

CINEMA EM GUERRA; CINEMA DE POESIA: A ETERNIDADE E UM DIA, DE THEO ANGELOPOULOS

Leonardo Francisco Soares (ILEEL/ UFU)
leosoul@uol.com.br

RESUMO: Uma das características mais marcantes do cinema do cineasta grego Theo Angelopoulos, falecido em 2012, é a elaboração de longos planos sequências que, muitas vezes, em seus filmes funcionam como reflexões sobre o passado, o correr do tempo e os limites espaço-temporais. Esta proposta de estudo pretende desenhar um exercício de leitura do texto fílmico *A eternidade e um dia* (1998), tendo como ponto de partida a ideia-noção de “Cinema de poesia,” tomada a partir das reflexões de Pier Paolo Pasolini (1966, p.267-287), e enfatizando o modo como o cineasta grego, pela via de um caminho diferencial em relação à linguagem cinematográfica tradicional, não se restringe, no tratamento da temática dos conflitos nos Bálcãs, à produção de signos que representam o fluxo contínuo das imagens-movimento. Se, nos filmes de guerra tradicionais, o choque confunde-se com a violência figurativa do representado; no cinema de Theo Angelopoulos, a guerra nos Bálcãs é tocada por um ângulo enviesado e brumoso, o choque não se dá apenas no campo temático, ele atinge “essa outra violência de uma imagem-movimento desenvolvendo suas vibrações numa sequência móvel que se aprofunda em nós” (DELEUZE, 1990, p.190). Está nos planos, ângulos e sequências, na maneira como são tratados o espaço e especialmente o tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Theo Angelopoulos; A eternidade e um dia; Cinema; Guerra; Poesia.

Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas.

Theodor W. Adorno

Apesar da longa contribuição do pensamento do filósofo alemão e judeu Theodor Adorno para a reflexão sobre a arte ligada à crítica da violência, da desumanização no capitalismo industrial e do autoritarismo fascista, a afirmação categórica transcrita acima, expressa pela primeira vez, em 1949, para concluir o ensaio “Crítica à cultura e à sociedade,” é a sua frase de que mais se tem notícia e em torno da qual se produziu um número significativo de escritos. Todavia essa recepção “entusiasmada” nem sempre se revelou profícua, tomando muitas vezes o *dictum* adorniano como uma condenação pura e simples da poesia sua contemporânea. Porém, em sua “insistência diante do enigma”, Adorno afirmaria em “Anotações sobre Kafka,” por exemplo: “Cada frase diz: 'interprete-me'; e nenhuma frase tolera interpretação. Cada frase provoca a reação 'é assim’, e então a pergunta: de onde eu conheço isso? O *déjà vu* é declarado em permanência.” (ADORNO, 1998, p.24); e é exatamente dessa ordem o *modus operandi* dos escritos desse ensaísta. Nesse sentido, o *dictum* não se configura como uma exposição inequívoca, uniforme, mas, ao contrário, revela-se afeito a leituras diversas. Por sua vez, ao longo do ensaio de 1949, não é evidente a conclusão de que a *poesia* e a *poiesis* estariam condenadas à barbárie após a experiência da *shoah*. Como bem observa Jeanne Marie Gagnebin, tomando a contextura do ensaio “Crítica à cultura e à sociedade”:

Essa sentença ressalta a urgência de um pensamento não harmonizante, mas impiedosamente crítico, isto é, também a necessidade da cultura como instância negativa e utópica contra a sua degradação a uma máquina de entretenimento e de esquecimento (...). (GAGNEBIN, 1999, p.28)

O próprio Theodor Adorno em dois outros momentos de sua trajetória, em 1962 e 1967 irá retomar de modo explícito a famigerada sentença. Não com o intuito de abrandá-la, mas de radicalizá-la, de ampliar seu alcance. Não é apenas a criação artística tal como vinha sendo produzida e assimilada que se transformou em ofensa à memória dos mortos da *shoah*, mas a própria cultura que se revela um engodo, daí a necessidade premente de que a cultura altere a forma como pensa a si mesma, as relações que tem consigo própria. A referência à recorrência do *dictum* ao longo do século XX, e que ainda persiste a se julgar pelas recentes publicações em torno das “escritas da violência” e relacionadas mais diretamente aos estudos judaicos, tem por objetivo exemplificar de forma emblemática a pregnância do tema da guerra no século XX (e, quem sabe, estendê-la a esse “brevíssimo” século XXI). Seja pelo viés da arte, ou seja pelo viés da análise histórica, diferentes autores irão enfatizar o vínculo íntimo entre o século XX e a experiência da guerra. Tal experiência se impôs a esse século – “heraclitiano,” por excelência – como o horizonte fatal do pensamento. Para Eric Hobsbawm, por exemplo, que, em *A era dos extremos*, arrisca um panorama geral do século XX:

o grande edifício da civilização do século XX desmoronou nas chamas da guerra mundial, quando suas colunas ruíram. Não há como compreender o Breve Século XX sem ela. Ele foi marcado pela guerra. Viveu e pensou em termos de guerra mundial, mesmo quando os canhões se calavam e as bombas não explodiam. (HOBSBAWM, 2002, p.30)

Nascido em Atenas, em 1935, e falecido, em 2012, após ter sido atropelado por uma moto, no município de Pireu, na sua mesma Grécia, enquanto rodava um filme tendo por tema a crise no país,¹ Theo Angelopoulos vivenciou de modo profundo essa experiência do cotidiano materializar-se como catástrofe, o que se pode confirmar pelas afirmações abaixo retiradas de uma entrevista concedida pelo cineasta quando esteve no Brasil em 2009:

A vida de todas as pessoas é condicionada pela História. Minha vida foi. Quando tinha quatro anos, havia a II Guerra Mundial. Quando tinha nove, a guerra civil na Grécia. A guerra muda toda a vida de uma pessoa, o amor, o lar, a casa. Um dia, meu pai sumiu e achávamos que ele tinha sido executado. Procurávamos o cadáver. Minha mãe me levava pela mão e o procurávamos. Numa tarde, ele voltou. Não tinha sapatos. Havia escapado e andou por três dias para voltar para casa. Então, a grande História teve muito peso na minha vida pessoal. Não tenho como fugir disso naquilo que faço. Na Europa, muitas vezes se quer esquecer a História, mas ela não nos esquece. (ANGELOPOULOS, 2009a)²

As questões pelas quais o seu cinema é atravessado são semelhantes àquelas de outros artistas do século XX: onde inscrever a lembrança, a memória do passado tão presente? Como representar a catástrofe inserida em um universo impregnado dessa mesma catástrofe? Tais questões apontam para os modos problemáticos de representação na cultura

¹ O fato de morrer filmando torna ainda mais emblemática uma afirmação do diretor: “Fazer filmes não é uma profissão, não foi jamais uma profissão, para mim, é minha vida, minha respiração. Continuar a fazer filmes é um ato positivo.” (Angelopoulos, 2009a, Disponível em: <http://www.cineweb.com.br/noticias/noticia.php?id_noticia=2023>; Acesso em 20 mar. 2015)

² http://www.cineweb.com.br/noticias/noticia.php?id_noticia=2023

contemporânea, ou ainda a situação ambígua de negação da representação como a único modo de não se trair uma experiência que reivindica e ao mesmo tempo não cede à interpretação, ou dito de outro modo, a angústia de uma tarefa que carrega com igual intensidade tanto a impossibilidade de trasladar a vivência em linguagem como a necessidade irreduzível de fazê-lo. Uma possível saída desse imbróglio encontra-se não na simples comunicação, informação da lembrança, mas na reinscrição e na reinvenção sensível da memória através da difusão de modos de significação que escapem à indolência da comunicação ordinária, recuperando a capacidade de se manifestar o valor da experiência e não apenas a sua pobreza (cf. BENJAMIN, 1994, p. 114-19).

Nesse caminho, grande parte dos filmes de Theo Angelopoulos (*A viagem dos comediantes* (1975); *O passo suspenso da cegonha* (1991); *Um olhar a cada dia* (1995); *A eternidade e um dia* (1998) *Vale dos lamentos* (2004); *A poeira do tempo* (2008)) irá tocar a temática da guerra por um ângulo enviesado e brumoso, o choque não se dá apenas no campo temático, ele atinge, para dizer com Gilles Deleuze, "essa outra violência de uma imagem-movimento desenvolvendo suas vibrações numa sequência móvel que se aprofunda em nós". (DELEUZE, 1990, p. 190) Está nos seus singulares planos-sequência, no uso da música de Eleni Karaindrou compondo as imagens como uma espécie de imagem de fundo, enfim, na maneira como são tratados o espaço e especialmente o tempo.

Ao contrário do que se convencionou chamar, na primeira metade do século XX, de "poesia de guerra," "romance de guerra" e "filme de guerra" – rótulos que se opunham à noção de arte de vanguarda –, os livros e filmes com os quais trabalho (e que interessam nas minhas pesquisas), incluído *A eternidade e um dia* (1998), de Theo Angelopoulos, não tomam a guerra como algo puramente referencial, apenas uma efeméride, nem tampouco almejam alcançar "a verdade sobre a guerra," ou ainda representar a guerra em sua dimensão de espetáculo. Ao contrário, eles aparecem como suplemento ao tema da guerra e às noções que ela implica – a morte, a tortura, o exílio –, construindo formas alternativas de relato, registro, perspectiva. Daí eu propor a noção de *Textos em guerra* para diferenciá-los do que se estabeleceu por consenso como "narrativa de guerra", tanto no cinema quanto na literatura.

Nessa busca, uma das características mais marcantes do cinema de Theo Angelopoulos é a elaboração de longos planos sequências que, muitas vezes, em seus filmes funcionam como reflexões sobre o passado, o correr do tempo e os limites espaço-temporais – e porque não dizer reflexões sobre o próprio cinema, ao colocar em evidência o próprio aparato fílmico. Nesse sentido, o uso que o cineasta faz do plano-sequência não tem nada a ver com aquele criticado por Pier Paolo Pasolini (1966), em suas reflexões sobre o cinema de poesia, no qual os cineastas, dado o seu apego pelas coisas do mundo, procuram reproduzir nos seus filmes uma linearidade familiar, cuja duração seria idêntica àquela dita real. No caso de *A eternidade e um dia*, Angelopoulos afirmaria, logo após receber a Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1998, "eu optei por planos bem desenhados e cortes delicados para reproduzir, na narrativa, o tempo de ligação entre as palavras de um poema." (ANGELOPOULOS, 1999).³ Tais palavras compartilham, assim, da noção de cinema de poesia proposta por Pasolini, em especial quando este afirma que a formação da linguagem da poesia cinematográfica "implica na possibilidade de criar pseudonarrativas, escritas com a linguagem da poesia (...) e cujo verdadeiro protagonista é o estilo." (PASOLINI, 1966, p.286).

Os filmes de Theo Angelopoulos tomam, portanto, os elementos básicos da imagem cinematográfica, o movimento e o tempo, para examinar "mundos" essencialmente imóveis. Como bem observa o crítico de cinema Amir Labaki, ao se referir a essa forma particular com a qual o cineasta grego trabalha o espaço e o tempo no cinema: "há algo de *Em*

³ <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq13099911.htm>

Busca do Tempo Perdido, de Proust, na maneira com que seus planos-sequências revelam mais e mais camadas temporais. A um só tempo, a história do homem torna-se mais simples e infinitamente mais complexa.” (LABAKI, 1998)⁴ Em *A eternidade e um dia* (1998), não é diferente, assim como o faz em seus filmes anteriores, em especial *Paisagem na neblina* (1988) e *Um olhar a cada dia* (1995), Theo Angelopoulos toma um tema recorrente na narrativa ocidental: a metáfora da viagem, do percurso, do périplo. “A primeira criação de Deus foi a viagem. Aí veio a dúvida e a nostalgia,” diz um personagem de *Um olhar a cada dia*. Para construir essas viagens fílmicas, Angelopoulos toma como referência maior a *Odisseia*, de Homero. A ideia de viagem que persiste em seus filmes é a mesma de Homero: “procuro projetar uma imagem da Grécia que está de acordo com seu passado. A Grécia antiga, da filosofia, da poesia. É preciso que não se esqueça deste passado. Ele existe ainda. Penso que se fosse citar apenas um livro, seria *A Odisseia*, de Homero.” (ANGELOPOULOS, 2009a).⁵

Em *A eternidade e um dia*, o viajante é um poeta, Alexandre – como bem pontua o crítico francês Pierre Murat, todos os heróis de Angelopoulos se chamam Alexandre e todos empreendem uma missão, uma viagem. Velho e doente, às vésperas da morte, a personagem surge na abertura do filme despedindo-se da velha casa da praia em que morou toda sua vida. Sobre o papel da casa em seus filmes, Angelopoulos afirma: “a nostalgia é a falta de casa. A casa é onde nos sentimos em equilíbrio. A viagem é também minha casa. Outras vezes digo que as histórias que conto são minha casa. Todos os dois são pontos de equilíbrio.” (ANGELOPOULOS, 2009).⁶ Nessa sequência inicial, a memória, a saudade (nostalgia), a geografia dos espaços, a viagem como uma constelação de tempos, coadunam-se, tem-se o primeiro plano geral da casa, aos poucos, ao som do barulho do mar e de vozes de crianças, a câmera se aproxima lentamente, uma panorâmica em movimento quase imperceptível, da janela da casa. Dentro da casa, um menino levanta da cama na ponta dos pés, para não despertar os seus pais, que provavelmente se encontram no quarto ao lado, caminha sorrateiramente até o terraço, vislumbra o mar, é madrugada. Do azul do mar, vem um corte também ínfimo (sobreimpressão), e o mesmo menino é o velho Alexandre, que se prepara para deixar a casa e entrar em um hospital do qual ele sabe que não vai sair vivo. Noutra sequência, Alexandre visita a filha (pela última vez) tenta deixar, inutilmente, o cão que ninguém quer e entrega para ela as cartas de Anna, a esposa já falecida. Nesse momento, a leitura de fragmentos de cartas deixadas pela esposa evoca os anos perdidos com a criação literária e dá início à viagem, na qual tempos e espaços irão se coadunar e se confundir. Como em outros filmes do diretor, as sequências em que a jovem Anna insurge na tela vinda do passado de Alexandre, este continua sendo interpretado pelo mesmo ator, no caso, Bruno Ganz, que interpreta Alexandre velho, criando uma espécie de curto-circuito temporal. Tal artifício também aponta para a impossibilidade de se debruçar sobre o passado com o mesmo olhar inocente de outrora. Como mostra Walter Benjamin: “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. (BENJAMIN, 1994, p.224). O presente incide sobre o passado na construção da memória, Alexandre caminha, inevitavelmente, por uma instância lacunar, na qual as imagens da memória revelam e revelam-se como vazio, decomposição, rasura. E aqui encontro novamente Pier Paolo Pasolini: “todo esforço de reconstrução da memória é um desfile de im-segni, isto é, de modo primordial, uma sequência cinematográfica.” (PASOLINI, 1966, p. 269). As imagens da memória e do sonho tão caras à concepção de uma linguagem da poesia no cinema, proposta pelo artista italiano, irão pontuar a viagem de Alexandre ao longo de *A eternidade e um dia*.

⁴ <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq27109820.htm>

⁵ http://www.cineweb.com.br/noticias/noticia.php?id_noticia=2023

⁶ http://www.cineweb.com.br/noticias/noticia.php?id_noticia=2023

Além disso, os conflitos bélicos, que, então, última década do século XX, assombravam a região dos Bálcãs atravessam o caminho do poeta Alexandre de modo bastante pessoal, problematizando a relação dos sujeitos com a realidade sócio-política dessa região da Europa Centro-Oriental. Este passa a dirigir através das ruas da cidade de Tessalônica, onde encontra um menino refugiado albanês que vive da limpeza de carros, à mercê da opressão da polícia grega e alvo do contrabando de crianças para o norte da Europa. O encontro do velho poeta com a criança albanesa dinamiza, como em uma espécie de catalizador, o compartilhamento das vivências, das sensações e dos desejos ligados ao processo de construção de identidades, que em muitos momentos prescinde do verbo, do idioma como mediador do contato. Ganha espaço outro tema caro a Angelopoulos, o da *mobilidade das fronteiras*, fronteiras físicas dos territórios e identitárias construídas em processo, em travessia, em permanente movimento de deslocamento.

A ideia de fronteira de que falo é a entre a vida e a morte, entre as comunicações, fronteiras entre as ideias. Enfim a fronteira está em nós, em cada um individualmente. É um limite que todos nós temos. É como se alguém dissesse que até certo ponto da vida, nos podemos seguir. Mas ao chegar num determinado ponto, nossa passagem, passaporte, não desse permissão para passar. Apesar disso, sempre queremos passar essas fronteiras. No caso da comunicação, o que realmente importa é tentar ir além do que estamos limitados. (ANGELOPOULOS, 2009b)

Num dado momento do filme, Alexandre chega com o garoto à fronteira com a Albânia – situação bastante recorrente de seus filmes, personagens diante de uma fronteira – e o que se tem é uma imagem de pesadelo: sob o nevoeiro, silhuetas humanas agarradas as cercas como isentos. Nessa sequência e em outras do filme (a viagem de ônibus pelas ruas de Tessalônica), sonho e imaginação convivem com realidade presente. Os longos planos-sequência contribuem para essa atmosfera na qual muitos detalhes são evidenciados e criam significados nem sempre inteligíveis. Nesse sentido, em um uma entrevista, quando perguntado sobre o significado da presença de personagens com capas de chuva amarelas em seus filmes (em *A eternidade e um dia*, os mais significativos são os três ciclistas que acompanham o ônibus em que estão o velho poeta e o menino albanês), Angelopoulos responde o seguinte:

Capas amarelas são reconhecíveis. Em *Paisagens na Neblina* também tem um garoto que usa capa amarela. A razão é, primeiro, porque tem um efeito pictórico. Mas também tem um sentido que ultrapassa o pictórico. Acho que provoca um efeito onírico e é importante não se perguntar a razão de tudo num filme. Às vezes, detalhes são inseridos inconscientemente. Eu mesmo vejo meus filmes depois e me faço algumas perguntas. Há algo que se chama ambiguidade do real em filmes. E deve sempre existir. É essa ambiguidade que dá o poder poético do filme. (ANGELOPOULOS, 2009b)

Assim como a névoa que permeia boa parte de seus filmes, as narrativas de Theo Angelopoulos são mostradas sem contornos nítidos, sem o intento de fazer com que a conheçamos profunda e univocamente.

Em um dado momento de sua conferência sobre “A poesia do novo cinema,” Pier Paolo Pasolini afirma que o nascimento de uma tradição técnica da linguagem da poesia no cinema liga-se a uma forma particular de narrativa, que ele chama de “livre indireta” (PASOLINI, 1966, p.276), que rompa com o primado da tradição cinematográfica de uma linguagem da prosa narrativa e faça irromper a violência, a fisicidade onírica, a metafóricidade fundamental do cinema. O filmes de Theo Angelopoulos também se movem

em torno de um modo particular de narrar que – com sua circularidade, imobilidade, recorrência – parece resistir à narrativa ou aquilo que envolve a ordem da completude do prazer de narrar. Nesse sentido são significativas as palavras da personagem do poeta Alexandre, logo no início do filme : “Meu único pesar é não ter terminado nada, deixei tudo como rascunho, palavras jogadas aqui e ali.” Pouco antes, ele dispensara a empregada, chamada Ourania (Urânia, como a mais nova das musas). É a épica, tal como nos legou a tradição, como instrumento discursivo de celebração ritualística da fundação, das origens, dos ancestrais que se faz impossível. Há outra narrativa dentro do filme de Theo Angelopoulos contada por Alexandre ao pequeno refugiado, que também tenciona essa relação com a épica clássica, trata-se da trajetória do poeta romântico grego Dionýsios Solomós. Cresceu e viveu na Itália, começou a escrever a sua poesia em italiano, aos 23 anos, em 1821, encanta-se com a possibilidade da revolução, da guerra de independência da Grécia – “os gregos pegaram em armas, o que pode fazer o poeta? Cantar a revolução, chorar os mortos, invocar a face perdida da liberdade...” – e parte para sua terra natal. Nas palavras de Alexandre, ao voltar à Grécia o poeta: “reconheceu os rostos, as cores e os perfumes, a sua casa, mas esqueceu da língua... Queria cantar a revolução, mas não podia falar sua língua pátria.” Então ele começou a frequentar os bairros pobres, as vilas, as aldeias de pescadores, anotando palavras que ouvia pela primeira vez. A notícia se espalhou e ele passou a ser conhecido como “o poeta que comprava palavras.” Dentre as palavras vendidas pelos pobres da ilha: “abismo, perfumado, orvalho, ribeirão, rouxinol, céu, onda, lago, desconhecido, embalsamado, luminoso...” A partir desse arquivo residual, o poeta escreve seu *Hino à liberdade*, que irá se tornar o hino nacional grego. Porém, como destaca Alexandre ao fim de seu relato, o poeta passará o resto da vida tentando terminar longos poemas inconclusos, mas em vão, pois perdera algumas das palavras compradas. Também ao final de sua viagem, que ciclicamente retorna à casa de praia do início, Alexandre tem apenas as rarefeitas palavras *negociadas* com o pequeno refugiado albanês: “minha pequena flor, estrangeiro, eu, muito tarde.”

Se a noção dominante de representação, de *poiesis*, na qual o sujeito unitário comanda as representações, sendo que estas não passariam de "emanações desse sujeito", assim como a filiação a uma arte comprometida, engajada, revelam-se um compromisso covarde, um engodo; um caminho possível é exatamente questionar a própria topologia das narrativas, a gramática da representação dita realista, indo além do "referente sem significado", ao buscar formas, estilos, modos de expressão, especiais e específicos, que são postos em segundo plano no mercado social dos discursos, com à sua maneira já destacava Pier Paolo Pasolini em 1965.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ANGELOPOULOS, Theo. Theo Angelopoulos defende o “otimismo dentro da melancolia”. *Cineweb*, São Paulo, 28 out. 2009a. Entrevista concedida a Neusa Barbosa. Disponível em: <http://www.cineweb.com.br/noticias/noticia.php?id_noticia=2023>; Acesso em: 13 fev. 2015.

ANGELOPOULOS, Theo. É a ambiguidade que dá poesia ao cinema. *Folha de Pernambuco*, Recife, 3 nov. 2009b. Entrevista concedida a Luís Joaquim. Disponível em: <<http://www.folhape.com.br/cms/opencms/fohape/pt/cultura/noticias/arquivos/2011/outubro/0109.html> >; Acesso em: 15 dez. 2014.

ANGELOPOULOS, Theo. A eternidade e um dia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 set. 1999. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq13099911.htm> >; Acesso em: 15 fev. 2004.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.114-119.(Obras escolhidas, v.1).

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000. p. 103-149.(Obras escolhidas, v. 3)

DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*: Trad. Eloísa e Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

A ETERNIDADE e um dia. Direção: Theo Angelopoulos. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 1998. 1 fita de vídeo (132 min.), VHS, son., color., legendado. Tradução de: Mia Aioniotita Ke Mia Mera. (Material digitalizado)

GAGNEBIN, Jeanne Marie. A (im)possibilidade da poesia. *Cult*, São Paulo, n.23, p.48-51, jun.1999.

HOBSBAWM, Eric J. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. Rev. Tec. Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LABAKI, Amir. Passado e presente interagem em "A Eternidade". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 out. 1998. Ilustrada. Disponível em: <>. Acesso em 20 mar. 2015.

UM OLHAR a cada dia. Direção: Theo Angelopoulos. São Paulo: Mundial Filmes, 1995. 1 fita de vídeo (175 min.), VHS, son., color., legendado. Tradução de: To vlemma tou Odyssea. (Material digitalizado)

PASOLINI, Pier Paolo. A poesia do novo cinema. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 07, p. 267-289, maio 1966.