

Uma troca de olhares entre Homero e Angelópoulos¹

Celina Figueiredo Lage²

1. Artigo publicado em homenagem ao cineasta Angelópoulos, que morreu de maneira acidental durante as filmagens de seu novo filme em 24 de janeiro de 2012.

2. Professora de Mediação e Curadoria em Arte e Cultura na Escola Guignard, Universidade do Estado de Minas Gerais. Possui licenciatura em Grego Antigo e Latim, mestrado em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais (2000) e doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (2004).E-mail: celinalage@hotmail.com



Resumo

O artigo trata do relacionamento entre a *Odisséia* de Homero e o filme *Um olhar a cada dia* de Angelópoulos. O jogo da troca de olhares institui a possibilidade de diálogo entre as obras em questão, sem desconsiderar a sua recepção, tanto no campo literário, quanto no campo cinematográfico, sugerindo o entrecruzamento como mecanismo de toda uma tradição mimética.

Palavras-chave

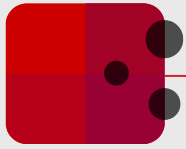
Homero, Angelópoulos, cinema, literatura grega.

Abstract

This paper discusses the relationship between Homer's *Odyssey* and the film *Ulisses' gaze* of Angelopoulos. The exchanging glances establish the possibility of dialogue between the works in question, without disregarding its reception, both in the literary, and in cinematic field, suggesting the intercross as a working mechanism of the mimetic tradition.

Key words

Homer, Angelopoulos, cinema, greek literature.



No ano em que foi comemorado o centenário do cinema, 1995, Théo Angelópoulos lançou o filme *To vlemma tou Odyssea*, cujo título recebeu a infeliz tradução na versão legendada para o português de *Um olhar a cada dia*. Traduções para outras línguas foram mais bem sucedidas, como é o caso do *Le regard d'Ulysse* em francês, *Ulysses' gaze* em inglês e *La mirada de Ulises* em espanhol, pois se mantiveram mais próximos ao significado do título original. Observo isso devido à importância da referência não apenas ao tema do olhar, mas também a Ulisses no título da película, cujo mito está presente no filme de um modo particularmente interessante. Em minha opinião, trata-se de um dos filmes mais representativos na filmografia do cineasta, uma vez que ele se posiciona frente à tradição literária e também cinematográfica, realizando um filme belíssimo e tendo sido inclusive agraciado com o Grande Prêmio do Júri no Festival de Cannes de 1995.

O protagonista, um diretor de cinema chamado A. (nome que insinua uma identificação com o próprio diretor da película, Angelópoulos³), faz uma viagem de retorno à Grécia e aos Balcãs, motivado pela busca de três rolos de filmes ainda não revelados, que se julgavam perdidos, filmados pelos irmãos Manákis no início do século XX. A viagem de A. pretende, desse modo, revelar o que ele chama de “o primeiro olhar sobre a Grécia”, visto que esses filmes guardariam as primeiras imagens cinematográficas feitas entre os gregos. Ao lidar com as origens do cinema, Angelópoulos debruça-se ainda sobre a *Odisséia* de Homero, conferindo-lhe o estatuto de elemento estruturador de seu filme, ainda que não se trate de uma mera adaptação do texto literário.

O tema da viagem é recorrente na filmografia de Angelópoulos. Neste filme em especial, acredito que o tema do retorno assume uma nova feição, na medida em que incorpora uma viagem ainda mais profunda pelo universo homérico. Pode-se afirmar que, nos outros filmes do diretor, encontramos muitos ecos da literatura grega antiga, os quais se manifestam de diferentes maneiras. Contudo, não me parecem dialogar com a *Odisséia* do mesmo modo como acontece no

3. Devo observar que o personagem permanece inominável durante todo o filme. A abreviatura A. consta apenas nos créditos e no roteiro do filme.

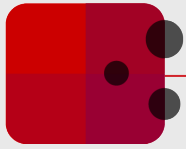


filme em questão. A referência ao olhar e a *Ulisses*, que já aparecem no título do filme, constituem, assim, referências fundamentais para sua compreensão, e manifestam-se de modo bastante amplo e complexo na sua construção.

A exemplo do que Todorov considera em relação à *Odisséia* de Homero, quando afirma que o tema do poema não é o retorno de Ulisses, mas sim os discursos que o compõem, podemos considerar também que a viagem de retorno não se coloca como tema central do filme de Angelópoulos, mas que seu tema é justamente o olhar, ou os olhares que compõem o filme. Trata-se, desse modo, de dialogar com toda uma tradição estética, que fundamentalmente se estabelece a partir do nascimento da tradição literária ocidental, por um lado, e do nascimento do cinema, por outro. Refazer o percurso da tradição poética, refazer o percurso de Ulisses e dos irmãos Manákis, percorrer os vários olhares e, através do espelhamento, buscar a própria identidade, resgatar a si mesmo – assim Angelópoulos propõe uma reflexão sobre o cinema, sua vocação narrativa e seus vínculos com a história e a literatura.

O tema do autoconhecimento, expresso na máxima délfica “conhece-te a ti mesmo”, figura no filme como uma epígrafe, citada a partir do diálogo *Primeiro Alcibíades* de Platão (a citação aparece também no início de um poema de Seféris, *Os Argonautas*): “a alma, se quer conhecer a si mesma, deve olhar para outra alma” (PLATÃO, 1941). No diálogo de Platão, Sócrates interroga o jovem Alcebíades acerca de suas pretensões em iniciar uma vida política. Após demonstrar ao jovem seu total despreparo para tratar dos assuntos que pretende, aconselha-o a primeiramente seguir o preceito délfico, de modo a cuidar de sua própria alma. Ao investigar o significado da máxima, Sócrates utiliza como termo de comparação o espelho e a imagem que se vê espelhada na pupila dos olhos: “quando olhamos para os olhos de alguém que está na nossa frente, a nossa face se reflete naquilo que chamamos pupila, como num espelho. Aquele que olha vê aí sua própria imagem”⁴ (PLATÃO, 1941). Segundo esse raciocínio, é preciso olhar para algo que seja semelhante para ver a si próprio, como em um jogo de espelhos, que nos devolve a nossa própria imagem. Ao final do diálogo, após

4. As citações relativas ao *Alcibíades* de Platão, salvo indicação contrária, são traduções de A.M. Cruz.



ter concordado plenamente com as prerrogativas socráticas, Alcibíades propõe o seguinte: “*é preciso que troquemos os nossos papéis, Sócrates. Eu tomarei o teu, e tu tomarás o meu. Porque a partir de hoje serei eu que te observarei e tu serás o meu observado*” (PLATÃO, 1941). O diálogo, deste modo, propõe que o autoconhecimento reside necessariamente no exercício da alteridade, pois para conhecer a si mesmo é preciso olhar para o outro, seja através da troca de papéis, seja através do espelhamento.

A epígrafe sugere o espelhamento, a dobra, o entrecruzamento de olhares como forma de conhecer-se a si mesmo. Segundo Horton, “*o cinema, concebido platonicamente, pode se tornar um meio de conhecer outras almas*” (1997, p. 184). A viagem empreendida por A., mais do que apenas ser motivada pela busca do filme perdido dos Manákis, tem por finalidade uma busca própria de suas origens e de sua identidade. Tendo vivido durante anos exilado nos Estados Unidos, ele retorna à cidade onde viveu, Florina, a fim de iniciar uma jornada de cunho pessoal, que em muitos pontos coincide com a biografia do próprio Angelópoulos⁵. Como sugere Alberó, “*seu exílio não é simplesmente o de uma pessoa que se viu obrigada a deixar a Grécia, senão fundamentalmente o de uma pessoa que não se reconhece e, portanto, não reconhece o mundo que a rodeia, e vice-versa*” (ALBERO, 2000, p. 72).

Cumprido, portanto, insistir: a viagem de retorno, o *nóstos*, possibilita uma reflexão tanto acerca das origens do cinema, quanto das origens da própria literatura. O diretor de cinema A. refaz o percurso dos irmãos Manákis, apresentando um olhar contemporâneo sobre a Grécia, entremeado com imagens antigas das primeiras películas balcânicas. Esses olhares entrecruzam-se ainda com o olhar de Angelópoulos e com o olhar de Homero. As sucessivas dobras que se podem estabelecer com relação a Homero, Ulisses, Angelópoulos, A. e os irmãos Manákis compõem um jogo especular que revela, a seu modo, a concepção de Angelópoulos em relação à obra de arte. Segundo Alberó, o cineasta considera a obra de arte como uma “forma de olhar”. Para ele:

5. No início do filme, quando o personagem retorna a Florina, o seu filme, que está sendo exibido ao ar livre, é o filme anterior de Angelópoulos, *To meteoro vima tou pelargou* (1991), que podemos reconhecer pela banda sonora, dublada em inglês.

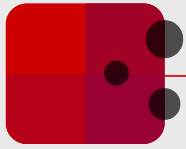


criar não é inventar, fundamentalmente é uma forma de olhar; o estabelecimento de novos vínculos entre as coisas e as pessoas, a constatação de que o mundo está aí, em contínuo movimento, e de que a obra artística fixa um olhar, um símbolo que contém em si mesmo uma imagem do mundo. (ALBERO, 2000, p. 72).

É bastante eloquente o relato de um acontecimento vivido por A. no santuário de Delos, quando o personagem percebe sua incapacidade de ver o mundo. Ele conta que, estando um dia no santuário do deus Apolo, tentou fotografar a paisagem com uma Polaroid; contudo, a imagem não se revelou, resultando a fotografia num preto total. Tentou repetidas vezes e o resultado foi o mesmo. Em virtude desse acontecimento, ele tomou consciência de sua cegueira e, nesse mesmo dia, decidiu empreender a jornada em busca do filme perdido dos Manákis.

O retorno se impõe, desse modo, como uma necessidade, uma tarefa infinita, uma volta incessante ao princípio, inscrevendo-se em uma noção de tempo circular. O personagem afirma nas cenas iniciais: “no meu fim está o meu começo (*in my end is my beginning*)”, citação do poema de T. S. Eliot, *East Coker*, também construído de modo circular; em sua fala final, que parece ser dirigida a Penélope, sobre seu retorno, insiste:

Quando eu retornar, estarei com as roupas de outro homem, com o nome de outro homem. Minha chegada será inesperada. Se você olhar incrédula para mim e disser “você não é ele”, eu lhe mostrarei os sinais, e você acreditará em mim. Eu direi a você sobre o limoeiro no seu jardim, sobre o canto da janela que resta à luz do luar e sobre os sinais do corpo, sinais de amor. E quando nós subirmos trêmulos para nosso velho quarto, entre um abraço e outro, entre palavras de amor, eu contarei a você a viagem durante toda a noite. E, nas noites seguintes, entre um abraço e o próximo, entre palavras de amor, a história de toda a humanidade – a história que nunca tem fim. *Um olhar a cada dia*, 1995.



Nos dois momentos, a sugestão é de que a viagem não tem fim. O fato de A. ter conseguido afinal alcançar a meta proposta inicialmente, encontrando e revelando os rolos de filme, não significa o término da viagem, pelo contrário, parece ser o momento mesmo em que se inicia uma nova jornada. Na última fala de A., a aproximação com o mito de Ulisses se dá através das referências aos seus disfarces, a seus múltiplos nomes, às marcas que possibilitam o reconhecimento, ao reencontro do casal que se ama e, por fim, à sabedoria e à habilidade poética de Ulisses como contador de histórias. Vale a pena lembrar a profecia dirigida por Tirésias ao herói, no Hades, presente na *Odisséia* de Homero: depois que ele retornasse a Ítaca, faria ainda uma última viagem na qual encontraria a morte. Ainda que seja por demais enigmática, nos revela uma personagem em cujo destino a viagem está sempre presente.

Em muitos dos seus filmes, Angelópoulos trata diretamente da história recente da Grécia, como na trilogia produzida nos anos 70 - *Imeres tou 36*, *O Thiassos* e *I Kynighi* – que trata de acontecimentos históricos desde a década de trinta. Nota-se, em *To vlemma tou Odyssea*, que a crise de identidade do personagem A. é acrescida ainda por uma crise de identidade da própria Grécia, na medida em que se trata de um Estado relativamente novo, que passou por muitas guerras, vive cercado de conflitos étnicos e geográficos e, ao mesmo tempo, é o chamado “berço da civilização ocidental”. Resgatar ou reformular, através do olhar, a história e a memória dos Bálcãs, do cinema e da literatura – este é o ponto de partida de Angelópoulos.

Ao lidar com o legado mítico, com a história da Grécia, com sua história pessoal, com toda uma herança cultural – passando pelo cinema, pela literatura, pela filosofia, pelas tradições populares – o cineasta produz entrecruzamentos temporais, que estão presentes de forma muito expressiva na composição das sequências. O próprio Angelópoulos afirma que para ele não existe passado, apenas muitos presentes⁶. Ao negar uma distinção entre presente e passado, faz com que os dois tempos coexistam, imprimindo uma interação de caráter ativo

6. Informação oral, obtida durante o 44th Thessaloniki International Film Festival, Grécia, durante encontro de Théo Angelópoulos com os participantes do festival e o público (28/11/2003).

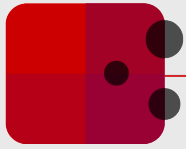


entre a história, a memória e o tempo da narrativa. Do ponto de vista formal, não se deve atribuir aos filmes de Angelópoulos uma utilização tradicional do *flash-back*, uma vez que ele trabalha o tempo passado como simultâneo ao presente, como se pode observar em algumas cenas (ALBERÓ, 2000, p. 108).

Angelópoulos faz uso da técnica de destruição do tempo na cena da morte de um dos irmãos Manákis, logo nos primeiros momentos do filme. A. e Manákis ocupam o mesmo plano na beira do mar, com um barco ao fundo, fundindo numa mesma sequência momentos que estariam a quarenta anos de distância. Pode-se observar aqui uma unidade espacial, acompanhada por uma ruptura da unidade temporal. Contudo, creio que podemos ir um pouco mais além e afirmar que Angelópoulos não estaria propriamente rompendo com a unidade temporal, mas sim criando um novo conceito de unidade temporal, distinto do aristotélico, em que tempos diversos podem coexistir sincronicamente.

O mesmo mecanismo de destruição do tempo está presente no momento de sua passagem pela fronteira com a Bulgária, porém de modo ainda mais dramático, pois A. passa a viver na pele de Yannákis Manákis, preso e condenado ao fuzilamento, na última hora convertido em pena de exílio. O personagem pode, desse modo, encarnar e reviver momentos cruciais da história balcânica e da vida do antigo cineasta, trazendo à tona um acontecimento passado, que, de certo modo, foi decisivo no percurso geográfico dos cineastas. Note-se aqui que Manákis também foi exilado, fato que contribui para sua identificação com o personagem A.

Além de representar vários papéis, como o de Ulisses e Manákis, A. revive momentos de sua infância na sequência do baile, que alude à visita de Ulisses ao Hades (ALBERÓ, 2000, p. 108). Quando A. passeia por Bucareste, encontra-se com sua mãe, que o trata como se fosse um menino, levando-o para casa em Konstanza, onde está acontecendo uma festa de Ano-Novo. Trata-se de um único plano-sequência, que lembra a estrutura de *O baile* de Ettore Scolla, na medida em que vemos a passagem dos anos retratada em na situação do baile. Já no filme de Angelópoulos são revividos fatos históricos que marcaram a infância do cineasta entre os anos quarenta e cinquenta: o reencontro com parentes já mortos; a volta de seu pai para casa, saído da prisão; a captura de seu tio; e,

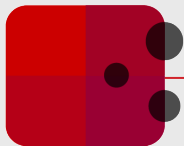


finalmente, em 1950, a permissão para que a família deixe a Grécia – tudo isso enquanto eles estão bailando e cantando. A cena culmina em uma fotografia, onde todos posam para a câmera, e A., ao integrar a foto, posiciona-se no centro e converte-se em uma criança.

A cena é bastante complexa na medida em que soma referências variadas, como a visita de Ulisses ao Hades, onde o herói se encontra com a mãe. Pode ainda relacionar-se com o episódio do reconhecimento da cicatriz de Ulisses, também da *Odisséia*. Neste trecho temos uma situação de *flash-back*, retratando um momento da infância de Ulisses junto a seus familiares. A complexidade da sequência produzida pelo cineasta é favorecida pela técnica da destruição do tempo, fazendo com que momentos distantes possam ocorrer numa mesma cena, sugerindo uma relação sincrônica. Referências históricas e musicais atualizam dados da cultura grega, de modo a resgatar cenas que estão presentes na memória pessoal do público receptor, como é o caso das festas de família, que possuem um caráter ritualístico fortemente marcado. Podemos ainda observar que as comemorações de ano novo são recorrentes nos filmes do cineasta e, neste caso em especial, a família de A. é composta por atores que trabalharam em outros de seus filmes anteriores. O entrecruzamento temporal é assim reforçado pela mescla de referências culturais diversificadas, capaz de produzir um olhar multifacetado e autorreflexivo.

Esta “descida ao Hades” remete-nos ainda ao mito de Orfeu, presente no filme como um tema narrativo conjugado ao tema de Ulisses. A presença marcante do tema musical também pode ser associada ao mito de Orfeu, músico exímio. Eades e Létoublou observam que o percurso do tema musical encontra um eco visual no decorrer do filme. Segundo as estudiosas, “todo o filme aparece, assim, como uma variação musical sobre o tema do exílio, variação que toma a amplitude de uma fuga (no duplo sentido do termo)”⁷ (LÉTOUBLON; EADES, 1999, p. 2). O “motivo do exílio”, composto por Eleni Karaiëndrou para a trilha sonora do filme *Taxidi sta Kythira (Viagem a Citera)*, filmado por Angelópoulos em 1984, pontua toda a película, imprimindo um

7. Coincidentemente, este mesmo fragmento já constava no texto de ROLLET, 1995, p. 170.



ritmo próprio e uma emoção própria a cada cena. Este filme, em particular, também contém forte referência à *Odisséia* de Homero, na medida em que aborda o retorno de um exilado grego à sua pátria⁸.

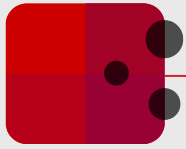
As estudiosas observam que o diretor constrói uma verdadeira “melodia visual, elaborada segundo os princípios da composição musical, literária ou pictórica” (LÉTOUBLON ; EADES, 1999, p. 4). Pode-se dizer que essa harmonia é intencionalmente construída por Angelópoulos, pois ele acredita que, na atualidade, as pessoas perderam muito de sua sensorialidade, estão cada vez mais racionais⁹, e seus filmes são concebidos de modo a estimular e a resgatar nos espectadores essas habilidades.

Ao tentar trazer de volta à vida a sua amada Eurídice, Orfeu vai até o Hades e não consegue resgatá-la, pois, no último instante, lança um olhar para trás, dirigido a sua amada, que lhe resulta fatal. O olhar mortífero de Orfeu presente no mito grego parece estar sugerido em duas cenas em particular, onde vemos mulheres que desaparecem no meio da neblina, após o encontro com A.: a primeira cena se dá em Florina, antes da partida do cineasta, e a segunda em Sarajevo, quando a filha de Ivo Levi some na neblina e é assassinada junto a seus familiares¹⁰. Posso dizer que o personagem A. se situa entre Ulisses e Orfeu, em uma posição de dúvida entre o reencontro com Penélope e a perda de Eurídice. A dúvida do cineasta é expressa na seguinte frase, proferida em uma das cenas iniciais: “no princípio existia a viagem, a nostalgia e a

8. Não poderia deixar de citar o estudo aprofundado que Sylvie Rollet publicou a respeito do filme *Taxidi sta Kythira*, no livro *Voyage à Cythère: la poétique de la mémoire d' Angelópoulos*, 2003. De um modo geral, posso dizer que o filme em questão apresentaria a ótica de Telêmaco, colocando em relevo o retorno de Ulisses à Ítaca, enquanto no *To vlemma tou Odyssea* o foco é colocado sobre o tema das viagens de Ulisses.

9. Informação oral, obtida durante o 44th Thessaloniki International Film Festival, Grécia, durante encontro de Théo Angelópoulos com os participantes do festival e o público (28/11/2003).

10. É interessante notar que neste filme a mesma atriz, Maïa Morgenstern, representa todos os papéis femininos que estabelecem referências à *Odisséia* Homérica: Penélope, Circe, Calipso, Anticléia e Nausícaa. Sobre o significado da neblina na *Odisséia* de Homero, e sobre como a neblina se relaciona com a morte, conf. o capítulo “Imagens Odisséicas - do visível ao invisível” (LAGE, 2004, pp. 36-59).



dúvida”. A melancolia e a incerteza são características marcantes da viagem empreendida por A., que percorre paisagens desoladoras, em busca de um olhar que se acredita estar perdido.

Seja através do olhar mortífero de Orfeu, seja através do olhar cognoscente de Ulisses, Angelópoulos revela seu próprio olhar sobre a Grécia e os Bálcãs. Assim como Godard trabalha, em *O desprezo*, o tema das pessoas que olham e que são olhadas¹¹, Angelópoulos constrói seu filme reunindo olhares diversificados. Conforme afirma Horton,

o olhar que devemos exercitar assistindo a *To vlemma tou Odyssea* ligamos aos protagonistas e viajantes de Angelópoulos, estabelecendo uma outra “comunidade”, a comunidade daqueles que olham e daqueles que são objetos do olhar. Assim como o personagem de Harvey Keitel é, ao final, unido à obra dos irmãos Manákis, do início do século, nós somos ligados ao todo contemporâneo e à (já antiga) jornada que Angelópoulos nos apresenta. (HORTON, 1997, p. 201)

Gostaria de citar uma cena presente no roteiro inicial de Angelópoulos, que foi excluída na fase final de montagem e transformada em um curta-metragem que integra um filme coletivo produzido em homenagem aos irmãos Lumière (*Lumière y compañía*, 1995), com a duração aproximada de um minuto. Trata-se das imagens projetadas dos negativos que o diretor A. tentava encontrar e revelar. A exclusão dessas imagens de *To vlemma tou Odyssea* é por demais significativa. Primeiramente, porque o fio condutor da viagem empreendida pelo cineasta é exatamente a procura e a revelação desses negativos, que acabam por não serem exibidos, senão através do semblante de A., quando assiste a sua projeção, refletindo em sua expressão facial as imagens que para nós estão ausentes.

Alberó acredita que o valor daquela película não reside em suas imagens, mas sim em algo mais simbólico, pois, como ele afirma, na qualidade de assistente de direção do filme,

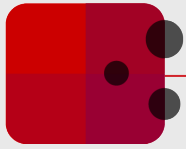
11. Conf. o capítulo “Godard e o Ulisses de Lang” (LAGE, 2004, pp. 95-124).



o roteiro previa a visualização da película, uma versão da Odisséia [filmada pelos irmãos Manákis], onde Ulisses se aproximava da câmera e olhava em direção ao objetivo, estabelecendo uma cena de reconhecimento entre o Ulisses de Angelópoulos (A.) e o Ulisses dos irmãos Manákis. (ALBERÓ, 2000, p. 119)

A cena sugere um exercício metalinguístico, pois coloca face a face Ulisses e A., Angelópoulos e Manákis, e ainda Angelópoulos e Homero. Assim, estas imagens encenariam o processo da tradução e da tradição estética, sugerida aqui pelo reconhecimento mútuo e pelos olhares entrecruzados. O jogo da troca de olhares institui, dessa forma, a possibilidade de diálogo entre as obras em questão, sem desconsiderar a sua recepção, tanto no campo literário, quanto no campo cinematográfico, sugerindo o entrecruzamento como mecanismo de toda uma tradição mimética.

Segundo Stathi, em Angelópoulos, “o que está fora do quadro é muitas vezes o núcleo da narrativa” (STATHI, 1999, p. 119). O modo como o espaço-*off* é trabalhado nesta cena põe em relevo o olhar de A., sua reação emotiva e as variações luminosas produzidas pela projeção do filme sobre seu corpo, permitindo a nós, espectadores do filme de Angelópoulos, uma identificação com o personagem. O núcleo da narrativa é assim deslocado, pois, longe de ser apenas a busca dos negativos e a revelação da película dos irmãos Manákis, converte-se propriamente no ato da visão ela mesma, como uma forma de diálogo e de atualização das imagens através da sua recepção. De um ponto de vista mais amplo, o périplo dos antigos cineastas seria mimetizado através do próprio filme de Angelópoulos, assim como as viagens de Ulisses e Homero, cujos olhares compõem um jogo de espelhamento, capaz de inserir-nos também, como espectadores do filme, nesse infinito abismo especular.



Referências

ALBERÓ, Pere. *Theo Angelópoulos*. La mirada de Ulises. Barcelona: Paidós, 2000.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 5ª. edição. São Paulo: Ediouro, 2002.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Manoel Odorico Mendes; edição de Antônio Medina Rodrigues. São Paulo: Ars Poetica / Edusp, 1996.

HORTON, Andrew. *The films of Theo Angelópoulos*. A cinema of contemplation. Princeton: Princeton University Press, 1997.

_____. [ed.]. *The last modernist: the films of Theo Angelópoulos*. Horton Westport: Praeger, 1997.

LAGE, C. F. *Para ver a Odisséia : entre a literatura, as artes plásticas e o cinema*. 01/12/2004. 192f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2004.

LÉTOUBLON, Françoise & EADES, Caroline. Le regard d'Orphée chez Théo Angelópoulos. In: *Revue de Littérature Comparée*. Didier Erudition, 4, 1999. Disponível em <http://orfeo.grenoble.free.fr/Annexes/angelo.htm>.

PLATÃO. *Alcíades*. Tradução de A. M. Cruz. Porto: Livraria Educação Nacional, 1941.

ROLLET, Sylvie. Le regard d'Ulysse: le cinéma cessera-il d'être sourd? In: *Études cinématographiques*. Théo Angelópoulos. Présenté par Michel Estève. Textes de Amengual et Ali. N^{os} 142-145, 3ª ed., Paris: Lettres Modernes, 1995, p. 167-75.

_____. *Voyage à Cythère: la poétique de la mémoire d'Angelópoulos*. Paris: L'Harmattan, 2003.

Referências filmográficas

Um olhar a cada dia (Le regard d'Ulysse). Direção de Theo Angelópoulos, 1995. Colorido, legendado. (Fita de vídeo – VHS).