



UMA LEITURA ALEGÓRICA DO FILME *PAISAGEM NA NEBLINA*, DIRIGIDO POR THEO ANGELOPOULOS

Gong Li Cheng – maromiwang@gmail.com

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS, Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil;
<https://orcid.org/0000-0003-0250-8505>

RESUMO: O texto analisa a obra fílmica *Paisagem na neblina* (1988), de Theo Angelopoulos. A leitura está dividida em quatro momentos: o primeiro é consagrado à leitura da *Odisseia*, mais especificamente, à “Telemaquia”, pois os quatro primeiros cantos desta epopeia, supostamente, inauguram um *lócus* na literatura ocidental: a viagem em busca do pai, que ecoa fortemente na narrativa fílmica de Angelopoulos. Em seguida, visitamos os conceitos de *Vaterland* (pátria) e *Heimat* (terra natal) a fim de explorarmos a relação entre a origem genealógica e a identidade de Telêmaco. No terceiro momento, desenvolvemos o conceito de alegoria, segundo Walter Benjamin (2013), o qual fundamenta nossa interpretação. Por fim, propomos nossa leitura do filme, amparada pelos comentários precisos de David Bordwell (2008) e Andrew Horton (1997). Com isso, objetivamos mostrar como a identidade do homem moderno ligada à pátria ou à terra natal não é assim mais tão clara para a filosofia, como era na *Odisseia*, e nem para o “cinema do pós-guerra”, nas palavras de Bordwell (2008), ambos tencionam a relação entre origem genealógica, enraizamento, pátria e identidade.

PALAVRAS-CHAVE: Angelopoulos; *Paisagem na neblina*; *Odisseia*; alegoria.

1 INTRODUÇÃO

Vivemos num país de memórias, de pedras corroídas pelo tempo, de estátuas quebradas.
(ANGELOPOULOS *apud* BORDWELL, 2008, p. 239).

Neste texto, propomos uma leitura alegórica do filme *Paisagem na neblina* (*Topio stin omichli*) de 1988, dirigido por Theodoros Angelopoulos (1935-2012), mais conhecido como Theo Angelopoulos. Uma leitura dividida em quatro momentos: o primeiro é consagrado à *Odisseia*, mais especificamente àquilo que conhecemos como “Telemaquia”, pois os quatro primeiros cantos desta epopeia, supostamente, inauguram um *lócus* na literatura ocidental: a viagem em busca do pai, que, como se verá adiante, ecoa fortemente na narrativa fílmica de Angelopoulos.

Em seguida, aludimos a uma distinção importante para a tradição filosófica, em especial a alemã, entre os conceitos de *Vaterland* (a pátria) e *Heimat* (a terra natal), a fim de compreendermos melhor como se dá a relação entre origem genealógica e identidade na epopeia homérica, bem como seus desdobramentos na modernidade.

No terceiro momento, propomos uma leitura da doutrina benjaminiana de alegoria, presente em sua tese de livre-docência, no *Origem do drama trágico alemão* (2013), segundo tradução de João Barrento,

mas também em seus estudos dedicados à poética de Charles Baudelaire e à obra de Franz Kafka. Por fim, propomos uma leitura do filme em questão, apoiada pelos conceitos elencados até aqui e nas atentas análises dos críticos norte-americanos David Bordwell (2008) e Andrew Horton (1997), cujos estudos da obra de Angelopoulos são os principais no contexto americano.

Assim, objetivamos mostrar como a identidade do homem moderno ligada à pátria ou à terra natal não é assim mais tão clara para a filosofia, como era na *Odisseia*, e nem para o “cinema do pós-guerra”, nas palavras de Bordwell (2008), ambos tencionam a relação entre origem genealógica, enraizamento, pátria e identidade.

2 TELEMAQUIA: *VATERLANDE HEIMAT*

O leitor certamente deve se lembrar dos quatro primeiros cantos da *Odisseia*, os quais narram a “Telemaquia”: a transição de Telêmaco da infância para a fase adulta, como será demonstrado nos últimos cantos desta epopeia, quando Telêmaco ajuda o pai (Odisseu) no assassinio dos pretendentes. Além disso, é através desses cantos que sabemos qual é a situação política — caótica! — de Ítaca, pois na ausência do pai de Telêmaco, esposo de Penélope e rei de Ítaca, pretendentes como Alcínoo e Eurímaco buscam usurpar a posição de chefe da família e do reino.

Nesta breve análise, relembramos como Atena, disfarçada de Mentos e depois de Mentor, incute coragem e furor em Telêmaco para que o mesmo tome a palavra na ágora itacense, busque os veteranos da guerra de Troia — Nestor em Pilo e Menelau em Esparta — para ouvir notícias sobre o retorno de Odisseu. Interessante notar que a palavra grega utilizada no poema tanto para notícia quanto para glória é *kléos*, este termo designa em especial a glória que os guerreiros ganham em combate. De acordo com André Malta (2018):

[...] podemos afirmar então que a intervenção de Atena tem dois propósitos principais: estimular, através do furor e da reflexão incutidos, que Telêmaco abandone a passividade e se torne um realizador de atos e palavras; e fazer com que essa sua nova postura resulte na obtenção de seu *kléos* pessoal, que é uma confirmação do seu *kléos* familiar (MALTA, 2018, p. 77).

Outro elemento ressaltado por Malta é que os nomes “Mentos” e “Mentor” utilizados nos disfarces de Atena podem ser entendidos como “acionadores da memória”, pois, etimologicamente, à raiz **men-* pertence ainda o verbo grego para “lembrar”, *mimnésko*. Atena, portanto, faz com que Telêmaco se lembre de resgatar a herança gloriosa do pai, ouvindo os grandes feitos dele por meio de Nestor e Menelau, para afirmar sua própria identidade de guerreiro. Ao se confessar com a deusa, o jovem demonstra passividade e descrença, como se lê nos versos 240–244 do Canto I, “Sem

glória [*kléos*] / agora, Harpias se encarregam dele [de Odisseu]: sem / fulgor e sem notícia, me legou apenas / lamento e pena” (HOMERO, 2014, p. 27).

Nesses versos, percebe-se que o fim inglório do pai condena o filho ao sofrimento, sua herança não é mais o renome, mas o pesar. No ensaio “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória”, Jeanne Marie Gagnebin afirma que há dois elementos essenciais na *Odisséia*, que podem ser identificados no famoso episódio do Canto XIX, quando Odisseu é reconhecido pela ama Euricleia e o narrador suspende o presente da narrativa para revelar ao leitor a história por trás da cicatriz do amo disfarçado de mendigo. De acordo com a ensaísta,

O primeiro consiste na continuidade das gerações, no tema da filiação, por meio do avô que dá nome ao neto [Odisseu] e assim o reconhece, simbolicamente, como seu herdeiro. [...] O segundo elemento consiste na afirmação da força da palavra: da palavra dada pelo avô ao neto no nome (GAGNEBIN, 2009, p. 109).

Com o nome de Telêmaco não é diferente, já que este significa literalmente aquele que “combate de longe”¹, em clara alusão à habilidade de Odisseu como arqueiro, simbolizando assim a transmissão da herança paterna.

Partimos agora de dois conceitos alemães caros à tradição filosófica, *Heimat* (terra natal) e *Vaterland* (pátria). Marc Crépon no *Vocabulaire européen des philosophies* (2004) esclarece que *Vaterland* designa a genealogia, é literalmente o “país dos pais”, a comunidade política à qual os sujeitos são reconhecidos como cidadãos; enquanto *Heimat* tem um sentido muito mais ontológico, o do “enraizamento do ser”, o do sentir-se pertencente a um país ou a um lar sem que isso implique o local de nascimento. Entretanto, a partir de Jean Améry, filósofo austríaco, que participou da resistência francesa contra as forças nazistas e se tornou um apátrida, Crépon questiona se poderia haver *Heimat* sem *Vaterland*. Citamos Jean Améry (1995, p. 101):

Mas, como sou *heimatlos* [sem pátria] qualificado, ousou tomar o partido do valor que representa a *Heimat* e recuso decididamente aceitar a distinção aguda que se quer fazer entre *Heimat*, país natal, e *Vaterland*, pátria, pois creio finalmente que o homem da minha geração só poderia ser bem sucedido com os dois, que formam um. Aquele que não tem pátria (*Vaterland*), entenda-se: não tem asilo em um conjunto social representando uma unidade nacional autônoma e independente, tampouco tem uma terra natal (AMÉRY, 1995, p. 101).

Isto é, aquele que é privado de direitos, que muitas vezes se torna um refugiado, um expatriado ou um apátrida pode ainda encontrar algo como uma *Heimat*? Gagnebin (2016, s/p) observa, em seu breve ensaio “Filosofia é, na verdade, saudade (*Heimweh*)”, que Odisseu não realiza o seu retorno (o *nostos*)

¹ Cf. *Dicionário etimológico da mitologia grega*. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/409973/mod_resource/content/2/demgol_pt.pdf Acesso em: 04 dez. 2020.

unicamente por conta de sua nostalgia (a dor do retorno), mas sim porque: “[...] nessa epopeia inicial, não há diferença entre *Vaterland* e *Heimat*: o país dos pais, a genealogia é, por definição, repetida a cada ocasião e reconhecida como terra natal.”.

Assim, a busca de Telêmaco por Odisseu pode ser caracterizada como a tentativa de restaurar uma ancestralidade, de reconstituir uma identidade ausente ou inacabada. A memória do pai ausente é o fio condutor da viagem empreendida. O motivo de tal viagem seria a lacuna existencial provocada pela ausência paterna. A procura do pai é, no fundo, uma viagem em busca de um passado que dê sentido ao presente. É o reconhecimento da linhagem patriarcal que possibilita tanto a Odisseu quanto a Telêmaco um retorno à ordem do reino, bem como o asseguramento da *kléos* da linhagem guerreira.

3 ALEGORIA SEGUNDO WALTER BENJAMIN

É sabido que Walter Benjamin se dedicou, tanto em sua filosofia da história quanto em seus trabalhos de teoria literária, a analisar o vínculo inextrincável entre experiência (*Erfahrung*) e narração. Em seus célebres ensaios dos anos 1930, “O narrador” e “Experiência e pobreza”, é possível vislumbrar como o estabelecimento do capitalismo e as rápidas transformações sociais advindas atravessaram os modos de narrar; como não há mais uma comunidade de memória e de transmissão autênticas, como era o caso da *Odisseia*, o indivíduo, seja o escritor, seja o herói do romance, ou o leitor, conta com suas próprias vivências (*Erlebnis*) individuais. Isso não significa propriamente o fim da narração, mas sim o fim de um tipo tradicional de narrativa, moldada a partir de um tempo de trabalho e de práticas comuns.

Para Benjamin, o romance, assim como para Lukács, é o gênero que se estabelece na modernidade, pois este concretiza os sinais mais sensíveis do depauperamento e do esfacelamento da tradição: a ausência de destinos claramente traçáveis, o sentimento de solidão e de desorientação do herói problemático, bem como o do leitor, cuja espera pelo fim do romance pode ser comparada à espera da mensagem imperial de Kafka, isto é, a espera por um sentido totalizante que nunca virá. Ao contrário de Lukács, no entanto, Benjamin ressalta o reconhecimento lúcido dessa perda de sentido, já que advém daí a abertura a outras possibilidades estéticas, que não incorrem mais na ilusão burguesa de preservação e de restauração de alguma forma de totalidade.

Relembramos aqui que o ensaio de Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica traz, justamente, em seu bojo, o pressuposto da “perda da aura”, além de demonstrar que o filósofo alemão, apesar de ter se dedicado mais ao estudo da literatura, também estava atento às produções cinematográficas, sobretudo, em como a sua invenção impactou o valor de culto das obras artísticas e, por consequência, a percepção em relação a elas. Com isso, destacamos que os conceitos benjaminianos visam compreender como os

fenômenos estéticos estão embebidos pelas transformações históricas. O conceito de alegoria não é diferente.

Benjamin dedica um capítulo primordial ao conceito de alegoria na obra *Origem do drama trágico alemão*, no qual aprofunda as distinções de cunho metafísico entre símbolo e alegoria. O símbolo configura unidade entre o ser e a palavra para dizê-lo. Na esteira do que foi dito anteriormente, Benjamin, ao contrário das interpretações filosóficas mais tradicionais que desautorizavam a arbitrariedade de sentido da alegoria, vai reabilitá-la e demonstrar a importância desta mesma arbitrariedade. No barroco, objeto primeiro de apreciação do filósofo, coexistiam nas iconografias o eterno e o imutável da doutrina sagrada em detrimento da finitude e efemeridade da vida terrena. Para Benjamin (2013), o *Trauer-spiel* (literalmente luto e jogo ou drama lutuoso), traduzido normalmente por drama trágico ou drama barroco, incorporava a linguagem alegórica da seguinte forma:

A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente sob a forma da ruína. Com ela, a história transferiu-se de forma sensível para o palco. Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no meio das coisas. Daqui vem o culto barroco da ruína (BENJAMIN, 2013, p. 189, grifos nossos).

Percebe-se a dialética implícita na linguagem alegórica, especificamente no par *luto e jogo*, visto que o drama barroco faz uma *mise en scène* com o luto, ou seja, ele põe em cena os caracteres da decrepitude: os reinos sucumbem pela corrupção política, os seres animados viram esqueletos ou caveiras, enquanto os locais terrestres perdem sua estrutura totalizante, restando apenas escombros e ruínas. No capítulo “Alegoria, Morte, Modernidade” presente em *História e narração em Walter Benjamin* (1994), Jeanne Marie Gagnebin esclarece a instigante retomada do conceito de alegoria nos estudos de Benjamin acerca da modernidade e de Baudelaire:

Luto e jogo, a alegoria desvela assim a dialética imanente do *Trauer-spiel* e, igualmente, a que rege nossa modernidade, dividida entre a nostalgia de certezas desaparecidas e a leveza trágica do herói nietzschiano. Por certo, na idade barroca e até em Baudelaire, mesmo o jogo está impregnado de melancolia, possuído pela perda de uma regra definitiva. Isto não impede que sua produtividade abundante nasça desta perda e do reconhecimento desta perda. É na historicidade e na caducidade das nossas palavras e das nossas imagens que a criação alegórica tem suas raízes. A alegoria nos revela, e nisto consiste sua verdade, que o sentido não nasce somente da vida, mas que “significação e morte amadurecem juntas” [BENJAMIN]. (GAGNEBIN, 1994, p. 38-39).

O sentimento da perda de valores assegurados por uma tradição impregna as obras artísticas da modernidade, notadamente a poética de Baudelaire, que ora tonaliza a melancolia e a nostalgia causadas pelo esfacelamento da tradição, ora brinca, joga com a abertura possibilitada por essa mesma perda.

Assim, a alegoria aponta, historicamente, para mais um luto — o da perda de sentido no mundo moderno — e para um jogo com essa mesma perda, que redundando em uma alegoria que nunca encontra um sentido último, porque a alegoria sempre “diz outra coisa” (*allo-gorein*), ao contrário do que pressupunha a unidade do símbolo. Na famosa carta que Benjamin envia a Gershom Scholem em 1938², ele afirma que a obra de Kafka renunciou à suposta consistência da verdade, representando, assim, uma “doença da tradição”; o que certamente suscita sentidos vertiginosos que ressaltam a miséria dos seres, mas ao mesmo tempo, representa um enfrentamento necessário dessa tradição, que apesar de seu esfacelamento, paira fortemente em nossa modernidade. Citamos uma vez mais Gagnebin (1994) acerca dos “túmulos” cavados pela alegoria:

A alegoria cava um túmulo tríplice: o do sujeito clássico que podia ainda afirmar uma identidade coerente de si mesmo, e que, agora, vacila e se desfaz; o dos objetos que não são mais os depositários da estabilidade, mas se decompõem em fragmentos; enfim, o do processo mesmo de significação, pois o sentido surge da corrosão dos laços vivos e materiais entre as coisas, transformando os seres vivos em cadáveres ou em esqueletos, as coisas em escombros e os edifícios em ruínas (GAGNEBIN, 1994, p. 39).

Dito isto, lembramos que o jovem Telêmaco, na ausência de seu pai, não se questiona se haveria um outro destino possível que não fosse o da continuidade da linhagem guerreira; uma vez que a identidade de Telêmaco está ligada à genealogia e à filiação paternas, à *Vaterland*, portanto. É justamente estes vínculos que a modernidade coloca em questão. Não há mais uma identidade fixa, os objetos não são mais sinônimos de estabilidade, e os sentidos gerados são sempre decompostos e fragmentários. Cabe realçar que, ao contrário do que poderíamos supor, Benjamin e Jeanne Marie Gagnebin destacam a necessidade de atravessar negativamente as nossas “edificações idealizadas”, não para lamentar essas perdas e entregar-se a uma melancolia infinita, mas para vislumbrar novas possibilidades a partir da corrosão de valores desvanecidos ou jamais existentes.

A seguir, propomos nossa leitura do filme *Paisagem na neblina* (1988).

3 PAISAGEM NA NEBLINA E O FINAL ABERTO

Theodoros Angelopoulos nasceu em Atenas em 1935, por conseguinte, viveu sua juventude durante a Segunda Guerra Mundial e a guerra civil grega (1946-1949). Ao longo de sua filmografia, percebemos uma insistência em abordar as seguintes temáticas: as agonias da civilização moderna, como os regimes totalitários e ditatoriais, o pós-guerra, o desencanto do comunismo, a errância e a miséria de

² Disponível em: <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/10/benjamin-carta-a-scholem.pdf> Acesso em: 06 dez. 2020.

imigrantes que não encontram mais um lar para o qual retornar; em suma, os conflitos vivenciados pela região dos Balcãs durante o século XX e que ainda repercutem em nossa contemporaneidade³. Em uma entrevista, de 2012, concedida à ABRACCINE⁴, quando questionado sobre a ligação entre a história coletiva (História) e a história individual de suas personagens, Angelopoulos respondeu: “[...] a grande História teve muito peso na minha vida pessoal. Não tenho como fugir disso naquilo que faço. Na Europa, muitas vezes se quer esquecer a História, mas ela não nos esquece”.

À guisa de introdução, é possível dividir sua filmografia em dois grandes períodos de produção. O primeiro aborda notadamente as referidas questões políticas e históricas em primeiro plano, no qual destacam-se os filmes: *Reconstituição* (1970), *Dias de 36* (1972) e *A viagem dos comediantes* (1975). Sendo este último o filme mais épico de Angelopoulos, pois encena as conturbadas vivências de uma trupe de teatro durante o período de 1940 a 1952 da história grega: a ditadura de Metaxás, que inicia em 1939, e acaba coincidindo com o início da Segunda Guerra Mundial, na qual ocorre a invasão italiana e a ocupação nazista do território grego, que acaba em 1944. Quando parecia que, enfim, haveria paz no país, inicia-se a guerra civil entre direita e esquerda, com a forte participação de Aléxandros Papagós, até 1949.

No segundo período, vislumbramos as obras primas de Angelopoulos, que se diferenciam do período anterior por apostarem em uma abordagem mais subjetiva, isto é, a trajetória individual de cada personagem ganha primeiro plano, ainda que haja forte “destramatização” das situações encenadas, o que, segundo Bordwell (2008), é uma influência do cinema de Antonioni. Cabe lembrar que a “História” permanece tendo um papel primordial em seus filmes, ainda que esteja apenas como pano de fundo. Neste período, destacamos os filmes: *Alexandre, o grande* (1980), *O passo suspenso da cegonha* (1991), *Um olhar a cada dia* (1995) e *A eternidade e um dia* (1998).

Pertence ainda a esse período, o *Paisagem na neblina* (1988), que é, de acordo com o próprio diretor, o fecho de uma trilogia que se inicia com *Viagem à Citera* (1984) e *O apicultor* (1986). Nas palavras do diretor, esses filmes encenam o silêncio da História, do amor e de Deus, formando assim uma “trilogia do silêncio”. Embora haja uma mudança significativa de foco narrativo, há recursos estéticos que perpassam toda a filmografia do diretor, como o uso de longos planos-sequência, do plano geral e do plano conjunto, primando sempre pela expressividade pictórica. Por exemplo, o famoso plano-sequência de *Um olhar a cada dia* (1995), no qual uma estátua gigantesca de Lênin, quebrada em grandes blocos, viaja de barco no meio do mar, com uma trilha sonora bastante melancólica; criando, assim, uma alegoria do fim do comunismo. Veremos, mais adiante, que um recurso muito semelhante é utilizado em *Paisagem na neblina*.

³ Aludimos aqui ao Campo de Refugiados de Mória, que está localizado na ilha de Lesbos, que é atualmente o maior campo de migrantes e refugiados da Europa.

⁴ Disponível em: <https://abraccine.org/2012/01/27/theo-angelopoulos-1936-2012/> Acesso em: 06 dez. 2020.

Além de ser uma trilogia do silêncio, há uma outra moldura que perpassa a mencionada trilogia: a viagem. Em *Viagem à Citera*, o título já nos evidencia isso. Nele, a viagem é uma retomada do retorno de Odisseu, entretanto, o retorno do velho comunista — Spyros (Manos Katrakis) — é atravessado pela inexorável passagem do tempo. Após longos anos vivendo como refugiado nos confins da União Soviética, Spyros volta envelhecido e desencantado com o comunismo. Sua esposa, apesar de o esperar com dedicação, não é mais a bela Penélope. Os filhos tampouco se entusiasma com a volta do pai. E o lar que ele espera reencontrar no meio das colinas, deve ser vendido para empreiteiras. O único que permanece o mesmo é o fiel Argos. Escusado dizer que a ilha de Citera jamais será alcançada aqui.

Já em *Paisagem na neblina*, encontramos uma retomada da “Telemaquia”, pois é focado nas personagens de Voula (Tania Palaiologou) e de Alexander (Michalis Zeke), dois irmãos, que têm aparentemente 11 e 5 anos. (Os mesmos nomes utilizados para os irmãos de *Viagem à Citera*). Ambos partem clandestinamente de trem em busca do pai desconhecido, que supostamente estaria vivendo na Alemanha. Nesta jornada, as crianças encenam a busca do homem que procura sua origem para encontrar o sentido da própria existência, como Telêmaco já o fizera.

Em síntese, o filme todo é atravessado pela figura da morte: isso se materializa formalmente na desaparecimento das imagens, dos personagens na neblina, na inércia do povo, na brutalidade do estupro sofrido por Voula. Na metade do filme, há um monólogo dos atores com fragmentos da história da Grécia: a invasão nazista em 1940, a guerra civil de 1946-1949 e depois o estabelecimento da ditadura dos coronéis de 1967-1974. Enfim, na última cena do filme, os irmãos atravessam de barco a mítica fronteira entre a Grécia e a Alemanha. No meio da neblina, o espectador ouve um tiro, sugerindo que os irmãos foram assassinados por um aduaneiro; esta travessia exemplar encena a travessia de Caronte, o barqueiro que leva os mortos até o Hades. Assim, propomos uma leitura que enfatize a herança que estas crianças carregam das gerações anteriores, a saber, os cacos da história e a impossibilidade de restaurar uma ordem originária. Não há mais uma comunidade política (a *Vaterland*) e nem um lar para o ser (a *Heimat*).

Apesar de *Paisagem na neblina* ser considerado como um dos filmes mais acessíveis de Angelopoulos, ele exige alguns comentários mais precisos. Antes da abertura com os créditos, a tela está completamente escura. Alguns instantes depois, ouvimos uma voz em *off*, a de Voula, que narra uma história bastante peculiar para o seu irmão dormir, o mito da criação.

Fica claro que essa história já foi repetida várias vezes, mas o irmão quer ouvi-la uma vez mais, ao que Voula responde: “No princípio era o caos e depois se fez a luz... E a luz se separou das trevas... E a terra do mar... E se formaram os rios, os lagos e as montanhas... E depois as flores e as árvores... Os animais, os pássaros...”. Aqui, a história compartilhada pelos irmãos é interrompida pela mãe, cuja abertura da porta ouvimos e vemos um feixe de luz, e nada mais. “É a mamãe”, diz a garota e acrescenta:

“Esta história nunca vai terminar”. É como se a luz ilustrasse o mito contado há pouco. Conforme a porta se abre mais, a luz incide nos rostos dos irmãos, que agora fingem dormir. A porta fecha e os passos da mãe retrocedem, sua imagem jamais aparecerá no filme. Muito fica estabelecido nesta simples cena, pois no nível cinematográfico, o filme todo encena esse jogo de luz e escuridão e as várias sombras intermediárias, como é o caso da neblina. É interessante observar essa conjunção entre a forma – o uso recorrente do *fade out* e do *fade in* em várias cenas — com o conteúdo, ou seja, a travessia empreendida pelos irmãos, perpassada de luz e de escuridão.

Figura 1 – Cenas de *Paisagem na neblina* (1988)



Fonte: *Paisagem na neblina* (1988), 5min29s; 6min40s

Sobre essas cenas iniciais e os ecos do mito da criação e da *Odisseia* em *Paisagem na neblina*, Andrew Horton (1997) comenta:

[...] o *Paisagem* é baseado em mitos e contos de fadas. E, além das alusões usuais à *Odisseia*, está centrado no mito mais básico de todos para qualquer cultura, o da criação do universo. Claramente, o mito da criação aparece como mito de um indivíduo também, já que as duas crianças saem à procura de suas próprias origens. A odisseia delas é mais uma variação do épico homérico. Mas neste exemplo, temos dois filhos em vez de um em busca de um pai que eles não se lembram e nunca viram. Em vez de uma fiel Penélope como mãe, eles têm uma mulher não identificada e invisível que carece de emoções e ações maternas. Esta cena sugere que ela frequentemente os deixa sozinhos à noite em seu apartamento. Até mesmo o retorno dela não traz nenhum beijo ou saudação⁵ (HORTON, 1997, p. 145, tradução nossa).

Como bem observa o crítico norte-americano, diferentemente da *Odisseia*, no filme em questão, há dois filhos à procura de um pai desconhecido, do qual não se tem nenhuma memória ou notícia, haja

⁵ [...] *Landscape* is grounded in myth and fairy tales. And, beyond the usual *Odyssey* allusions, it is centered in the most basic myth of all to any culture, that of the creation of the universe. Clearly the creation myth doubles back as an individual one too, for the two children set out in search of their own origins. Their odyssey is yet another variation on the Homeric epic. But in this example we have two children rather than one in search of a father they do not remember and have never seen. Instead of a faithful Penelope for a mother, they have an unidentified and unseen woman who lacks in maternal emotions and actions. This one scene suggests that she has frequently left them alone at night in their apartment. Even her return brings no kiss or greeting. (HORTON, 1997, p. 145).

vista que a própria existência de Odisseu é posta em questão. Entretanto, como veremos a seguir, o final do filme apresenta uma abertura esperançosa muito diferente dos demais filmes de Angelopoulos, que pode ser explicado tanto pelo viés do mito ou do conto de fadas, como de forma mais alegórica, segundo a filosofia da história benjaminiana. Outro paralelo observado é com a tragédia ática, já que os irmãos Orestes e Electra vivem alienados da mãe e, em perpétua, adoração ao pai ausente. O que também é sugerido mais diretamente com a presença da personagem Orestes (Stratos Tzortzoglou), personagem esta que já aparecera em *A viagem dos comediantes* (1975), bem como sua trupe.

Nas cenas seguintes, acompanhamos o início propriamente da jornada dos dois irmãos que, antes de adentrar na estação de trem, caminham por construções arruinadas ou inacabadas, sob um céu sempre nublado. Em seguida, encontram uma personagem que se identifica como Gaivota, a qual está em uma espécie de campo de refugiados (lugar não identificado), cercado por uma grade de arame que os mantém lá à deriva, como se esse local de acolhimento, de “porta de entrada” a outros países, fosse, na verdade, uma perversa “sala de espera”.

Figura 2 – Cenas de *Paisagem na neblina* (1988)



Fonte: *Paisagem na neblina*, 7min; 7min50s

Gaivota, na referida cena, dirige-se às crianças e afirma: “Vai chover e minhas asas vão molhar”, o que nos remete diretamente ao próximo filme de Angelopoulos, o *Passo suspenso da cegonha* (1991), que enfoca justamente a temática das fronteiras e da imobilidade imposta por elas. Finalmente, depois dessas cenas em plano geral, (enquadramento este que torna as personagens ínfimas em relação aos cenários descampados), os irmãos entram no trem, ao som da bela e melancólica trilha sonora de Eleni Karaindrou (é o “father’s theme”). Logo após comemoraram o início da “odisseia”, ouvimos a voz em *off* de Voula, que endereça uma carta imaginária a seu pai, na qual expressa o seu sentimento de solidão, mesmo tendo a mãe presente.

Por não ter bilhetes, as crianças são paradas por um guarda que os entrega à polícia, que por sua vez os leva até um tio. Então, quando o tio pensa que as crianças estão fora do alcance auditivo, ele oferece um cigarro ao chefe de polícia e explica: “Não existe pai. Não existe Alemanha. É tudo mentira. Ela [a mãe] não queria dizer a eles que eles são ilegítimos.”. Depois disso, Voula e Alexander saem

correndo, pois eles claramente o ouviram. Voula grita ainda “Você está mentindo.”. Interpretamos essa obstinação em continuar a viagem em busca do pai, malgrado o esclarecimento do tio, como uma alegoria da busca da *Vaterland* e da *Heimat*, muito mais do que a busca pelo pai físico. Em outra entrevista, Angelopoulos (1989, p. 6, tradução nossa) afirma a esse respeito: “É uma alegoria que trata do pai enquanto símbolo, da busca de um propósito para a vida e a procura de um outro lugar [...] É a fuga de um lugar sufocante para um outro⁶.”

Posteriormente, vemos um corredor de delegacia, onde está muito escuro, mas ouvimos alguém gritar: “Está nevando” e todos começam a correr para fora da delegacia. O corredor está vazio, exceto pela presença de Voula e de Alexander, que estão de um lado da porta, e uma mulher do outro lado que fica dizendo: “Ele passou a corda em volta do pescoço.”. A respeito desta cena, Andrew Horton (1997) ressalta a ambiguidade do filme em termos de “conto de fadas e documentário”. Por um lado, a neve aparece como algum tipo de milagre, enquanto, por outro, ouvimos falar de um suicídio. Fora da estação, os policiais ficam paralisados como estátuas assistindo à neve cair ao redor deles. Como a polícia distrai-se com o “milagre” da neve, Voula e Alexander fogem, capturados para nós em câmera lenta. Bordwell (2008, p. 237) também se dedica às suspensões de tempo dos filmes de Angelopoulos, afirmando: “Suas tomadas, então, curiosamente param o desenrolar do tempo do andamento dramático; a inércia narrativa torna-se a norma e pano de fundo para os momentos de esplendor.”.

Os irmãos voltam a viajar em outro trem, e enquanto dormem, Alexander sonha com outra carta ao pai: “Estamos viajando, soprados como folhas ao vento. Um mundo estranho. Palavras e gestos que não entendemos. E a noite nos assusta, mas estamos felizes e vamos em frente.”. À medida que o condutor se aproxima deles, compreendemos que terão de sair novamente. É noite em uma cidade do norte da Grécia. Voula e Alexander atravessam uma praça da cidade coberta de neve enquanto ouvimos fragmentos mistos de canções provenientes de uma festa de casamento. Uma noiva sai correndo na neve, chorando. O noivo corre para ela e a persuade a entrar. Nesse ponto, destacamos como as crianças, ao longo do filme, são constantemente “jogadas” no meio de “histórias” de diferentes pessoas, o que as impulsiona a tentar entender suas palavras e gestos, o que elas, é claro, não podem ler nem entender. O mesmo vale para o espectador. Levantamos as questões: qual é o problema da noiva? Por que ela está chorando no casamento? As crianças (e nós, os espectadores) nunca saberemos o motivo.

Figura 3 – Cena de *Paisagem na neblina* (1988)

⁶ C'est une allégorie qui traite du père en tant que symbole, de la recherche d'un but dans la vie et de la recherche d'un autre lieu. [...] C'est la fuite d'un lieu étouffant vers un autre. (ANGELOPOULOS, 1989, p. 6). Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/cb/1989-v9-n1-cb1130779/34244ac.pdf> Acesso em: 07 dez. 2020.



Fonte: *Paisagem na neblina*, 27min47s

Então, para o nosso desconcerto, outra história emerge, quando um trator arrasta um cavalo moribundo e o deixa na frente das crianças. Alexander começa a chorar. Em segundo plano, o grupo de convivas vagueia pela praça cantando e dançando. Eis que o cavalo morre e Alexander chora incontrolavelmente. Esta é a primeira de várias experiências que eles terão com a morte ao longo do filme, como dito anteriormente.

A cena descrita encerra em *fade out* e retorna com Voula e Alexander no meio da estrada. Há um ônibus estacionado no acostamento, Orestes sai e os cumprimenta dizendo: “O que fazem aqui no meio do nada? A cidade está muito longe. O meu ônibus está vazio atrás. Eu não como criancinhas”. Orestes é engraçado e parece bem-intencionado. Quando o ônibus estaciona, a trupe de Orestes surge andando em direção a eles por uma rua absolutamente deserta. Todos são velhos e vestem roupas pretas, como um cortejo fúnebre que vaga sem destino. Alexander observa: “Estão tristes.”. Ao que Orestes responde: “Os tempos mudam. Tudo está mudando. E eles, devastados pelo tempo, vagueiam teimosamente por toda a Grécia... sempre fazendo a mesma coisa”.

Os diálogos são esparsos no filme, mas quando os há, são extremamente significativos. A exemplo disto, nos 45 minutos de filme, Orestes diz algo sobre as crianças e sobre si mesmo:

Vocês são garotos especiais, sabiam disso? É como se vocês não se importassem com o passar do tempo... E, no entanto, sei que vocês têm pressa de partir. Como se não fossem a nenhum lugar e, no entanto, estão indo a algum lugar. Sabem aonde vão, não sabem? [...] Eu sou um caracol que desliza pelo vazio. Não sei aonde vou. Uma vez eu pensei que sabia. Aonde vou? Apenas sei que em poucos dias devo me apresentar para o serviço militar.

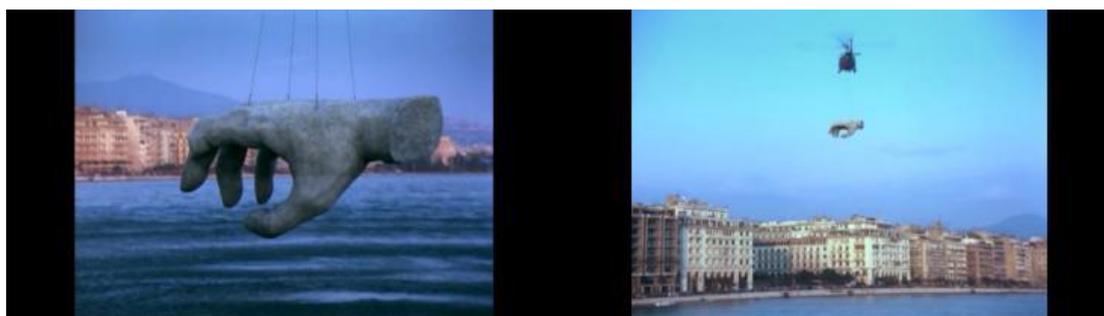
Alguns momentos após esta fala, Orestes se abaixa e pega um pedaço de filme no lixo. Pede para que os garotos olhem através da luz e pergunta: “Vocês estão vendo? Atrás da neblina. Atrás, distante.... Você não vê uma árvore? Eu muito menos. Estava fingindo.”. Alexander fica com o pedaço de filme, no qual só há neblina. Para quem já assistiu à película fica claro que este pedaço de filme prenuncia o final,

em que as crianças atravessam a neblina, assim como a fronteira entre a vida e a morte, e encontram uma árvore.

Logo após a enigmática imagem da neblina, a trupe de atores, que mais se parece com miseráveis saltimbancos, inicia um longo monólogo, todo entrecortado e incompreensível para as crianças, sobre as guerras do século XX. Ao fim, o ator mais velho diz: “Eu seguirei com os meus farrapos.”. Em nossa leitura, essas cenas criam um paralelo entre três gerações: a dos atores, que vivenciaram as guerras e o fracasso dos movimentos revolucionários; a de Orestes, idade intermediária, a juventude, cuja liberdade de escolha foi privada, já que precisa cumprir serviços militares; e, por fim, a das crianças, que não compreendem os “gestos e as palavras” das pessoas que encontram. Esta alienação pode ser entendida como o fim da memória e da transmissão coletivas. Aqui, a “História” se manifesta através dos atores, como um “acúmulo de catástrofes”, o que impossibilita que as novas gerações se reconheçam como pertencentes a essa pátria (*Vaterland*), gerando, por consequência, um estranhamento (*Unheimlichkeit*) em relação ao mundo. Portanto, a existência de um país natal (*Heimat*) torna-se impossível, tanto política quanto existencialmente.

À vista disso, quando o filme vai se encaminhando para o fim (1h30min), temos um outro célebre plano-sequência (semelhante ao de *Um olhar a cada dia*): a retirada de uma mão de mármore gigantesca do mar, em Tessalônica, criando intertexto igualmente com o filme *A doce vida* (1960), de Fellini, que inicia com uma estátua içada por um helicóptero que viaja pelo céu de Roma.

Figura 4 – Cenas de *Paisagem na neblina* (1988)



Fonte: *Paisagem na neblina*, 1h29min; 1h30min

Em Angelopoulos, no entanto, a mão com o dedo indicador quebrado constitui uma alegoria da ausência de direção na vida das personagens, tanto no sentido político e histórico, quanto existencial. Por isso, nesta cena, Orestes declama o primeiro verso das *Elegias de Duíno*, de Rilke: “Quem, se eu gritasse, entre as legiões dos Anjos me ouviria?”. Naturalmente, relembramos de um outro anjo, um não tão celestial, o “anjo da história”, presente na tese IX do conceito de história, o qual gostaria de “[...] parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído.” (BENJAMIN, 2016, p. 14).

A ausência do pai, em nossa leitura, aponta para a impossibilidade de pertencer verdadeiramente a uma *Vaterland* e a uma *Heimat*, mas igualmente para aquilo que Angelopoulos descreveu como o “silêncio de Deus”. Neste momento, abrimos um parêntese para dialogar com a psicanálise freudiana, mais especificamente com o ensaio “O futuro de uma ilusão” (2014), visto que Freud aproxima o apego à existência de um pai divino (pensamos em “Zeus pai”, por exemplo) com o desamparo sentido pela criança em relação ao pai. Apenas para ressaltar o desamparo triplamente sentido por Voula, Alexander e Orestes, de caráter político, existencial e, em último caso, divino. A pesquisadora brasileira Eneida Maria de Souza (2002) comenta a cena da mão da seguinte forma:

É possível retirar daí a imagem de ruína de um passado cultural grego que contém uma mensagem bem explícita, qual seja, a necessidade de se descartar o passado como promessa de salvação futura. A direção do horizonte grego se pauta pelo dedo quebrado dessa mão gigantesca, representativa da força já exaurida de algum deus. O espetáculo inusitado que sobrevoa Atenas [Tessalônica, na verdade] anuncia a sua presença/ausência do palco histórico sem acenar para caminho algum (SOUZA, 2002, p. 139).

A “necessidade de se descartar o passado como promessa de salvação futura” fica explícita na relação entre as gerações, cuja não-identidade constitui uma ruptura dolorosa, geradora de melancolia e de desamparo, mas igualmente necessária. O final de *Paisagem na neblina*, certamente, endossa o descarte desse pesado passado, que continua “passando”, e aponta para uma abertura. Depois de passar pelas situações mais brutais, que um rito de iniciação pode envolver, como o sexo (no estupro de Voula), o total desamparo da família e das autoridades, bem como a morte, Angelopoulos nos apresenta um final, paradoxalmente, esperançoso.

Figura 5 – Cena de *Paisagem na neblina* (1988)



Fonte: Paisagem na neblina, 1h57m

Não podemos afirmar claramente o que ocorre no final, pois Angelopoulos o deixou em aberto. Ao cruzar a fronteira não dá para saber se os irmãos sobrevivem ao tiroteio no escuro (ouvimos apenas

um tiro, mas presumimos que poderia ter havido mais). E a chegada à “Alemanha”, como é possível? Eles não têm passaportes, e a Alemanha não faz fronteira com a Grécia, então como eles poderiam realmente ter alcançado a fronteira em primeiro lugar? Ou, se eles conseguiram chegar à fronteira, foram mortos pelos guardas? O final é, portanto, apenas um sonho agonizante de triunfo? Nós não sabemos. O que está claro é que eles alcançaram, de qualquer maneira, uma árvore e não um pai. A árvore, como é sabido, nos mitos e contos de fadas, têm seus poderes, seus significados e suas relações com a magia. Mas existe outra possibilidade: eles entraram na tira de filme que Orestes deu a Alexander; assim, sua “Alemanha”, seu “final feliz”, é apenas um triunfo da fantasia cinematográfica? Todas as três possibilidades coexistem nessa imagem, porque, no fundo, trata-se de uma alegoria.

Na entrevista de 1989, quando questionado se a viagem em seu filme seria como a viagem no poema “Ítaca”, de Kaváfis, Angelopoulos (1989) afirma:

No meu filme, a viagem é importante, mas o objetivo também, a abertura do fim, a passagem das fronteiras que representam o cruzamento da morte. Ao final do filme, o rio é um rio mitológico, o Aqueronte, o qual leva ao reino dos mortos. As crianças atravessam este rio e, quando a neblina se dissipa, eles descobrem a árvore que simboliza o mundo ideal, a vida, a essência da vida⁷ (ANGELOPOULOS, 1989, p. 6, tradução nossa).

A árvore remete ao encontro com um lugar ideal ou com um “não-lugar”, o *utopos*. Em outra entrevista, Angelopoulos (1989, p. 14) diz ainda: “Eu defini meus três últimos filmes como uma trilogia do silêncio da história e da morte de Deus. Deus, para mim, não é um Deus no sentido religioso, mas alguma coisa na qual nós podemos crer, referir-se. Uma utopia precisamente⁸.”. Em *Paisagem na neblina* (1989), há um atravessamento do mito do pai primevo, pois este inexistente, assim como a ordem patriarcal, seja política ou divina, mas isso não causa apenas melancolia e desorientação nas personagens, visto que é este atravessamento negativo que as permite vislumbrar uma abertura sobre o futuro, que não aponta diretamente para nada, a não ser para um inacabamento. Terminamos, então, com uma citação de Jeanne Marie Gagnebin (1994):

⁷ Dans mon film, le voyage est importante mais aussi le but, l'ouverture de la fin, le passage des frontières qui représentent le franchissement de la mort. À la fin du film, le fleuve est un fleuve mythologique, l'Acheron, lequel menait au royaume des morts. Les enfants traversent ce fleuve et, lorsque le brouillard se dissipe, ils découvrent l'arbre qui symbolise un monde idéal, la vie, l'essence de la vie. (ANGELOPOULOS, 1989, p. 6). Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/cb/1989-v9-n1-cb1130779/34244ac.pdf> Acesso em: 07 dez. 2020.

⁸ J'ai ainsi défini mes trois derniers films comme une trilogie du silence de l'histoire, de la mort de Dieu. Dieu pour moi, ce n'est pas un Dieu au sens religieux mais quelque chose à laquelle on peut croire, se référer. Une utopie précisément. (ANGELOPOULOS, 1989, p. 14). Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/images/1989-n43-images1077589/22911ac.pdf> Acesso em: 07 dez. 2020.

Ao se despedir de uma transcendência morta e ao meditar sobre as ruínas de uma arquitetura passada, o pensador alegórico não se limita a evocar uma perda; constitui, por essa mesma meditação, outras figuras de sentido. Ademais, quer ele o reconheça ou não, o trabalho do alegorista revela que o sentido não nasce de uma positividade primeira do objeto (perdido), mas da ausência deste objeto, ausência dita e, deste modo, tornada presente na nossa linguagem. Esse trabalho nos indica assim que o sentido não nasce tanto da plenitude e da eternidade como, também, do luto e da história, mesmo se, através deles, estamos em busca de um outro tempo (GAGNEBIN, 1994, p. 46).

4 REFERÊNCIAS

- AMÉRY, Jean. *Além do crime e do castigo: tentativas de superação*. Tradução: Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. 2. ed. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Tradução: Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus, 2008.
- CASSIN, Barbara (org.). *Vocabulaire européen des philosophies*. Paris: Seuil, 2004.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Filosofia é, na verdade, saudade (*Heimweh*). In: COSTA, Verlaine Freitas Rachel; PAZETTO, Debora (org.). *O trágico, o sublime e a melancolia*. v. 1. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.
- HOMERO. *Odisseia*. 3. ed. Tradução: Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2014.
- HORTON, Andrew. *The films of Theo Angelopoulos: a cinema of contemplation*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- MALTA, André. *A astúcia de ninguém: ser e não ser na Odisseia*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2018.
- PAISAGEM na neblina. Theo Angelopoulos, 1988. Grécia/França e Itália.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

Title

An allegorical reading of the film *Landscape in the mist*, directed by Theo Angelopoulos.

Abstract

The text analyzes the film *Landscape in the mist* (1988), by Theo Angelopoulos. The reading is divided into four moments: the first is devoted to the reading of the *Odyssey*, more specifically, of the “Telemachy”, as the first four books of this epic supposedly inaugurate a *locus* in Western literature: the journey in search of the father which echoes strongly in Angelopoulos’ filmic narrative. Then, we visit the concepts of *Vaterland* (fatherland) and *Heimat* (homeland) in order to explore the relationship between genealogical origin and the identity of Telemachus. In the third moment, we develop the concept of allegory, according to Walter Benjamin (2013), which supports our interpretation. Finally, we propose our reading of the film, supported by accurate comments by David Bordwell (2008) and Andrew Horton (1997). With this, we aim to show how the identity of the modern man linked to the fatherland or the homeland is no longer so clear to philosophy, as it was in the *Odyssey*, and neither to the “post-war cinema”, in the words of Bordwell (2008), both intend the relationship between genealogical origin, roots, homeland and identity.

Keywords

Angelopoulos; Landscape in the mist; Odyssey; allegory.

Recebido em: 11/07/2021.

Aceito em: 24/08/2021.