite, com palavras, a trouxe de volta. Você está aqui. E tudo é verdade, esperando, pela verdade”.

#### 4. Conclusão

O homem totalmente secular e dessacralizado é uma abstração, uma impossibilidade. O homem moderno ainda guarda elementos puramente arcaicos que não foram eliminados ao longo do tempo. A religiosidade, os mitos e ritos, as experiências oníricas, a busca pela transcendência, enfim, são intrínsecas ao homem. O indivíduo é constituído, ao mesmo tempo, por uma atividade consciente e por experiências oníricas. Seus sonhos, sua imaginação, as estruturas de seu inconsciente, dão ao homem formas de escape da historicidade, da linearidade do tempo.

Mircea Eliade salienta em suas obras que o homem contemporâneo procura sair de sua linearidade histórica e constrói diferentes modalidades de espaço e tempo, através de sua imaginação, de suas criações artísticas e de outras tantas formas de comportamento que implicam uma ruptura com o tempo histórico. Os conteúdos do inconsciente apresentam semelhanças com as imagens e figuras arquetípicas. Essas fissuras temporais, esses universos paralelos, atemporais, fornecem ao homem um suporte e uma finalidade para sua vida.

Theo Angelopoulos, em sua obra tardia, aborda essa crise existencial do homem contemporâneo. Em *A Eternidade e um dia* (*Mia aioniotitakai mia mera*, 1998), a espiritualidade e a transcendência aparecem nitidamente em sua narrativa através dos cronotopos de viagem, as analepses e formas não naturais de narrativa. Seu protagonista, Alexander, conduz um jovem albanês de volta a sua aldeia em uma região tomada por crises políticas, econômicas e humanitárias. As cartas de sua esposa Anna causam fissuras no tempo. A imaginação de Alexander constrói diferentes ritmos temporais, o conduz a tempos passados e gloriosos. Há uma transcendência, um movimento para além de si mesmo, para além de sua realidade, concreta e profana para outra, Sagrada.

#### 5. Bibliografia

ALBERT, Jan. *Unnatural Narrative*. November, 2013. Revised: November, 2014. Disponível em <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/104.html>. Acesso em 10/08/2019.



- ANDREW, Geoff. *Theo Angelopoulos: the sweep of history*. *Sight and Sound*, 2012. Disponível em <<http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49816>> . Acesso em 25 nov 2019.
- AGEL, Henri. *O cinema tem alma?* Belo Horizonte: Itatiaia 1963.
- BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance. Ensaio de poética histórica, in: *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. São Paulo: UNESP, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARONI, Raphaël; REVAZ, Françoise. *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*. Ohio: The Ohio State University, 2016.
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1986.
- \_\_\_\_\_; THOMPSON, Kristin Scott. *Film Art: an introduction*. 5 ed. Wisconsin: University of Wisconsin, 1997.
- CAILLOIS, Roger. *O Homem e o sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1950.
- CIMENT, Michel. *The State of Cinema*. *Unspoken Cinema*, 2003. Disponível em: <<http://unspokencinema.blogspot.com/2006/10/state-of-cinema-m-ciment.html>>. Acesso em 10 dez 2018.
- ELIADE, Mircea. *História das crenças e das ideias religiosas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FLANAGAN, Matthew. *Bakhtin and the Movies*. New Ways of Understanding Hollywood Film. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*. 16:9, nov. 2008. Disponível em: <[http://www.16-9.dk/2008-11/side11\\_inenglish.html](http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.html)>. Acesso em: 10 dez 2018.
- GANSER, A.; PÜHRINGER, J.; RHEINDORF, M. *Bakhtin's chronotope on the road: space, time, and place in road movies since the 1970s*. *Linguistics and Literature*. v 4, n. 1, 2006, pp. 1 – 17.
- GAUDREAU, André. & JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: UnB, 2009.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- \_\_\_\_\_. *O Discurso da Narrativa*. 3 ed. Lisboa: Veiga, 1995.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- HERMAN, David. *Limits of Order: Toward a Theory of Polychronic Narration*. *Narrative* 6, 72–95. 1998.
- HOBBS, Eric J. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. Rev. Tec. Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HORTON, Andrew. *The Films of Theo Angelopoulos: a Cinema of Contemplation*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. *The Last Modernist: the Films of Theo Angelopoulos*. Trowbridge: Flicks Books, 1997.
- KOUTSOURAKIS, Angelo & STEVEN, Mark. *The Cinema of Theo Angelopoulos*. Edinburgo: Edinburgh University Press, 2015.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MUNSTERBERG, Hugo. A memória e a imaginação. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991.



ORICHIO, Luiz Zanin. O cinema humanista de Theo Angelopoulos. *O Estado de São Paulo*, 26 jan. 2012. Cultura. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/o-cinema-humanista-de-theo-angelopoulos/>>. Acesso em 20 abr. 2019.

PIEPER, Frederico. *Religião e Cinema*. São Paulo: Fonte Editorial, 2015.

PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006. (Em busca do tempo perdido, v. 1).

SCHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley. University of California Press, 1972.

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

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

## 6. Filmografia

*A Eternidade e um dia*. Direção: Theo Angelopoulos. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 1998. 132 min., VHS, som, cor, legendado. (Material digitalizado).

Recebido em: 15/11/2019  
Aprovado em: 02/12/2019