



RELICI

A VIAGEM DE VOLTA AO LAR EM *TAXIDI STA KYTHIRA* DE THEODOROS ANGELOPOULOS¹

THE HOMECOMING TRIP AT TAXIDI STA KYTHIRA BY THEODOROS ANGELOPOULOS

Fábio Waki²

RESUMO

Este artigo examina o filme *Viagem a Citera* (*Taxidi sta Kythira*, 1984), do cineasta grego Theodoros Angelopoulos (1936-2012), a fim de esclarecer como sua *narrativa de viagem*, uma *narrativa de retorno ao lar*, subverte as noções de *kleos*, *nostos* e *noos* tradicionalmente associadas à *Odisseia* (VIII a.C.) para sugerir como o mundo de hoje, ao contrário do mundo fantástico das narrativas homéricas, já não é mais um lugar para nenhum tipo de herói. Com base nesse exame, procurarei então discutir como a *narrativa de retorno ao lar* é um tipo bastante especial de *narrativa de viagem*, o qual merece ser examinado com mais especificidade por envolver com relativa frequência, em particular no cinema contemporâneo, um contato com a *alteridade do familiar* que por fim parece ser indissociável de um contato com a *angústia do passado*.

Palavras-chave: Odisseia, Homero, crítica, poesia oral, cinema europeu.

ABSTRACT

This article examines the film *Viagem a Citera* (*Taxidi sta Kythira*, 1984), by the Greek filmmaker Theodoros Angelopoulos (1936-2012), in order to clarify how his travel narrative, a homecoming narrative, subverts the notions of *kleos*, *nostos* and *noos* traditionally associated with the *Odyssey* (VIII BC) to suggest how the world today, unlike the fantastic world of Homeric narratives, is no longer a place for any type of hero. Based on this examination, I will then try to discuss how the homecoming narrative is a very special type of travel narrative, which deserves to be examined with more specificity because it involves with relative frequency,

¹ Recebido em 20/04/2020. Aprovado em 02/09/2020.

² Universidade de Coimbra. fabwaki@gmail.com



RELICI

6

particularly in contemporary cinema, a contact with otherness of the familiar who finally seems to be inseparable from a contact with the anguish of the past.

Keywords: Odyssey, Homer, criticism, oral poetry, European cinema.

INTRODUÇÃO

Sem dúvida, quando pensamos em *narrativas de viagem*, uma das primeiras obras que parece se insinuar é a *Odisseia* homérica (VIII a.C.): afinal, é nessa canção que encontramos registros como a estada de Odisseu na longínqua ilha dos Feáceos, as suas experiências eróticas na gruta de Calipso, os perigos que veio a encontrar nas cavernas dos ciclopes, a sua arriscada passagem pelo Estreito de Messina e a sua audaciosa resistência ao canto das sereias—todas essas aventuras e desventuras com os quais veio a se deparar após a Guerra de Troia e como consequência de uma desavença com Poseidon, o deus dos mares e, por extensão, o deus das travessias: sobretudo, o deus da *sua* travessia.

No entanto, é preciso notar que, embora ela seja talvez o símbolo máximo das narrativas de viagem na história da literatura ocidental, a *Odisseia* não é uma simples *narrativa de viagem*; ela é, com efeito, uma narrativa de um tipo bastante específico de viagem: a *viagem de retorno ao lar*, ou, mais precisamente, aquilo a que os narradores originais desse κλέος ou *kleos*, dessa ‘canção sobre uma glória imorredoura’, se referiam como νόστος ou *nostos*, isto é, como o ‘retorno’, o ‘regresso’, o ‘regresso ao lar’ ou o ‘retorno seguro ao lar’. (ver NAGY, 2013, pp. 50-51; 275-76) Tanto é assim que, associada à palavra *nostos*, a palavra que na *Odisseia* encontramos objetivamente relacionada a Odisseu, está a palavra νόος ou *noos*, a qual podemos traduzir como ‘consciência’, ‘compreensão’, ‘discernimento’, ‘entendimento’ ou, enfim, como ‘esclarecimento’ (ver NAGY, 2013, p. 297). Por sua morfologia, não é muito difícil perceber que essas duas últimas palavras, *nostos* ‘retorno’ e *noos* ‘esclarecimento’, possuem uma origem etimológica comum: ambas derivam da raiz indo-europeia **nes-*, a qual em geral se associa às ideias de

Revista Livre de Cinema, v. 7, n. especial, Dossiê Cinema e Literatura de Viagens, p. 5-26, set, 2020
ISSN: 2357-8807



RELICI

7

'alvorecer', 'aclara', 'clarear' ou, de modo mais amplo, à ideia de 'vir à luz' (ver NAGY, 2013, p. 298).

Na *Odisseia*, a associação desses dois termos com frequência remete a uma ideia maior, mais complexa, segundo a qual o ato de 'regresso ao lar' é sobretudo um ato de 'retorno à luz e à vida' (NAGY, 2013, pp. 297-98), uma ideia mais propriamente relacionada a uma dimensão espiritual dos protagonistas e para a qual o poema mesmo providencia dois exemplos fundamentais: o primeiro, claro, é a jornada de Odisseu, esse herói que por vinte anos resiste à dor e ao perigo conforme vence as distâncias que o separam de Ítaca, Penélope e Telêmaco, símbolos máximos de uma prosperidade que ele tinha deixado para trás e a qual espera recuperar com seu retorno; o segundo, talvez menos evidente, é a jornada de Telêmaco, esse jovem herói que no começo do poema enfrenta os perigos arranjados pelos pretendentes de Penélope para viajar a Pilos, terra de Nestor, um sábio veterano de guerra que o inicia em sua vida adulta, em princípio a fim de ajudá-lo a descobrir o paradeiro de Odisseu, mas, por extensão, também a fim de despertar nele a sabedoria que o permitirá se mobilizar contra os perigos que rondam a ele e à sua família.

Como vemos, portanto, essa dimensão espiritual formada por um balanço entre as ideias de *nostos* e *noos* pode ser considerada uma espécie de estrutura primitiva das *narrativas de viagem*, em particular no que concerne ao *arco dramático* ou às *transformações afetivas e psicológicas* sofridas pelos personagens como resultado de um contato com uma certa *alteridade*: a ideia sumária é a de que uma *viagem* consiste em um *desamparo* por parte de um sujeito por meio de um contato com uma realidade material estranha à sua, um contato que não apenas o permite aprender e reconhecer, por vias de rupturas e experiências afetivas, que a sua realidade é *apenas uma* dentre tantas outras, mas que por isso mesmo também o



RELICI

8

permite aprender e reconhecer os limites que o seu lugar de origem, que a sua zona de conforto, impõe sobre a sua própria existência.

Em termos mais técnicos, ao colocar um sujeito em contato com uma realidade material estranha à sua, uma *viagem* permite a um sujeito se *desamparar* da sua própria realidade material e de si mesmo ao lhe trazer à tona relações entre *poder* e *saber* que por diversos motivos tinham se naturalizado nessa sua realidade e nele mesmo, permitindo-o, então, questionar essa suposta naturalidade para, se for o caso, também modificá-la. Com efeito, um dos principais resultados da viagem de Telêmaco a Pilos é um *aprendizado*, é fazer com que ele tenha a coragem e a sabedoria para tomar um controle melhor sobre sua própria casa - inclusive sobre Penélope, cuja autoridade vinha se fragilizando face à pressão por um novo casamento - até o derradeiro retorno de Odisseu, isto é, até o momento em que ele, Telêmaco, tenha condições efetivas de subverter o terrível cenário em que sua família se encontra.

Sob um tom talvez um tanto melancólico, também devemos notar que, embora seja capaz de vencer as dores e os perigos do mar e assim retornar ao seu lar, Odisseu, por fim, não permanece aí; após restabelecer a paz e a prosperidade à sua família, em grande medida valendo-se das ardilezas que veio a aprender ou a amadurecer ao longo da sua jornada, Odisseu enfim torna a deixar Ítaca para uma nova sequência de odisseias, o que parece ser consistente com o fato de que seu destino é regido tanto pelos princípios do *nostos* quanto do *noos*: permanecer no seu lar implica em que ele não tenha mais a possibilidade de um *nostos* e, não tendo mais a possibilidade de um *nostos*, ele tampouco tem a possibilidade de um *noos*; da mesma forma, se é fundamental que ele viva de modo a sempre alcançar um novo *noos*, é fundamental que ele sempre se lance em um novo *nostos*, de modo que, para ele, vai contra o seu destino que ele *permaneça*, que ele *fique*, que ele se *estabeleça*, que ele *aceite o fim de suas viagens*.



RELICI

9

Tal como a *Ilíada* (VIII a.C.), portanto, a *Odisseia* também é um *kleos*, uma vez que também é uma canção que registra a 'glória imorredoura' de um herói; no entanto, a *Odisseia* é um *kleos* de um tipo bastante especial: diferente de Aquiles, Odisseu não conquista a sua *glória* em batalha, mas por meio do seu *nostos* e, por extensão, também por meio do seu *noos*, isto é, por meio do seu 'retorno seguro ao lar' - garantido por sua sobrevivência à Guerra de Troia e aos caprichos de Poseidon - e do seu 'retorno à luz e à vida' - garantido por sua reunião com Ítaca, Penélope e Telêmaco. Essa lógica de fato nos permite tomar a *Odisseia* como aquela que talvez seja por excelência a precursora das *narrativas de viagem*, mas, a meu ver, é fundamental que mantenhamos com esse poema, primeiro, uma relação de *cautela* e, segundo, uma relação do que penso ser uma *nobre obsolescência*: a *cautela*, como já expliquei, é a de que, embora a *Odisseia* seja uma *narrativa de viagem*, ela é, sobretudo, uma narrativa de um tipo muito específico de viagem - a saber, uma *viagem de retorno ao lar*; a *nobre obsolescência*, como irei discutir nas próximas seções, é a de que, embora *narrativas de retorno ao lar* sejam muito comuns ainda hoje, elas muitas vezes parecem seguir uma *lógica oposta* à da *Odisseia* - com frequência propondo o *retorno ao lar* não como um 'retorno à luz e à vida', não como um 'alvorecer', uma 'consciência' ou um 'esclarecimento', mas antes como uma retomada de contato com a *alteridade do familiar* que por fim parece ser indissociável de uma retomada de contato com uma série de *angústias do passado*.

Nas próximas páginas, então, irei discutir como aparece no cinema contemporâneo essa espécie de *anti-kleos*, *anti-nostos* e *anti-noos*, essa forma de *narrativa de retorno ao lar* como uma espécie de *Odisseia* às avessas, tomando como base de análise o filme *Viagem a Citera* (*Taxidi sta Kythira*, 1984), do cineasta grego Theodoros Angelopoulos (1936-2012).

Em particular, procurarei mostrar como nesse filme Angelopoulos relê a *Odisseia* de um ponto de vista presente e de uma maneira elegantemente cínica,



RELICI

10

oferecendo-nos uma *narrativa de retorno ao lar* cujo epicentro dramático não é a terna e próspera Ítaca de Odisseu, Penélope e Telêmaco, mas uma Grécia fria e decrépita, ainda prejudicada pela Emfýlios Pólemos (1946-49), um conflito civil por procuração nascido das sequelas da Segunda Guerra Mundial (1939-45).

AS VIAGENS DE VOLTA AO LAR

Como antecipei há pouco, quando pensamos em *narrativas de viagem*, tendemos a assumir uma lógica narrativa segundo a qual um sujeito, um protagonista, se vê na necessidade ou na obrigação de se lançar para fora de sua zona de conforto a fim de colocar em prática alguma forma de *desamparo*, isto é, a fim de romper com relações de afeto e saber tidas como naturais ou consagradas à sua realidade material por meio de um contato com relações de afeto e saber típicas de realidades materiais estranhas à sua - um processo que, por fim, lhe permite reconhecer como sua realidade é *apenas uma* dentre tantas outras e tantas outras possíveis.

Casos no cinema com certeza não faltam.

Pensemos, por exemplo, como em *Diários de Motocicleta* (Walter Salles, 2004), os protagonistas, dois jovens abastados, estudantes de medicina, atravessam a América Latina de sul a norte a fim de tomar contato com uma miséria social que parece totalmente fantástica a uma classe média rosariana ou cordobense. Seguindo um movimento semelhante, *Na Natureza Selvagem* (Sean Penn, 2007) retrata o ímpeto de um jovem, também abastado, em se desamparar do materialismo exacerbado da sua família por meio de um contato com tudo aquilo que, por fim, o dinheiro não pode comprar. Em *2001: Uma Odisseia no Espaço* (Stanley Kubrick, 1968), todo o processo de viagem parece estar indissociável do desejo humano de superar as suas próprias limitações materiais e espirituais a fim de buscar uma resposta para a maior limitação de todas: as razões da própria



RELICI

11

existência. Notemos como a viagem registrada em *Kon-Tiki* (Thor Heyerdahl, 1950) é exatamente o processo por meio do qual um sujeito, um pesquisador, busca mostrar como muitas vezes nem mesmo os estudos mais avançados parecem ser capazes de desvendar as dimensões supostamente mais primitivas da natureza humana. Em um movimento curiosamente contrário, pensemos como os protagonistas de *A Guerra do Fogo* (Jean-Jacques Annaud, 1982), três homens pré-históricos, se veem obrigados a se separar da sua tribo e de assim se submeter às mais diversas formas de perigo a fim de buscar uma nova fonte de fogo e calor, uma tecnologia ou conhecimento que eles simplesmente não dominam.

Exemplos, enfim, são muitos; no entanto, é importante repararmos como nessas *narrativas de viagem* mais típicas o curso da viagem tem em geral um sentido único, que é o sentido da *ida* ou da *saída* - ou ao menos é isso o que testemunhamos: os protagonistas de *Diários de Motocicleta* deixam para trás o conforto das suas casas rumo a uma jornada cada vez mais profunda no seio da miséria latino-americana, uma jornada que, hoje nós sabemos, os levará a se associarem à Revolução Cubana (1953-59); o protagonista de *Na Natureza Selvagem* busca se emancipar do materialismo exagerado da sua família por meio de um contato com a vida selvagem, mas, por fim, ele acaba sendo dominado por essa mesma vida, vindo a morrer em meio a ela; representando o que talvez seja a incontrolável necessidade de saber típica do ser humano, o protagonista de *2001: Uma Odisseia no Espaço* se lança em uma arriscada missão a Júpiter a fim de descobrir a natureza de uma estranha entidade, uma metáfora para o inalcançável sentido da vida; já o protagonista de *Kon-Tiki* se propõe a provar uma de suas excêntricas teorias repetindo na prática algo que ele acreditava que os antigos povos sul-americanos tinham feito: atravessar em uma balsa de madeira o Oceano Pacífico da América à Polinésia; por fim, os protagonistas de *A Guerra do Fogo* chegam ao consenso de que eles precisam se desgarrar da sua própria tribo a fim



RELICI

12

de buscar o seu mais precioso bem: uma chama que arde e precisa ser sempre alimentada, uma chama que há de existir em algum lugar para longe do território do seu povo.

Como vemos, portanto, embora essas *narrativas de viagem* não consistam elas mesmas em um *nostos*, já que nunca são na prática *viagens de volta ao lar*, elas apresentam, sim, a dimensão do *noos*: afinal, em todas elas o *processo da viagem* - a *travessia*, a *jornada*, a *superação de desafios* etc. - invariavelmente leva os protagonistas a um *desamparo* que é, por fim, inextricável de uma forma de *esclarecimento*, de uma forma de *aprendizado*.

No entanto, como já deixei claro, meu interesse neste artigo não são as *narrativas de viagem* propriamente ditas; meu interesse são antes aquelas *narrativas de viagem* que são acima de tudo *narrativas de retorno* ou, ainda mais precisamente, *narrativas de retorno ao lar* - isto é, narrativas nas quais de fato encontramos alguma forma de *noos* solidário a alguma forma de *nostos*.

É possível pensar, então, em uma outra série de casos.

Pensemos, por exemplo, em *A Partida* (Yojiro Takita, 2008), filme em que o protagonista, um violoncelista de uma orquestra recém-falida em Tóquio, é obrigado a reconstruir sua vida na sua pequena cidade natal, vindo a assumir um trabalho que, apesar de um tanto estranho, o levará a fazer as pazes com mistérios do seu próprio passado. Ou pensemos em *O Segredo dos seus Olhos* (Juan José Campanella, 2010), filme em que o protagonista, um procurador público de Buenos Aires, se vê livre para retornar a essa cidade após ter tido que fugir em consequência de perseguições políticas, um retorno que enfim o permitirá encontrar respostas para várias perguntas deixadas em aberto. Ou, ainda, pensemos como em *Manchester à Beira-Mar* (Kenneth Lonergan, 2016) o protagonista, um homem com um passado trágico, se vê obrigado a voltar à sua cidade natal para lidar com a



RELICI

13

morte do irmão e assumir a tutela do sobrinho, processo que por meio de dores e superações o levará à sua própria redenção.

Contudo, e é neste aspecto que desejo insistir, no cinema contemporâneo a ideia de *retorno ao lar* com frequência parece estar associada à ideia de um encontro com a *alteridade do familiar*, o que se torna mais visível esteticamente como um encontro com uma série de *angústias do passado*.

Em outras palavras, se os filmes que citei acima podem ser encarados como *narrativas de retorno ao lar* efetivamente mais próximas de uma ideia de *nostos* e *noos*, posto que esse retorno de fato leva os personagens a uma espécie de *esclarecimento enobrecedor* a respeito de si mesmos, muitos dos filmes de *retorno ao lar* hoje parecem na verdade consistir em espécies de *anti-nostos* e *anti-noos*, posto que esse retorno com frequência leva os personagens mais a uma espécie de *esclarecimento melancólico* a respeito de si mesmos do que propriamente a um *esclarecimento enobrecedor*.

No filme *O Casamento de Rachel* (Jonathan Demme, 2008), acompanhamos a história de uma personagem, uma espécie de ovelha negra, que é liberada da clínica de reabilitação onde está em tratamento para tomar parte do casamento da irmã, uma viagem e evento durante os quais ela terá de lidar com os demônios familiares que a levaram a se tornar usuária de drogas em primeiro lugar. Sob um tom mais agriado, em *Depois do Casamento* (Susanne Bier, 2006), acompanhamos a estranha história do protagonista, um homem de meia-idade há anos em um serviço humanitário na Ásia, que subitamente se vê chamado de volta à Dinamarca para tratar de negócios obscuros e para tomar parte do casamento da filha de uma antiga namorada, eventos que não apenas trazem à tona seus motivos para ter ido embora do seu país, mas que também acabam por revelar segredos, amores e rancores adormecidos.



RELICI

14

Sobretudo, creio que o melhor exemplo desse *anti-nostos* e *anti-noos* que venho sugerindo é o filme *Viagem a Citera* (1984), do cineasta grego Theodoros Angelopoulos (1936-2012).

Como vimos, a *Odisseia* registra o *kleos*, o *nostos* e o *noos* de Odisseu: ela é uma 'canção sobre a glória imorredoura' desse herói cuja glória, cujo paradigma de superação, é uma custosa 'viagem de regresso seguro ao lar' ao longo da qual ele irá superar desafios fundamentais a diversas formas de educação afetiva e intelectual para, enfim, 'retornar à luz e à vida' centradas na sua terra, no seu lar e na sua família.

Mas, um ponto fundamental a se notar sobre a *Odisseia* - e, creio, sobre muitas outras narrativas do tipo - é que, embora ela seja um *nostos*, isto é, embora ela seja uma *narrativa de retorno ao lar*, o *nêmesis* transversal a todos os protagonistas são, em última análise, o tempo e as mudanças que o tempo traz: talvez mais do que colocar à prova sua astúcia, os desafios que Odisseu encontra ao longo da sua travessia pelo mar têm por objetivo colocar à prova sua *resiliência*, uma vez que, quanto mais árdua e extensa sua viagem se mostra, menos ele parece saber o que irá de fato encontrar caso consiga enfim retornar a Ítaca; em Ítaca, Penélope todos os dias assiste a seu antigo mundo de paz e prosperidade se degenerar em uma rotina de impertinências por parte de um bando de pretendentes que, para além de assediá-la na mulher que ela é, esgotam sem pudor as riquezas da sua casa - tudo isso enquanto aguarda, fiel e pacientemente, pelo retorno seguro de um marido que ela não tem nem mesmo certeza de estar vivo; Telêmaco, por sua vez, não apenas tem que assistir com amargura a esses assédios sobre sua mãe e insultos sobre sua casa, como também tem que tolerar constantes ofensas e ameaças à sua pessoa - tudo isso enquanto aguarda, mais por um ato de fé do que por provas materiais, pelo retorno seguro do pai e pela restauração da paz e da prosperidade que ele representa, em particular junto à esposa.



RELICI

15

Dessa forma, o *nostos* e o *noos* do *herói* parece ser indissociável de um *restabelecimento da ordem*: o seu 'retorno à luz e à vida' não marca apenas o fim da sua travessia, mas também a restauração de uma ordem original perdida ao longo dos seus vinte anos de ausência. Com a sua chegada, os cidadãos de Ítaca voltam a ter um líder em quem se inspirar e ao qual seguir, a exemplo do feitor Eumeu e da boa serva Euricleia, dois súditos que pareciam viver em um constante receio de violência à sombra dos pretendentes de Penélope; com sua chegada, Penélope ela mesma torna a ser esposa e rainha, reestruturando em si mesma e ao redor de si mesma não apenas um amor e uma identidade há muito perdidos, mas também toda uma legitimidade política que se havia debilitado à sombra dos seus pretendentes; com sua chegada, Telêmaco também torna a ser filho e herdeiro, tendo nos pais não apenas uma nova fonte de inspiração e autoridade, mas também a promessa de um futuro - para ele mesmo e para Ítaca - que há muito parecia ter se perdido; em suma, a sua chegada promove, portanto, exatamente isto: o *restabelecimento de uma ordem*, o restabelecimento de uma *paz e prosperidade* que vinham ruindo à sua ausência e sob a sombra dos vis pretendentes de sua esposa e de toda Ítaca - uma recompensa merecida a alguém que por dez anos sobreviveu à guerra de Troia e que por outros dez anos perseverou sobre os caprichos de Poseidon, aquele que, mais do que todos, tentou impedir mas acabou justamente por implicar no seu *kleos*, no seu *nostos* e, enfim, no seu *noos*: no seu 'retorno à luz e à vida' de Ítaca.

Agora, se a *Odisseia* registra o *kleos*, o *nostos* e o *noos* do seu herói, o filme *Viagem a Citera*, embora claramente inspirado nesse poema, registra o *anti-kleos*, o *anti-nostos* e o *anti-noos* de um sujeito que, dessa forma, não pode ser realmente entendido como um *herói*, isto é, como alguém cujas superações acabam por torná-lo um espelho de glória e um refrão de memória.

Ambientado no início dos anos 1980, *Viagem a Citera* narra a história de Spyro (Manos Katrakis), um velho militante de esquerda que, diante de uma nova lei



RELICI

16

de anistia relativa às sequelas da Emfýlios Pólemos (1946-49) - um conflito civil por procuração que opôs setores da direita e da esquerda gregas como consequência das polarizações políticas ocorridas após a Segunda Guerra Mundial (1939-45) -, se vê livre para retornar à sua Grécia natal após 32 anos em exílio no Uzbequistão, então um país membro da União Soviética (1922-91). Não é difícil notar, assim, como nessa *narrativa de retorno ao lar* o nêmesis mais transversal a todos os protagonistas também são, em última análise, o tempo e as mudanças que o tempo traz: nós não sabemos muito sobre a vida de Spyro no Uzbequistão, exceto que lá ele se casou com outra mulher, teve outros filhos e viveu entre o trabalho e a miséria tal como parecia viver a maioria das pessoas à margem do sistema soviético; essa forma de *resiliência*, embora uma forma de *resiliência*, não é de modo algum vista com bons olhos por Voula (Mary Chronopoulou), sua bem-sucedida mas amarga filha, alguém para quem Spyro jamais deveria ter retornado ao lar; essa forma de *resiliência*, que é antes também uma forma de *ausência*, é vista com muito mais ternura por Alexandros (Giulio Brogi), o filho de Spyro e alguém que, como Telêmaco, vê no retorno do pai uma oportunidade derradeira de suprir um desamparo, de suprir uma carência afetiva sentida desde a sua fuga para uma terra distante em um passado distante; mas, dentre todos os protagonistas, quem mais sofre com a volta de Spyro é sem dúvida Katerina (Dora Volanaki), sua esposa, uma mulher que, como Penélope, esperou pacientemente pelo seu retorno, mas uma mulher que, diferente de Penélope, só fez isso porque não tinha outra escolha senão trabalhar para sustentar os filhos, mãe solteira que ela veio a ser em um país em constante ruína; ainda, e como se já não bastasse esse *rancor* com o qual sua família o recebe, Spyro descobre, à medida em que retorna à sua terra natal nas montanhas da Grécia macedônica, que muitos de seus amigos e conhecidos já estão mortos, sepultados naquele mesmo solo que tantos anos antes era um solo de fertilidade e prosperidade.



RELICI

Imagem 01: Viagem a Citera (1984)



Dessa forma, o *anti-nostos* e o *anti-noos* desse sujeito que é então um *anti-herói* parece ser indissociável de um *abalo da ordem*: ao voltar para a Grécia, Spyro não põe fim à sua travessia por meio de um ‘retorno à luz e à vida’, mas sim por meio de um ‘retorno à escuridão e à morte’, o que não é de modo algum a *restauração* de uma ordem original perdida ao longo dos seus trinta anos de ausência, mas sim a *perturbação* de uma ordem conquistada com muito custo precisamente em sua ausência e por causa da sua ausência, uma ordem que por fim *confirma* que aquela ordem original do seu passado é uma ordem já irrecuperável. Com efeito, a principal tensão do filme devagar se estrutura ao redor do que descobrimos ser uma verdadeira incapacidade de Spyro para aceitar uma série de mudanças de ordem *social* que o tempo trouxe à sua terra natal durante o seu exílio: em meio à visita que faz à sua aldeia de origem, Spyro acaba por descobrir que seus antigos companheiros decidiram vender as terras dessa aldeia para uma companhia privada, interessada em construir ali uma espécie de conjunto



RELICI

18

habitacional - uma intriga que é claramente uma metonímia para as tensões político-econômicas que fizeram com que Spyro fugisse para o exílio em primeiro lugar.

Imagem 02: Viagem a Citera (1984)



Decidido a resistir a esses ventos capitalistas e proteger a todo custo seu legado incrustado naquelas terras frias e áridas, Spyro se recusa a tomar parte do contrato de concessão da região, não apenas trazendo à tona antigos ressentimentos entre ele e seus companheiros, mas também implicando em uma efetiva precarização material e financeira dessas pessoas.

Ora, eis que esse cenário se mostra perfeito para Angelopoulos nos revelar quão fluente ele é na *Odisseia*, e também quão consciente ele é da enorme hipocrisia que se entranha na política do seu país, em particular no que concerne a lei de anistia que veio a “repatriar” rebeldes como Spyro.

Ao se recusar a assinar os papéis relativos à venda das terras, Spyro acaba por se envolver com a polícia e, por extensão, com segmentos da administração pública responsáveis por tratar dos direitos de anistiados como ele; mas eis que



RELICI

19

essa administração e o governo que ela representa acabam por nos mostrar que esse governo na verdade não tem lá grande interesse em reincorporar socialmente traidores como Spyro, de modo que, como Odisseu na ilha dos ciclopes, mas de uma maneira totalmente irônica, ele vem a se tornar um οὔτις ou *outis*, isto é, um 'ninguém' ou uma 'não-pessoa', alguém que já não pertence ao exílio, mas que tampouco pertence à sua própria terra natal: alguém que pertence, portanto, a uma οὐτοπία ou *utopia*, isto é, alguém que pertence a um 'não-lugar', a 'lugar algum' ou a 'lugar nenhum'. Com efeito, ao se darem por vencidas por não saber o que fazer com Spyro - esse homem grego que já não pertence mais à Grécia, esse exilado que já não pertence mais ao exílio, esse anistiado indesejado no próprio país, esse sujeito que é a memória viva de um passado que já não procede mais -, as autoridades gregas tomam a única providência lógica: isolam Spyro em uma pequena balsa ancorada em águas internacionais, o 'não-lugar' perfeito para uma 'não-pessoa' como ele. A *narrativa da viagem* de Spyro, que é a *narrativa do seu retorno ao lar*, é, portanto, um *anti-kleos*, um *anti-nostos* e um *anti-noos*: se a *Odisseia* é uma 'canção' que busca registrar a 'glória imorredoura' de Odisseu, um herói que veio a conquistar essa 'glória' por meio de uma 'viagem de volta ao lar' que por fim é também um 'retorno à luz e à vida' que esse lar representa em suas origens, o filme *Viagem a Citera* é na melhor das hipóteses uma elegia que nos providencia um testemunho da 'inglória a ser esquecida' de Spyro, um anti-herói que trouxe essa 'inglória' sobre si mesmo por meio de uma 'viagem de volta a um não-lugar' que por fim é também um 'retorno à escuridão e à morte' que esse 'não-lugar' representa no presente, em particular no seu próprio presente.

Como deve estar claro, o título do filme *Viagem a Citera* faz alusão a dois trabalhos do pintor francês Antoine Watteau (1684-1721): uma tela intitulada *Embarcação a Citera* (1717) e outra intitulada *Peregrinação a Citera* (c.1718). Seguindo um mesmo *Pathosformel*, esses dois trabalhos nos mostram as



RELICI

20
circunstâncias de duas *fêtes galantes*, ou talvez uma mesma *fête galante* representada de duas maneiras diferentes: em ambos os quadros, acompanhamos um cortejo de pessoas - possivelmente pequenos aristocratas ou pequenos burgueses - que se reúnem em uma festa campestre a fim de se deliciarem em algum tipo de relação erótica; as duas cenas são mesmo muito parecidas, à diferença óbvia de que o segundo quadro, mais complexo, efetivamente nos apresenta a embarcação responsável por levar ou talvez trazer essas pessoas à Ilha de Citera.

Na mitologia grega, a Ilha de Citera é o lugar de nascimento de Afrodite, o que enfim nos sugere que aquela embarcação tem mesmo por objetivo afastar esses amantes dos seus lugares de origem, lugares onde as delícias do amor e do prazer carnal são de alguma forma restritas, e assim lhes dar acesso a um lugar onde essas delícias são não apenas possíveis como encorajadas.

Imagem 03: Embarcação a Citera
(1717) de Antoine Watteau

Imagem 04: Peregrinação a Citera
(c. 1718) de Antoine Watteau



Assim, é verdade que à luz dessa mitologia o título do filme acaba por nos instigar uma grande dúvida: onde estará Citera nessa narrativa na qual não parece existir qualquer forma de fortuna ou prazer, quanto menos de felicidade?

Bem, uma resposta cabível talvez possa ser encontrada na atitude de Katerina no final da narrativa: embora no início o seu reencontro com Spyro seja o



RELICI

21

mais angustiante dentre os de todos os personagens, Katerina, à medida em que a narrativa avança, pouco a pouco se reconcilia com o marido, uma reconciliação que, ao final, se traduz na sua decisão de se unir a ele sobre a pequena balsa ancorada no meio do mar; nesse sentido, Citera seria, para Spyro e Katerina, o pequeno espaço no qual se encontram, aquela frágil superfície sobre a qual, apesar de todas as angústias de um passado irrecuperável, o amor de um pelo outro pode prevalecer. No entanto, essa hipótese parece se manter em um inevitável conflito com uma segunda hipótese, bem mais amarga e talvez bem mais condizente com a *viagem de volta ao lar* de Spyro: há, na verdade, uma grande ironia no mito grego da Ilha de Citera - a saber, o de que todas as embarcações que saíam em busca desse território acabavam por naufragar, de modo que, na prática, ninguém jamais foi capaz de alcançá-lo; essa ironia se estende sobre o fato de que, portanto, a Ilha de Citera, a ilha dos prazeres ilimitados, é também uma *utopia*, isto é, um 'não-lugar' ou um 'lugar nenhum', de forma que ela é, sobretudo, a ilha dos prazeres impossíveis (ver RAFALIDIS, 1997, p. 48-49).

A meu ver, a grande maestria de Angelopoulos como um cineasta fluente na estética homérica se manifesta então no fato de que, se a pequena balsa na qual Spyro e Katerina são deixados para morrer é o último refúgio do amor possível deles, mas, ao mesmo tempo, um lugar completamente alienado da realidade da Grécia presente, então o seu comentário mais bem colocado parece ser a sua verificação de que a sua Grécia já não é mais um lugar para pessoas como Spyro e Katerina: esta Grécia já não é mais a terra na qual o amor de Odisseu e Penélope era possível e fazia o mundo florescer; esta Grécia já não é mais uma terra para travessias de superação e de retorno à luz e à vida; esta é já uma Grécia degenerada, traidora de si, uma terra de escuridão e morte na qual já não há mais lugar para cantares posto que já não há mais espaço para novas glórias, e os feitos que por acaso venham a ser realizados são feitos fadados ao esquecimento, à frieza



RELICI

22

e à aridez de um passado no qual cada vez mais se encontram sepultados os nomes dos antigos heróis e das antigas heroínas.

Imagem 05: Viagem a Citera (1984)



CONCLUSÃO

Por certo, parece haver uma lógica sumária em *narrativas de viagem* que faz com que elas sejam valiosas independentemente dos seus momentos históricos: na medida em que registram o *desamparo* de um sujeito da sua própria realidade material - seja por livre e espontânea vontade, seja por motivos de força maior -, essas narrativas acabam por registrar as muitas maneiras segundo as quais esses sujeitos passam a questionar suas próprias certezas a respeito da realidade material que conhecem - sejam as suas tradições familiares e os limites dos afetos e saberes impostos por suas classes sociais; sejam os regimes políticos dos seus países e os sistemas de coerção ética, moral e econômica que deles decorrem; sejam, simplesmente, as angústias de já não ser mais possível tolerar um estado eternamente presente das coisas, isto é, uma realidade material que já não é mais capaz de providenciar a um sujeito matéria e realidade para qualquer forma de engrandecimento psicológico, espiritual, afetivo, sensual etc.

Um caso talvez bastante sintético disso é o filme *Pequena Miss Sunshine* (Valerie Faris e Jonathan Dayton, 2006), uma *narrativa de viagem* na qual cada um



RELICI

23

dos protagonistas se vê impelido à estranheza de um destino comum por motivos completamente distintos: uma jovem garotinha cujo espírito de aventura a deixa obcecada por um concurso de jovens *misses*; o avô hippie com estranhas pulsões sexuais que vê nesse concurso uma espécie de possibilidade de retorno a um passado no qual ele era livre; o pai e a mãe em um casamento morno que veem no concurso uma forma de revigorar um amor cada vez mais supérfluo; o jovem cuja vida vazia enfim o motiva a embarcar em uma empreitada nada condizente com o seu próprio, melancólico, estilo de vida - o que, com efeito, o envolve em uma espécie de niilismo em relação à própria família; o tio recém-recuperado de uma tentativa de suicídio por não conseguir encaixar a si mesmo em uma vida na qual ele tem que lidar com sua constante rejeição por ser homossexual.

Sejam frutos de uma livre e espontânea vontade, sejam frutos de uma força maior, essas *narrativas de viagem* parecem ter, por fim, uma *raison d'être* relativamente transversal: uma *viagem* é, em última análise, uma busca muitas vezes árdua por uma compensação afetiva cuja necessidade se desenvolveu no seio de uma zona de conforto já ou em vias de se tornar obsoleta, uma zona cujo conforto é justamente o maior entrave para uma liberdade que há de ser liberdade por diferir desse conforto ou por até mesmo afrontá-lo.

Isso não é, porém, o que acontece em uma *narrativa de retorno ao lar*.

Nessas narrativas, essa lógica é em grande medida avessa: por livre e espontânea vontade ou, o que é mais frequente, por motivos de força maior, os sujeitos se veem sob a pressão de justamente terem que aceitar ou de alguma forma se readaptar à zona de conforto da qual eles tinham partido, muitas vezes porque o conforto dessa zona tinha vindo a se tornar um conforto insuportável, uma constrição, uma dor, ou, por vezes, até mesmo uma verdadeira violência à existência desses sujeitos.



RELICI

24

Um caso bastante claro talvez seja *O Juiz* (David Dobkin, 2014), uma *narrativa de retorno ao lar* na qual um advogado de sucesso em uma cidade grande se vê obrigado a voltar à sua pequena cidade natal para lidar com o velho pai, um juiz doente acusado de homicídio. Esse filme trata a lógica da *narrativa de retorno* de uma maneira extremamente simples: esse advogado—um sujeito rico, mas também amargo e materialista—se vê obrigado a regressar a uma tacanhice que já não condiz com a sua posição social abastada para lidar com a natureza autoritária de um homem que foi exatamente a causa da sua partida e, enfim, exatamente a fonte do seu desejo de compensação espiritual por meio de uma vida adulta amarga e materialista.

No entanto, é claro que uma das mais belas e complexas *narrativas de retorno ao lar* no cinema contemporâneo talvez seja mesmo o filme *Viagem a Citera*, de Theodoros Angelopoulos.

O filme já é por si só de uma sensibilidade ímpar, mas, a meu ver, uma série de regiões de complexidade parece se revelar à medida em que o examinamos à luz daquela que é seguramente a obra que o inspirou: a *Odisseia* homérica.

Como vimos, a *Odisseia* é ao mesmo tempo um *kleos*, um *nostos* e um *noos*, posto que é uma ‘canção que registra a glória imorredoura’ de um herói cuja principal façanha, cuja principal glória, é vencer os desafios impostos pelo mar ao longo de sua ‘travessia de volta ao lar’, um feito que lhe permite ‘retornar à luz e à vida’ de uma origem que é em si mesma o melhor dele próprio: é a terra de origem sua e dos seus ancestrais - sendo, assim, o lugar do seu sangue, da sua história e das suas memórias -, é o lugar onde estão seus súditos e amigos, e, o mais importante, o lugar onde estão sua esposa e seu filho, pessoas cujas lealdades são inabaláveis, incorruptíveis pelas mais perversas mudanças do tempo. Ao retornar a Ítaca, portanto, Odisseu retorna também para uma zona de conforto a qual ele tinha deixado para trás contra sua própria vontade, de modo que o seu retorno é antes de



RELICI

25

tudo um enorme processo de *reparação de danos* - sejam os danos que recaíram sobre seu lar ao longo de sua ausência, sejam os danos que lhe foram infligidos ao longo da sua travessia: de todo modo, danos que, por fim, vieram a colocar à prova a perseverança de todos os protagonistas diante das mudanças do tempo.

O filme *Viagem a Citera*, no entanto, a exemplo de muitas *narrativas de retorno ao lar* contemporâneas, nos apresenta o avesso dessa lógica: a antiga zona de conforto de Spyro, a qual ele tinha sido obrigado a deixar para trás também contra a sua vontade, vem a se tornar, com o seu retorno, uma zona do mais completo desconforto. Embora ela continue a ser a terra de origem sua e dos seus ancestrais - continuando a ser, assim, o lugar do seu sangue, da sua história e das suas memórias -, e embora ela continue a ser o lugar onde estão a sua família e os seus amigos, ela por fim se mostra um lugar incapaz de resistir às mudanças do tempo: os poucos amigos que lhe restam já não o querem muito bem, sua família não se mostra plenamente de acordo com a sua volta, a qual é encarada como uma forma de traição doméstica, e os seus ancestrais estão sepultados em covas baratas em uma terra cada vez mais árida, cada vez mais enegrecida pelo esquecimento. Ao retornar à Grécia, portanto, Spyro retorna a uma zona de desconforto que veio a se sedimentar por sobre a sua antiga zona de conforto, de modo que o seu retorno é antes de tudo um enorme processo de *abertura de feridas mal cicatrizadas*—sejam as feridas que se abriram por entre seu lar e sua família com e ao longo da sua ausência, sejam aquelas que vieram a se abrir nele mesmo ao longo dos seus anos no exílio: de todo modo, feridas que, por fim, vieram a nos mostrar a todos que a Grécia moderna, uma Grécia após a Segunda Guerra Mundial e a Emfýlios Pólemos, uma Grécia em uma eterna sobrevida em ruínas e miséria social, já não é mais um mundo ao qual alguém pode retornar em busca de luz e vida, muito menos um mundo para glórias eternas.



RELICI

REFERÊNCIAS

HOMERO. **Odisseia**. Trad. bilíngue de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34.

HORTON, Andrew (org.). **The Last Modernist: the Films of Theo Angelopoulos**. Wiltshire: Flicks Books, 1997.

NAGY, Gregory. **The Ancient Greek Hero in 24 Hours**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2013.

RAFALIDIS, Vasilis. "A Tour of the Graveyard of Greek Ideals: *Voyage to Cythera*". In HORTON, Andrew (org.). **The Last Modernist: the Films of Theo Angelopoulos**. Wiltshire: Flicks Books, 1997. p.43-50.

TAXIDI STA KYTHIRA (VIAGEM A CITERA). Direção de Theodoros Angelopoulos. Grécia: Centro Grego Cinematográfico, 1984. (138min.), son., color.