

A eternidade e um dia: memórias de uma tela em carne e letra

Palma de Ouro de Melhor Filme de Cannes 1998. Direção: Theo Angelopoulos (Grécia)

Ciane Fernandes¹

RESUMO: O texto é uma resenha de *A eternidade e um dia*, filme premiado do diretor grego Theo Angelopoulos, a partir de autores como Michel Foucault, Mircea Eliade, Sigmund Freud e Jacques Lacan. A análise fílmica segue um recorte transversal e poético-simbólico, como o próprio roteiro da obra. A estrutura não-linear da obra reflete a memória, associações simbólicas (ex.: Casa-Corpo-Identidade, Espelho-Janela, Ônibus-Tempo) e o constante atravessar de fronteiras num “abismo político-geográfico” – entre vida e morte, arte e cotidiano, futuro e passado, infância e velhice, exilado no estrangeiro e prisioneiro em terra natal.

Palavras-chave: memória; fronteira; tempo; transição.

ABSTRACT: The text is a review of *Eternity and a day*, award-winner film by Greek director Theo Angelopoulos, from the perspectives of Michel Foucault, Mircea Eliade, Sigmund Freud and Jacques Lacan. The film analysis follows a transversal and poetic-symbolic cut, just as the film’s script. The non-linear structure of the film reflects memory, symbolic associations (e.g. House-Body-Identity, Mirror-Window, Bus-Time) and constant border-crossing in a “political-geographic abysm” – between life and death, art and daily life, future and past, childhood and old age, exile in foreign land and prisoner in homeland.

Keywords: memory; border; time; transition.

Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? Assim: como se me lembrasse. Com um esforço de “memória”, como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva. (LISPECTOR, 1992, p. 35)

Ilha de Sifnos, junho de 1992. Vejo o barco, enorme, cantando estridente seu próximo abraço: vai aos poucos fechando sua porta-ponte gigante e levando gente-carro-coisa para outro mundo flutuante. Afastar-se, dizer adeus, é sinônimo de acolhimento nestes mágicos meios de transporte que descobriram o mundo. A Grécia é um corpo

despedaçado, irrigado de sal azul por todos os lados. Theo Angelopoulos inicia seu filme com esta sensação de sal marinho na boca, avisando-nos do mergulho que daremos nos próximos 132 minutos. Tanto quanto ele na infância, seremos acordados para mergulhar em busca da ilha perdida, o desconhecido: o vizinho com o qual só nos comunicamos através de signos musicais, a próxima parada do barco, o destino. “Quanto tempo dura o amanhã”? Talvez uma noite de semáforos vermelhos virando verdes virando vermelhos virando... virando... virando... até amanhecer, enquanto os carros passam e ficamos bem ali, como Alexander, vendo a luz (na tela) mudar. Passa como o ônibus que, paralelo ao barco, pára brevemente no ponto “Todas as Almas” e persegue lembranças em pedaços.

O filme *A eternidade e um dia*, de Theo Angelopoulos, trata do tempo, de transições, memória e ausências; personagens atravessando fronteiras pessoais, sociais e políticas, em ritos de passagem contemporâneos e eternos. Nascimentos, mortes, casamentos, prisão, exílio, viagens para o exterior ou de volta ao país de origem. Grande parte das cenas se passa à beira-mar, limiar entre a terra e a água, marco na memória evolutiva humana, de peixe a réptil e quadrúpede, até a bipedia. Ao lado de seu cachorro, o protagonista Alexander (Bruno Ganz) caminha entre o asfalto e o mar, dividindo seus pensamentos conosco. Ele tem apenas um dia

¹ Performer, Ph.D. em Artes e Humanidades pela New York University. Professora da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFBA. Pesquisadora associada do Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, New York.

antes de internar-se e morrer (implícito através de metáforas de viagem e despedida). Nestas horas que lhe restam, ele reconstrói cenas passadas de sua vida, a partir da voz de sua falecida esposa (Isabelle Renault), lendo-lhe cartas de amor. As cartas são apelos poéticos à atenção do esposo, sempre tão distante de todos, escrevendo poemas de fama internacional. Em suas reconstruções, experiências passadas misturam-se a fatos atuais, num tempo organizado pela memória sensorial não-linear. *Eternidade* ocorre num tempo tridimensional, transgredindo conceitos tradicionais de tempo.

Filmado na Grécia, *Eternidade* critica (pré)conceitos de tempo surgidos naquele mesmo país, entre socráticos, platônicos e aristotélicos. O filme desconstrói duas noções lineares de tempo: o “progressivo” ou “disciplinário”, em busca de um futuro ideal (linha reta), (FREUD, 1988, p. 145), e o tempo “regressivo” ou “mítico” (linha circular), em busca de um passado ideal.² De fato, os dois modelos de tempo linear negam a experiência do presente, em busca de um ideal futuro ou passado, não reconhecendo a inerente contradição do presente como ausência, constantemente diluindo-se em passado ou tornando-se futuro. Ambos ignoram a contradição da experiência humana, simultânea e continuamente desaparecendo e acontecendo.

O filme *A eternidade e um dia* não alude a um tempo linear progressivo, nem de volta a um estado de unidade primordial; não confirma nem apaga as construções sociais do tempo e do espaço sobre o corpo. No filme, o futuro não repete nem se afasta do passado, mas segue “trabalhando retroativamente através” dele, transformando-o ao repeti-lo (ZIZEK, 1991, p. 189). O conceito de “trabalhando através” foi inicialmente colocado por Sigmund Freud, em contraste aos de “repetição” e de “lembrança” (FREUD, 1963, p. 157-166). Na “repetição”, o passado reprimido e esquecido é reproduzido em ações, não na memória nem na consciência; enquanto que na “lembrança” o passado é reproduzido na memória, distinto da vida atual. Em ambos os casos, as resistências e repressões permanecem inabaladas.

Mas Alexander não repete nem lembra seu passado. Ele atua *através* dele, des-montando cena por cena desta vida-filme, transformando sua percepção de si e do mundo, imersos então em uma noção temporal bem mais ampla. “Trabalhando-atraves” refere-se a um contínuo processo de viver através das resistências e repressões como num *playground*, recuperando memórias perdidas e transformando as reações repetitivas em consciência quanto às resistências e seu poder. As teorias de Jacques Lacan expandem este conceito, colocando a linguagem como o meio para trabalhar através das resistências. Através do desejo, da tentativa insatisfeita pela linguagem, o diálogo psicanalítico entre paciente e analista reproduz e transforma a estrutura da cisão do sujeito entre *self* e outro (LACAN, 1979, p. 21-23).

É neste contínuo processo de reconstrução, “trabalhando através da linguagem” (LACAN, *ibid.*), que Alexander transita livremente entre diferentes momentos de sua história. Através de palavras suas, de sua esposa, de um poeta “passado”, ou de pessoas totalmente desconhecidas, Alexander paira sobre este abismo inter-humano e espacialmente projetado. Janelas, portas, varandas, escadas, corredores, longas ruas entre casas e lojas, a zona gelada e proibida ao redor da fronteira “socialista”: representações do vazio, do perigoso limite entre os seres, entre diferentes sensações e momentos vividos, entre o compreensível e o misterioso.

As palavras, ponte para a transformação e o contato, são incompreensíveis ao poeta “passado” (Fabrizio Bentivoglio), em trajes da era romântica, estrangeiro em seu próprio país após voltar do exílio na Itália. Com seu corpo em pleno vácuo entre duas pilastras de ruínas clássicas, escreve sua primeira palavra comprada de um desconhecido: “Abismo”. Como uma criança, ele brinca com a forma sem se preocupar com o significado, descobre o mundo num *playground* de imagens e sons em uma

² ELIADE, Mircea. *The myth of the eternal return, or cosmos and history*. Princeton: Princeton University Press, 1974. p. 76- 77. Henry Corbin descreve o “eterno retorno”, parte do “tempo mítico”, na filosofia grega, in *Man and time*. New York: Pantheon Books, 1957. p. 40-41.



compreensão sensorial. Vibra a cada palavra incompreensível!

Este “poeta que comprava palavras” pertence às cenas do filme/vida de Alexander não como um “resgate” do passado, mas como uma (des)construção retroativa, em direção ao futuro. Segundo Lacan, e sua releitura por Slavoj Žižek, a reconstrução/transformação dos traumas de separação/divisão não progride do passado para o futuro, mas no sentido inverso: o reprimido vem, “paradoxalmente, do futuro. Sintomas [traumáticos] são traços sem significado; este não é descoberto, escavado da escura profundidade do passado, mas construído retroativamente” (ŽIŽEK, *ibid.*, p. 188-189). “[É] em função do fato de que o doente tem um futuro que vocês podem ir no sentido regressivo” (LACAN, *ibid.*, p. 184 e FREUD, 1972, p. 47-63). A reconstrução dos traumas, esquecidos na não-simbolização, os inclui na ordem simbólica, tornando-os reconhecíveis e, apenas então, parte da mutante e retroativa história do sujeito (FERNANDES, 2000).

Incorporando e transgredindo as formas do tempo linear, este processo coloca o tempo em um “oito internamente invertido: um movimento circular [tridimensional], um tipo de laço” (ŽIŽEK, *ibid.*, p. 190) sem distinção entre dentro e fora; uma banda linear cujas bordas – passado e futuro – são torcidas/invertidas e unidas, numa constante retrotransformação. Esta Forma do Infinito, oca em seu interior, é parte da psicanálise de Lacan, caracterizando a divisão entre *self* e outro e a queda na ordem simbólica (LACAN, *ibid.*, p. 197).

Atravessando o centro vazio desta figura tridimensional, Alexander reconstrói suas experiências anteriores de contato, presentes como rastros simbólicos de ausência. Esta apresenta-se como rupturas no tempo disciplinário produtivo, em momentos de pausas, desaceleração ou lentidão, num tempo contínuo e muito frágil, que pode entediar um espectador pouco disposto. Mas é exatamente neste devastador presente ausente que há espaço e tempo para o surgimento não linear de memórias e associações de personagens, atores e espectadores.

Nesta Figura do Infinito, o último trabalho do poeta “passado” nunca foi completo, assim como as ruínas onde escreve, cada vez mais visíveis em sua bela incompletude e desconstrução; talvez uma referência ao próprio processo de reconstruir memórias inacabadas e aos pedaços. A experiência é um poema sem fim, cujo interior é um abismo de sensações, imagens e sons. Como a luz do batimento cardíaco da mãe de Alexander, os sinais de vida – de fato, morte – se refletem invertidos na janela do tempo. E Alexander atravessa esse espelho-janela do hospital para a varanda de sua casa no passado, hoje em demolição!

Tempo é espaço e espaço é tempo. Carros, ambulância, policiais e crianças abandonadas correm. Navios, carros, ônibus, bicicletas passam, passam, continuam passando. Como na Figura do Infinito, Alexander e seu pequeno grande amigo (Achillcas Skevis) passeiam neste ônibus do tempo, que parece voltar ao mesmo lugar, mas já é outro, porque passa, como o ônibus, os carros, os minutos. E no segundo seguinte, as três bicicletas passam exatamente como antes, mas já são outras...

Neste tempo transformador, Casa-Corpo-Identidade estão em demolição. Como as palavras desconhecidas e incompreendidas, corpos infantis exilados vivem em uma ruína em pedaços e estão literalmente à venda em um prédio abandonado. Casais legais e estéreis vêm comprar estes produtos marginais e famintos. Corpo-Espaço em pedaços imorais e ilegais. “Forasteiro” – a primeira palavra que o menino albanês vendeu ao novo poeta grego a comprar palavras – o próprio Alexander. A poesia, a arte, a música seriam o pacto de passagem entre estes dois exilados de si mesmos.

Alexander, sempre tão sozinho, comunicava-se apenas com um desconhecido da varanda do prédio vizinho, através da música. Mas não queria saber quem era. Preferia o mistério que estimulava sua imaginação. Talvez fosse uma pequena menina, pensava. Mas no ônibus-tempo, Alexander e seu amigo, o menino albanês, escutam a música ao vivo, surpresa clássica no cotidiano banal, e permanecem sentados cada um em um banco, como vizinhos em suas janelas-varandas. Então não era uma

menina, Alexander, mas um menino, o seu mesmo, sozinho e fugitivo (um albanês na Grécia), sem passaporte, mas passando, hábil no idioma estrangeiro, escutando palavras e cantando-as, escrevendo-as na pedra no alto das rochas longe e acima de todos. Acena em vão para o barquinho romântico; vê o avião com propaganda passando; o outro menino – Salem – morto, passando; do mar saiu já sem vida depois do assassinato imoral que eliminara seu corpo ilegal. Em visita ao necrotério, apenas o pequeno albanês, porque é pequeno, conseguiu visitar o amigo na mesa metálica. À frente dos desenhos de anatomia humana na lousa demonstrativa e por debaixo do pano branco, feito escultura antes de inaugurada a exposição, o corpo visível degrada, e o outro invisível e ainda vivo chora. O corpo des-clássico está em pedaços como o próprio território grego.

A morte é um fenômeno natural e contínuo, onde futuro – a morte de Alexander, e passado – a morte de sua mãe, relacionam-se com o presente – a morte de Salem. Mas a morte não é oposta à vida. É mais uma passagem, como o nascimento de sua filha ou a fuga do menino albanês para fora da Grécia, num navio de carga. Antes, porém, os refugiados param diante da morte, dispondo-se em seu prédio abandonado como viajantes no convés de um enorme navio. Logo irão partir para o mundo num navio de verdade, e o menino albanês, chorando a morte do amigo, pergunta às suas roupas em chamas: “Ei, Salem, fale comigo. Conte-me como é o lugar onde você está. Conte-nos sobre o mundo – a Itália, a França”... Fale comigo como quem faz poesia com palavras e corpos desconhecidos e abandonados; fale comigo como um poeta viajante exilado de si.

Alexander ainda tenta levar seu pequeno amigo de volta à Albânia, mas param diante da fronteira, uma cerca que parece cheia de corpos mortos, abismo político-geográfico congelado. Os dois se olham. Estão tão à beira de si mesmos, tão idênticos em suas impossibilidades. Alexander é livre como cidadão grego, mas morrerá em breve. O menino tem toda uma vida pela frente, mas não tem permissão legal para viver em liberdade. Na

Figura do Infinito, só lhes resta continuar a viagem, não há retorno. Viver, tanto quanto morrer, talvez seja um permanente estado de atravessar fronteiras, arriscar-se, reconstruindo novas experiências através de linguagens desconhecidas...

Ao final, Alexander vira-se de costas para a câmera, de frente para o mar, como nós espectadores diante da tela, como você leitor diante deste texto. Ao eco de seu nome cada vez mais distante, Alexander torna-se espectador e nos torna protagonistas. É momento da morte da própria projeção, quando voltamos da tela para nós mesmos, atravessando a difícil, mas tênue fronteira entre a arte e o cotidiano. Alexander nos transporta para o limiar exato entre a fonte e as infinitas formas de vê-la e interpretá-la, entre a vida e a morte, passado e futuro, visível e invisível, no abismo que reside em cada fina tela de sentidos que nos divide do outro no outro e do outro em nós mesmos.

Eu tinha antes querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu. (LISPECTOR, 1992, p. 32)

Referências

- FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Hucitec, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: o nascimento da prisão**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1988. p. 145.
- FREUD, Sigmund. (1914). Further recommendations in the technique of psychoanalysis: recollection, repetition and working-through. In: _____. **Therapy and technique**. New York: Collier Books, 1963. p. 157-166.
- _____. **Beyond the pleasure principle**. New York: Bantam, 1972. p. 47-63.
- LACAN, Jacques. **O seminário: livro 1: os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.
- LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. 5. ed. São Paulo: Siciliano, 1992.
- ZIZEK, Slavoj. The truth arises from misrecognition. In: _____. **Lacan and the subject of language**. New York: Routledge, 1991. p. 188-212.

