



TRINDADE, Thiago Dias; MENDONÇA, Fernando de. Abismos épicos em *Viagem a Citera*, de Theo Angelopoulos. *Revista Épicas*. N. 19 – jun 26, p. 73-86.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19.7386>

ABISMOS ÉPICOS EM *VIAGEM A CITERA*, DE THEO ANGELOPOULOS

EPIC ABYSSES IN THEO ANGELOPOULOS'S *VOYAGE TO CYTHERA*

Thiago Dias Trindade (PPGCINE – UFS)¹
Fernando de Mendonça (PPGCINE – UFS)²

RESUMO: Este artigo analisa *Viagem a Citera* (1984), de Theo Angelopoulos, a partir de uma abordagem contemporânea do gênero épico, fundamentada sobretudo na aplicação da *mise en abyme*. Investiga-se como a narrativa do filme atualiza a tradição homérica, especialmente a *Odisseia*, articulando metalinguagem, autorreferencialidade e memória histórica da Grécia moderna. Defende-se que a obra inaugura uma nova fase na filmografia do cineasta ao integrar épico, cinema e história em uma estrutura narrativa abismal. Conclui-se que o filme exemplifica a permanência e a renovação do épico no cinema contemporâneo, ampliando suas possibilidades estéticas, políticas e intersemióticas.

Palavras-chave: Cinema épico. Theo Angelopoulos. *Mise en abyme*.

ABSTRACT: This article analyzes Theo Angelopoulos's *Voyage to Cythera* (1984), through a contemporary approach to the epic genre, grounded primarily in the application of *mise en abyme*. It investigates how the film's narrative updates the Homeric tradition—specifically the *Odyssey*—by articulating metalanguage, self-referentiality, and the historical memory of modern Greece. It argues that the work marks the beginning of a new phase in the filmmaker's body of work by integrating epic, cinema, and history into a narrative structure characterized by *mise en abyme*. The article concludes that the film exemplifies the persistence and renewal of the epic in contemporary cinema, expanding its aesthetic, political, and intersemiotic possibilities.

Keywords: Epic Cinema. Theo Angelopoulos. *Mise en abyme*.

¹ Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Sergipe, onde atua como mestrando do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, sendo bolsista pela CAPES desde 2025. Recebeu o Prêmio Destaque no 32º Encontro de Iniciação Científica da UFS, pela área de Linguística, Letras e Artes, com o presente artigo.

² Escritor e Professor Adjunto de Teoria Literária na Universidade Federal de Sergipe (UFS), onde atua no DELI, no PPGL, e coordena o Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE) e o Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP). Doutor em Teoria da Literatura (UFPE). Membro do Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura (GEFELIT) e do Núcleo de Estudos em Literatura e Intersemiose (NELI).

Introdução

Utilizando-se de uma abordagem contemporânea ao gênero épico, conduzida principalmente pela óptica da *mise en abyme*, essa pesquisa reflete características formais presentes no filme *Viagem a Citera* (1984), que compõem o cinema do cineasta grego Theodoros Angelopoulos (1935-2012). A investigação busca entender dialeticamente as razões pela qual esse filme pode ser visto como a inauguração de uma fase nova na filmografia de Angelopoulos, através do amadurecimento em sua maneira de encarar e utilizar a narrativa épica clássica grega — especialmente a *Odisseia* de Homero —, os signos e os encargos históricos existentes no território grego enquanto importante polo precursor de uma infinidade de concepções de grande impacto nos mais diversos âmbitos que formaram a civilização ocidental.

Para introduzir de forma abrangente alguns conceitos analíticos que serão importantes para o entendimento de *Viagem a Citera*, será verificado como a metalinguagem age no plano épico de *Viagem a Citera* e o modo em que isso se aplica no cinema, especialmente à luz da técnica de *mise en abyme*; assim como serão identificados os diversos aspectos simbólicos que estão fortemente ligados a história da Grécia nas obras do cineasta Theo Angelopoulos. Com isso, será possível uma síntese analítica entre a relação existente nos formatos artísticos e científicos que são detectados como ricos na obra em questão, dentre eles: o cinema, o épico, a história grega e o abismo narrativo.

O épico pavimentado

Guardo os escritos clássicos em um lugar especial. Não há nada realmente novo. Só reconsideramos e retornamos as ideias que os clássicos já trataram pela primeira vez.
(Theo Angelopoulos)

Quando olhamos a filmografia de Theo Angelopoulos (1935-2012), percebemos que ele nunca se utilizou de um décor da Antiguidade, retratando o período das obras clássicas que ele tanto diz serem primordiais em sua composição de ideias. Isso é importante de se observar considerando seu fascínio pela história da civilização grega no sentido mais originário, no constante ato de representar em seus filmes momentos do século XX, fazendo com que eles remetam aos eventos reverberantes de milênios atrás. Tais eventos são hoje conhecidos porque foram registrados em escritos antigos presentes no fenômeno do folclore, nas cantigas tradicionais e que dessa forma se alastram pela cultura, compondo assim um imaginário que, ao chegar na contemporaneidade, sofre com a saturação, passa pelo questionamento ou até mesmo pelo desinteresse perante o frenesi de pensamentos presentes ao momento pós-industrial.

Como apontou Nikos Kolovos, “seus filmes são mais meditações sobre a história do que filmes históricos por si.” Mas podemos dizer que os filmes de Angelopoulos não são apenas meditações sobre a história, mas também libertações, visões que vão além das leituras históricas que anteriormente eram encaradas como verdades absolutas sobre a história grega. (HORTON, 1997, p. 57)

A produção artística voltada ao épico vive um momento de renovação em seus estudos acadêmicos e síntese com as demais ciências, o que resulta por incorporar signos e estruturas muito mais conscientes de si, em obras de arte, que podem se desenrolar nos mais diversos tipos de narrativas e ser aplicados de forma pontuada, sem que uma obra seja necessariamente refém do seu gênero e sim que utilize de seus aspectos de evidenciação e contorno de riqueza expressiva. Consequentemente, estando em torno de uma produção preocupada em falar até mesmo do tempo presente, de seus conflitos políticos e de seu sentimento dramático, mesmo que esteja a utilizar de um formato que foi sempre destinado a abordar aquilo que é amplo, externo e até mesmo religioso. A tomada de consciência do épico e sua integração científica não significa necessariamente a sua facilitação de análise, seja partindo do folclore ou da academia. O gênero é fascinante justamente por sintetizar coisas que são inconclusivas na relação da humanidade com seu meio.

Esse contínuo impasse é onde mais brilha o cinema de Angelopoulos, em seus planos largos, seus monólogos súbitos (e cartas, enviadas para aonde? para quem?) seus movimentos coletivos cuidadosamente coreografados, seus meandros e dilatações [...] suas miradas ao passado, a origem das coisas, se tornam mistérios e tensões, dialogando com a preservação da única coisa que não deve jamais perder o valor, se (o filme) já houver ou não perdido o princípio da simplicidade: a intimidade, a liberdade. (CORTES, 2013)

O cinema de Angelopoulos é completamente envolto pela quintessência de uma eterna busca, uma jornada desgastante. Isso porque as situações às quais os seus personagens vão sendo colocados no decorrer da narrativa não clareiam seus propósitos, muito pelo contrário, os seus interesses, que no começo do filme parecem óbvios e que justificam a “saída de casa”, vão se transformando num borrão enevoado muitas vezes ludicamente evidenciado em diversos planos. Enquanto os planos gerais de paisagens vão ficando mais abundantes e apequenando seus personagens, coreograficamente eles andam em círculos ou em uma constante linha reta até serem perdidos de vista do plano, como acontece bastante nos filmes da popularmente batizada *Trilogia do Silêncio* (1984-1988. *Viagem a Citera*, *O Apicultor* e *Paisagem na Neblina*), em que tudo isso acontece em meio a cenários urbanos, de ruas pavimentadas, linhas de trem e edifícios longos, que a princípio, ao menos na teoria, encurtariam as distâncias dos interesses das pessoas; lógica que não se aplica nos interesses dos personagens principais de Angelopoulos. Os seus sempre notórios plano-sequências muitas vezes ocorrem em vilarejos rurais, nas montanhas ou em ruínas históricas, com muita ênfase no céu, que funcionam em seus filmes como ambientes de emoção e transformação por irem de encontro com a invariabilidade moral que a vida urbana oferece em suas obras.



Quadro 1. Cena de *Viagem a Citera*, filme de 1984



Quadro 2. Cena de *Paisagem na Neblina*, filme de 1988

O épico em abismo

Sabeis a história. Entretanto, a diremos de novo. Todas as coisas já estão ditas; mas como ninguém escuta, é preciso recomeçar sempre.
(*O Tratado do Narciso*, de André Gide)

Diante da epígrafe em Gide, algumas questões devem ser logo levantadas: por que precisamos sempre recomeçar uma história que já foi contada? Porque ninguém a escuta mais? O que acontecerá de diferente para que esse recomeço seja mais bem ouvido? Para Gide, em sua reflexão sobre o mito de Narciso, fica claro que uma explicação possível se localiza na necessidade de se enxergar: “E Narciso, que não duvida que sua forma esteja em algum lugar, se levanta e parte à procura dos contornos desejados, para envolver, enfim, a sua grande alma.” (GIDE, 1890). Ao consumir o ato de se observar em meio às ideias, de se ver como um corpo vivo e ativo capaz de adquirir poder, e o “poder” aqui é algo deveras abstrato, podendo ser desde a busca por mais conhecimento, indo até o desejo de glória e pertencimento, e enfim, as diversas outras categorias dessa maior empatia pela obra que parece ser importante para que se escute, para que o encanto

gere fôlego para os passos seguintes, cria-se um ciclo que de tanto se repetir, enfim toma consciência de sua natureza recicladora.

Os pesquisadores se acham então confrontados com uma abundância de epopeias de todas as épocas, cujas formas são extremamente variadas, indo de narrativas orais transmitidas pelos *griots* do vilarejo às obras literárias escritas por autores bem conhecidos. O estudo deles então põe em jogo uma variedade de competências, de etnografia e etnologia à análise literária, passando pela história, pela sociologia, pela antropologia e pela linguística. (MOUTON, 2020, p. 282)

O *modo épico* deixou de ser uma forma natural e universal da literatura, assim como o entendeu Goethe. Passou a significar um subsistema gerador de sentidos derivados da matriz *neo-épica* (*camoniana*). Sendo assim, a modalização conota um conteúdo épico, dentro da ficção pós-moderna em que a presença e a elaboração do tema histórico continua a ocupar o centro da narrativa, não negando, porém, os direitos do discurso ficcional. Estamos perante um *anti-gênero* com a acção passada ou relativamente recente. Neste contexto, a modalização épica aparece como categoria puramente funcional e transformacional, de carácter diacrónico, aberto e progressivo. (KALEWSKA, 2000, p.377)

Anna Kalewska, em seu artigo, se propõe a explorar os aspectos épicos de escritores portugueses contemporâneos que, em suas respectivas abordagens, mesclam o plano épico com o décor pós-industrial em suas obras, e com isso criam uma espécie de universo que ao mesmo tempo é íntimo e trabalha com a ideia de um mundo aparentemente ordinário, consequentemente sem possibilidade de contato com o plano sagrado, sabendo articular uma perspectiva quase que contrária a tudo isso, elevando a jornada da vida comum a um status de vastidão de significância, tal qual a dos heróis épicos. É como se gêneros aparentemente opostos conseguissem se encontrar, criando uma tendência que não é exclusiva dos autores aos quais Kalewska se propôs a analisar.

Ao atualizarem matérias épicas da antiguidade sob um viés híbrido, intersemiótico e moderno, os cineastas se levantam contra uma domesticação geral das imagens, contra uma aceitação irrefletida do que é naturalmente espetacular. [...] Neste cinema, a palavra reencontra uma potência temporal, moderniza-se sem romper os elos com a tradição de maneira irrefletida ou vazia de novos sentidos. São, a palavra e a imagem, restituídas em sua força épica. (MENDONÇA, 2020, pág. 9)

Fernando de Mendonça, ao analisar o meticuloso tratamento do épico no filme *Antígona* (1992), do casal alemão Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, apresenta uma perspectiva muito importante para se compreender a forma que o cinema se modernizou através de uma teorização pautada em referências de outras artes mais antigas. As teorias de Brecht (teatro) e Gide (literatura) se mostram possíveis de serem aplicadas no cinema quando os veículos de comunicação encurtam a distância intelectual que existe entre realizador e espectador, ao democratizar modos de pensar como uma obra de arte é composta. O realizador de cinema moderno se encontra em um cenário onde é mais fácil de propor um diálogo com o espectador através dos signos visuais que vão popularmente sendo mais bem compreendidos, como por exemplo, os espelhos, além da flexibilização da transparência existente no campo ficcional.

Os pesquisadores se acham então confrontados com uma abundância de epopeias de todas as épocas, cujas formas são extremamente variadas, indo de narrativas orais transmitidas pelos *griots* do vilarejo às obras literárias escritas por autores bem conhecidos. O estudo deles então põe em jogo uma variedade de competências, de etnografia e etnologia à análise literária, passando pela história, pela sociologia, pela antropologia e pela linguística. (MOUTON, 2020, p. 282)

O épico, então, torna-se harmonizável ao cinema por compartilhar do pareamento com o teatro, encontrando nos filmes do Angelopoulos uma fonte expressiva por uma nova intersemiose, de natureza mais sensorial, que dispensa a necessidade de se apresentar como uma assumida adaptação de uma obra clássica; se assim o fosse, a maioria dos filmes de Angelopoulos assumiria sua inspiração nas obras de Homero. Obras essas já largamente estudadas e adaptadas com a utilização do exato tempo e espaço que foram concebidas. O retorno para elas acontecerá constantemente. O espectador, ao indagar sobre o conflito apresentado, vai se equiparar diante de questões com as quais Homero já havia se preocupado, só que numa aproximação temporal de sua realidade, que além de ecoar o épico, permite um exercício político e histórico mais direto que também é bastante caro a Angelopoulos, assim como a outros cineastas adeptos de alguma semelhante estratégia narrativa para trabalhar tópicos de sensibilidade política entre as décadas de 1980 e 1990, na Europa, como Béla Tarr e Andrei Tarkovski.³

Viagem a Citera

Realizei *Viagem a Citera* pensando a história da Grécia como um grande trauma a ser exorcizado pelo seu próprio povo, mas também para mostrar ao espectador a possibilidade de algum futuro.
(Theo Angelopoulos)

Em um período de três décadas em atividade, Theo Angelopoulos assinou a direção de treze longas-metragens. Em 1984, lançou *Taxidi sta Kythira (Viagem a Citera, no Brasil)*, um filme que, diferente de seus anteriores, não procurava tratar de pessoas circundadas por eventos impactantes da história da Grécia. Seus filmes sempre foram interessados em dar luz a personagens que representam a população comum, que não necessariamente figuram nos museus. Em seu filme anterior, *Alexandre, o Grande*, com o qual abriu a década de 1980, ele invoca para os dias atuais a figura do líder mais poderoso de toda a história grega, mas não há intenção de desenvolvê-lo profundamente. Alexandre Magno, enquanto protagonista desse filme, age muito mais como um ser vagante, fantasmagórico, que, ao retornar, cria um paradoxo tipicamente hegeliano entre o mito e a história, por fazer as pessoas terem de encarar uma entidade consagrada que já não pertencia mais ao presente espaço físico, há séculos.

Com esse olhar privilegiado sobre o passado, pode-se perceber que havia indícios suficientes para sabermos que em *Citera*, Angelopoulos ampliaria o escopo de suas ambições. O cineasta, que foi acusado de ser “demasiado acadêmico” num desabafo de Glauber Rocha ao Festival de Veneza de 1980⁴, pode não ter

³ Béla Tarr e Andrei Tarkovski são cineastas constantemente aproximados a Angelopoulos em idealização estética. A exemplo do conteúdo disponível em: <https://www.cinema7arte.com/trilogia-do-silencio-parte-i-viagem-a-citera/>

⁴ Entrevista de Glauber Rocha durante o Festival de Veneza, em 1980: <https://www.dailymotion.com/video/x7vis2a>

necessariamente tornado seu cinema mais revolucionário, mas se pode dizer que ele passou a lidar com uma maior profundidade em seu estilo profundamente característico, com uma notável criatividade para entrelaçar uma vastidão de signos. Seus filmes passam a não mais soarem como representações que se encostam em demasiado nos períodos históricos como principal motor relevante, mas sim como obras de maior pungência, no que diz respeito a criar um universo de imagens ricas dentro de uma obra cinematográfica, que, por si mesmas, podem desenvolver uma noção poética própria, de autenticidade sentimental.



Quadro 3. Cena de *Alexandre, O Grande*, filme de 1980.
O povo forma uma roda em volta do protagonista caído.

Viagem a Citera é um filme que se passa nos primeiros anos da década de 1980, do século XX, (o mesmo período em que foi escrito por Theodoros, ao lado do célebre roteirista Tonino Guerra), quando a Guerra Fria estava já a entrar em seu período de ressaca e todo o espírito que motivou a sua explosão passava por uma completa transformação. Gerações que nasceram durante o conflito e não foram responsáveis por iniciá-lo já tomavam as rédeas do mundo e lidavam com esse confronto como uma espécie de herança maldita que deveria ser honrada, o que leva o evento a uma espécie de persistência, mas a qual não necessariamente habita o centro do coração das pessoas, gerando a possibilidade de existir uma vida cotidiana enquanto teoricamente se está a viver num conflito de proporções mundiais.

É importante partir dessa perspectiva na hora de refletir como é composta a trama de *Citera*, em que um cineasta por volta dos seus quarenta anos e de personalidade introvertida chamado Alexandros acorda e parte para o que parece ser mais um dia de trabalho comum, onde está acontecendo um *casting* de elenco em que os atores candidatos são todos senhores de idade. Ao entrar em uma cafeteria e avistar, através de um reflexo de um espelho, um senhor já de idade avançada, que não está como candidato ao elenco mas

sim vendendo lavanda, Alexandros fica em um até então inexplicado estado de hipnose e o segue até perdê-lo de vista.

É importante destacar que esse tipo de personagem-cineasta, em *Citera*, vivido por Alexandros, tem um aspecto autobiográfico. É como se Angelopoulos quisesse se colocar dentro do filme, o que se desdobrará como marca em filmes seguintes, que reutilizarão essa artimanha narrativa embebida pelas problemáticas levantadas por André Gide sobre “a necessidade de se enxergar” numa obra.

Eu posso até acreditar que a máquina de filmar seja o instrumento mais “verídico” do mundo, mas isso nada tem de a ver com a predisposição da cena que ele vai filmar— e a respeito da qual eu posso não nutrir a convicção de que seja matéria de ficção. Diante de um filme que representa uma fada com sete anões numa carruagem voadora, eu sei que fada, anões e carruagem são mise-en-scène, e sei, mais ou menos o quanto devo confiar na fidelidade da câmera usada para a filmagem. (ECO, 1989, p. 29).



Quadro 4. Alexandros olha, pelo espelho, a entrada de um senhor vendendo lavanda.

Não obstante, Angelopoulos consegue uma maneira de se fazer presente em forma humana dentro do filme. O fato de seu personagem ter um primeiro contato com a figura de fascínio pelo reflexo de um espelho, exprime bem a maneira com que o filme é consciente da maneira como propõe o seu próprio universo, que habita entre o esforço de Angelopoulos em extrair uma leitura da realidade diária à população grega, atravessada pelos seus dilemas individuais, mas também a necessidade de conduzir isso, de alguma forma. Afinal, o cinema que ele faz representa uma forma de expressão de vigor altamente autoral.

Ele possui a liberdade de colocar ali sua própria visão, e não é como se isso fosse necessariamente um incômodo para ele, porque não se busca o controle de um produtor, como acontecia no cinema clássico hollywoodiano, em que grande parte dos cineastas não tinha voz sobre o corte final dos filmes aos quais assinavam a direção.

O caso de Angelopoulos é que ele quer que o fenômeno do real afete as coisas dentro de uma dimensão de um filme de cinema. É como se ele quisesse que o filme se fizesse sem a necessidade de sua interferência, assim como a realidade acontece, e ele simplesmente a assistisse em estado de impotência; assim como tudo que está fora do seu controle se move no espelho e o surpreende e é apenas um reflexo do real.

O personagem se encontra nesse transe, que só o deixa com a opção de vagar, sem rumo, vulnerável a constantes desconcertos. Não é como se Angelopoulos não tivesse isso germinado em seus filmes anteriores, mas é observável como ao criar um personagem que representa a si mesmo em meio ao campo ficcional, em *Viagem a Citera*, ele faz o filme se enquadrar na sua filmografia como o momento de consolidação de uma força expressiva que busca levantar tais maneiras de conseguir, através da arte, passar uma nova postura em relação a enxergar essa indissociável relação entre observar a vida e fazer cinema.

A experiência especular emerge ainda do imaginário, tal como do imaginário emerge a experiência do ramo de flores produzido como imagem ilusória pelo espelho esférico descrito em *Tópica do Imaginário*⁵ O domínio imaginário do próprio corpo que a experiência do espelho permite é prematuro em relação ao domínio real: o desenvolvimento verifica-se só na medida em que o sujeito se integra no sistema simbólico, nele se exercita, nele se afirma mediante o exercício de uma palavra verdadeira. [...]

Como veremos, esta restituição no universal deveria ser própria de todo o processo semiótico, mesmo se não verbal. Momento em que se perfila a passagem do eu especular ao eu social, o espelho é encruzilhada estrutural ou, como dizíamos, fenômeno-limiar. [...]

Decidimos entrar pelo espelho (como veremos, sem ficar *lá dentro*) dado que a ótica parece saber muito sobre os espelhos, ao passo que o que a semiótica sabe sobre os signos é duvidoso. (ECO, 1989, p. 17)

A partir do que foi relatado, acontece no filme um ponto de virada inserido de forma um tanto quanto invisível pela forma natural e pouco evidenciada na montagem, mas que é o suficiente para criar um efeito desestabilizante na trama, durante esse trajeto em que Alexandros está seguindo o misterioso vendedor de lavanda até um porto de navios, onde emigrantes desembarcam: Alexandros é subitamente abordado pela sua irmã, que diz que o pai deles está para desembarcar em um desses navios que estão a chegar no Porto, após longos anos de exílio político, nos quais habitou a União Soviética por conta de sua ideologia comunista, que não era tolerada pelo regime ditatorial instalado na Grécia após a Segunda Guerra Mundial, onde permaneceu por mais de 30 anos, após a decisão governamental de repatriar esses gregos que ficaram exilados por tanto tempo.

Uma indagação narrativa emerge quando percebemos que o pai de Alexandros, que primeiramente aparece refletido por uma poça de água antes de ter seu rosto enfim enquadrado, é idêntico ao senhor que estava a vender lavandas. A primeira coisa que ele fala ao ver seus filhos é: “Sou eu!”. A exata mesma fala

⁵ “Tópica do Imaginário” é um famoso texto de autoria de Jacques Lacan que inspira o texto de Umberto Eco.

que os atores em teste de elenco para o filme de Alexandros tinham que falar. Essa situação fílmica gera uma dimensão ficcional que dialoga com a experiência de passagem do “eu especular para o eu social”.

A plateia moderna de cinema consegue “entrar no espelho sem ficar lá dentro”, por ser mais consciente dos signos metalinguísticos e autorreferenciais que o cinema consegue carregar, detectando as intenções de Angelopoulos através das diversas pistas espalhadas nesse esquema, que pode ser definido como uma composição detalhada e planejada de espaço, com sua devida profundidade e expressividade; ou em outras palavras: a sua *mise-en-scène*, que utiliza aproximadamente dos primeiros vinte minutos do filme para se estabelecer.



Quadro 5. Plano de apresentação do personagem Spyros, o pai de Alexandros, refletido através de uma poça de água; o espelho narcísico.

O Odisseu moderno

O cineasta francês Jean-Luc Godard, em seu filme *O Desprezo* (1963), mostra como o ato de se dirigir um filme num sistema industrial marcado pelas censura e pela restrição artística dos produtores, é, por si só, uma enorme odisseia; já o inglês Stanley Kubrick levou a jornada homérica ao plano antigravitacional em seu filme *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968). O cineasta norte-americano John Milius, conhecido por filmes como *Amargo Reencontro* (1978) e *Conan, o Bárbaro* (1982), uma vez disse que sua contribuição para o cinema está na busca por apresentar em tela o espírito do homem homérico em sua grandiosidade⁶. O que, na opinião dele, é algo que poucos cineastas conseguem fazer com excelência. Milius facilmente concordaria que um deles foi o japonês Akira Kurosawa, que, com seu filme *Dersu Uzala* (1975) mostrou que a amizade é uma força épica que a humanidade tem em mãos.

Através desses pontuados exemplos, podemos observar como, tanto a jornada, a viagem que define a *Odisseia*, como também a figura heroica de Odisseu, são símbolos totalmente absorvidos e intrínsecos ao

⁶ Trecho encontrado no documentário *Milius* (2013), disponível no YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=sjC-jmbBVn8&ab_channel=DonDraper

cinema, mesmo que essa seja uma arte tão recente, símbolo do período contemporâneo ao pós-industrial. A relevância desse escrito clássico parece nunca se abalar, pois ele já foi absorvido pela humanidade ao ponto que uma vastidão de artistas de diversos locais do mundo gostam de se aventurar e expressar suas percepções a partir da *Odisseia* e da abordagem homérica.

Theodoros Angelopoulos, portanto, não foi solitário no que diz respeito a enorme atenção atribuída as obras do seu conterrâneo Homero. Sua singularidade ao abordar a *Odisseia* vem do seu tom próximo, manuseando como quem possui em suas mãos um material que, por mais que tenha sido feito há milênios, não deixa de lhe ser importante, como um precioso objeto familiar. Angelopoulos cresceu em Atenas e sua visão de tempo é bastante interessante. Parece que, para ele, as igrejas bizantinas e as estátuas tradicionais são também objetos do presente, igual aos parques e as pessoas que estão vivas. Não existe distanciamento temporal a ser feito. Odisseu, portanto, por mais ficcional que seja, para Angelopoulos está vivo, como um fantasma, que não se sabe se foi passado da realidade para a ficção ou vice-versa. O que, na verdade, pouco deve importar.



Quadro 6. Cena de *Viagem a Citera*.
Estátuas tipicamente gregas tomam boa parte do plano.

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 [...] embora a *Odisseia* seja uma narrativa de viagem, ela é, sobretudo, uma narrativa de um tipo muito específico de viagem, 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. (WAKI, 2020, p. 5)

A jornada do velho Spyro dentro do filme se inicia da forma mais normal possível para alguém que retornou para casa, após passar trinta e dois anos separado de seu país-natal. Sendo conduzido pelos filhos que ele não viu crescer, e a esposa que ele não viu envelhecer, ele ganha uma recepção regada à boa alimentação e cumprimentos de vários familiares. Toda a aparente hospitalidade não é suficiente para que Spyro deixe de sentir uma inquietude que tomará conta dele durante o restante do filme. Tudo ao redor é observado com expressão de estranheza por Spyro. É notória a quantidade de slogans com marcas famosas em diversos lugares, uma enorme gentrificação que demarca o território como não mais pertencente à natureza, mas sim como um ambiente privatizado que o distancia daquele local que outrora já foi a sua morada.

O momento de maior felicidade para Spyro é quando, na manhã seguinte, ele visita o vilarejo no qual vivia. Um ambiente rural e devastado pela falta de habitação, mas no qual ele e seu amigo de idade similar cantam e dançam como que numa espécie de cerimônia de despedida, já que não havia coletividade suficiente para habitar aquele local e as empresas tinham interesse de tornar ali uma região industrial. A migração para o ambiente urbano foi massiva e ali jaz como um cemitério, um local que rapidamente se transformou em ruínas e em pouco tempo se tornaria apenas de fábricas.

Fica claro que a Grécia da década de 1980 não tem interesse em proporcionar acolhimento para Spyro, e que seu retorno para o lar representou uma grande desestabilização para as pessoas que estavam vivendo ali, sem sentir a perturbação com as mudanças que já estavam naturalizadas em suas respectivas almas. Seu filho Alexandros, com o qual divide o protagonismo do filme, é bem intencionado, embora impotente, abalado e confuso, tal como deve se sentir Angelopoulos diante da própria obra que conduz. Já, sua irmã Voula, é muito mais dura, deixando claro que o pai ter retornado foi um grande erro. O tempo que ele passou ausente, em exílio, gerou nela um remorso incapaz de ser apaziguado.

Spyro então se encontra na posição de um Odisseu trágico, pois, a partir do momento que realizou sua primeira viagem, feita contra a sua vontade, deixou de pertencer a algum lugar, restando-lhe apenas a opção de ter que perambular em um mundo que se apequena cada vez mais com o avançar das ambições da humanidade. O filme se encerra com Spyro e sua esposa Katerina à deriva sobre o mar enevoadado. A fotografia dessa cena é dominada por uma coloração azul taciturna que não impede de sentirmos que esse é o local mais acolhedor que ele encontrou desde que chegou em sua terra natal.

Angelopoulos, numa entrevista, negou fazer um cinema pessimista⁷. Se pararmos para observar o final de *Citera*, no qual Spyro, mesmo chegando a todos os limites do desgaste, ainda insiste em viver, ainda se preocupa em levar consigo a sua esposa para um lugar onde nem mesmo ele sabe localizar, vemos que o filme habita o território de incertezas sobre o futuro, a noção de que mesmo na pior das crises, ainda há a algo se buscar.

⁷ Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=feMsCci-E4U&t=265s>

Ao demonstrar que *Viagem a Citera* reelabora a matriz homérica sem recorrer à simples adaptação narrativa, Angelopoulos evidencia que a permanência do épico depende menos da repetição de seus motivos do que da capacidade de reconfigurar suas estruturas em diálogo com as inquietações do presente. A *mise en abyme* torna-se, nesse contexto, um princípio organizador que aproxima memória, autorreflexividade e experiência histórica, permitindo que o filme transforme o próprio ato de narrar em objeto da narrativa. O retorno de Spyro e a trajetória de Alexandros convergem, assim, para uma reflexão sobre a impossibilidade de reencontro com uma origem intacta, convertendo a viagem em uma experiência de permanente deslocamento, característica fundamental da condição moderna.



Quadro 7. Cena final de *Viagem a Citera*.
Spyro e sua esposa Katerina à deriva no oceano

Conclusão

O gênero épico, por conta de toda a sua constante metamorfose sofrida no decorrer do tempo, marcada por uma ativa produção artística que nunca perdeu o amplo interesse por parte de artistas, público e estudiosos, convenientemente possui uma significativa gama de obras que utilizam de sua forma em um sentido de maior transparência narrativa e autorreferência metalinguística. O épico, de acordo com o conceito de *mise en abyme* cunhado por André Gide, pode ser encontrado na contemporaneidade, em sua forma pavimentada e abismal, que não pode ser dita como esgotada dada sua força incontrolável. Suas transformações e aplicações são constantes, e obras como *Viagem a Citera*, bem como toda a obra do cineasta grego Theodoros Angelopoulos, figuram entre os diversos exemplos do virtuoso manuseio praticado com o gênero.

Sob essa perspectiva, *Viagem a Citera* confirma a potência do cinema como espaço privilegiado para a atualização do imaginário épico, ao integrar tradição literária, linguagem cinematográfica e consciência histórica em uma mesma construção estética. A obra demonstra que o épico contemporâneo não se define pela monumentalidade de seus heróis, mas pela profundidade de seus conflitos éticos, políticos e

existenciais, inscritos em personagens marcados pela memória, pelo exílio e pela busca de pertencimento. Desse modo, o filme de Angelopoulos não apenas reafirma a vitalidade do gênero épico no século XX, como também amplia suas possibilidades interpretativas, abrindo caminhos para futuras investigações acerca das relações entre cinema, intersemiose, autorreferencialidade e formas contemporâneas de representação da história.

Referências

ANGELOPOULOS, Theodoros. **Taxidi Sta Kythira/Viagem a Citera**. Grécia: Centro Grego Cinematográfico (138min.), son., color, 1984.

CORTÉS, Jesús. **Al norte**. 2013. Disponível em: <<http://postcefal.blogspot.com/2013/04/al-norte.html>> Acesso em 03 Jul 2022.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Traduzido por Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

GIDE, André (1890). **O Tratado de Narciso (Teoria do Símbolo)**. Traduzido por André Vallias. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/gide.html#.YtGbVnbMLIU>> Acesso em 28 Jun 2022.

HOMER, Sean. **History as trauma and the possibility of the future: Theo Angelopoulos' Voyage to Cythera**. *Journal of Greek Media and Culture*, vol. 5, no. 1, Apr. 2019, pp. 3+. *Gale Academic OneFile*, link.gale.com/apps/doc/A587566900/AONE?u=anon~6adf722b&sid=googleScholar&xid=047e5c02 Acesso 20 Jul 2022.

HOMERO (VIII. a.C). **Odisseia**. São Paulo: Editora Schwarz. Edição 2021.

HORTON, Andrew. **The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation**. Nova Jersey. Princeton University Press, 1997.

KALEWSKA, Anna. **As modalizações anti-épicas na narrativa portuguesa contemporânea: José Saramago, António Lobo Antunes e Mario Cláudio**. VEREDAS. Porto. Volume 3. p. 377, 2000.

MENDONÇA, Fernando de. **Atualizações do Épico no Cinema de Straub & Huillet**. 2020. In: VILA MAIOR, Dionísio; FONTES, Maria Aparecida. *Multiculturalismo épico*. Lisboa: CLEPUL, 2020.

MENDONÇA, Fernando de. **Palimpsestos épicos na Antígona, de Straub & Huillet**. In: *Revista Épicas*. Ano 4, N. 7, Jun 2020, p. 1-10. ISSN 2527-080-X.

MOUTON, Marguerite. **O estado da arte da crítica anglo-saxã sobre o gênero literário épico**. Trad. Antônio Batalha. In: *Revista Épicas*. Ano 4, N. 8, Dez 2020, p. 267-287. ISSN 2527-080-X. DOI [10.47044/2527-080X.2020v8](https://doi.org/10.47044/2527-080X.2020v8)

WAKI, Fábio. **Viagem de volta ao lar em Taxidi Sta Kythira de Theodoros Angeloulous**. Coimbra: Revista Livre de Cinema, 2020.