

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

VICTOR JOSÉ FERREIRA NARCISO

**A FACE OBLÍQUA DA NOVA ONDA GREGA:  
ALEGORIAS POLÍTICAS CONTEMPORÂNEAS**

Niterói  
2016

VICTOR JOSÉ FERREIRA NARCISO

**A FACE OBLÍQUA DA NOVA ONDA GREGA:  
ALEGORIAS POLÍTICAS CONTEMPORÂNEAS**

Trabalho de conclusão de curso apresentado  
ao Departamento de Cinema e Vídeo como  
requisito parcial para a obtenção do título de  
Bacharel em Cinema.

**Orientação: Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Núñez**

Niterói  
2016



Universidade  
Federal  
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social  
Departamento de Cinema e Vídeo

## PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

<b>Aluno:</b>	VICTOR JOSÉ FERREIRA NARCISO		
<b>Curso:</b>	CINEMA E AUDIOVISUAL	<b>Matrícula:</b>	11057029
<b>Título</b>			
A FACE OBLÍQUA DA NOVA ONDA GREGA: ALEGORIAS POLÍTICAS CONTEMPORÂNEAS			
<b>Banca Examinadora</b>			
<b>Prof. Orientador</b>	FABIA'N RODRIGO MAGOLI NÓÑEZ		
	ANTONIO CARLOS AMANCIO DA SILVA		
	THALITA CRUZ BASTOS		
<b>Data de Apresentação</b>	17 de janeiro de 2017		
<b>Parecer</b>			
A banca ressalta a pesquisa, a originalidade e, sobretudo, exalta o texto bem escrito, fluído, sóbrio, preciso, coerente e sugestivo. A qualidade de texto e da abordagem merece o reconhecimento de estudos em pós-graduação.			
<b>Nota Final</b>	Dez (10,0)		
<b>Assinaturas da Banca</b>			
<b>Prof. Orientador</b>	Fabiano Magoli Nunez		
	Antonio Carlos Amancio da Silva		
	Thalita Cruz Bastos		

## AGRADECIMENTOS

A todas minhas referências espirituais, sejam elas de quais naturezas religiosas forem.

À minha mãe e avó, que foram sempre meus alicerces, me dando suporte a cada tropeço. As conquistas que tive em minha vida não seriam as mesmas se não fossem elas ao meu lado.

Aos meus familiares que me deram apoio incondicional em minhas escolhas, e que, a cada brincadeira, cada solicitação de fazer um filme sobre a família, me deram mais motivação de chegar até o final.

Ao Fabián Núñez, por me orientar no desafio pessoal que foi chegar à conclusão do curso.

Aos demais mestres que participaram de alguma forma em minha formação acadêmica e pessoal e que engrandecem não só a mim, mas todas as pessoas que se deixem conduzir pelo conhecimento.

Aos amigos, sejam os da universidade, os do ensino médio ou os do trabalho, que me ofereceram toda a ajuda necessária para que eu pudesse chegar a cada conquista, desde as conversas *nonsense* em mesas de bar até altas reflexões pessoais com filosofias rasas.

À Tainá Chrispino, por ter estado do meu lado em cada momento desse caminho complicado que foi concluir a universidade, por me dar força e não me deixar desistir dos meus objetivos, me dando todo o carinho possível.

*A alegoria não vê nosso próprio tempo, ou mesmo nosso futuro, como um 'telos', mas nos lembra de nossa condição futura, nós, cujos traços fatalmente serão fragmentos entre outros de uma coleção de fósseis culturais disponíveis para leituras alegóricas efetuadas a distância.*

Ismail Xavier

## RESUMO

Este trabalho monográfico tem como objetivo analisar três obras do cinema contemporâneo grego, *Dente canino*, *Alpes* e *Attenberg*, filmes que se destacaram no cenário internacional ao conter narrativas e atuações oblíquas justamente no momento onde a Grécia enfrentava sua maior crise socioeconômica pós-ditadura. Relacionando esse *novíssimo* cinema a três filmes da filmografia de Theo Angelopoulos, *Viagem a Cítera*, *Paisagem na neblina* e *A Eternidade e um dia*, a busca é investigar não só quais seriam as características sociais e políticas que influenciaram essa estética, mas retomar também as temáticas que se expressavam como inquietantes já no cinema moderno de Angelopoulos, como a importância da constituição familiar e a identidade nacional e pessoal. Baseando-se no texto de Ismail Xavier sobre as alegorias históricas, a busca é compreender também como se constrói o discurso alegórico nesses filmes, repensando o próprio significado do termo na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Grécia, alegorias, política, cinema, contemporaneidade, identidade, inquietação.

## **ABSTRACT**

This paper aims to analyze three works from Greece's contemporary cinema, *Dogtooth*, *Alps* and *Attenberg*, all of them being pictures that reached great notoriety in the international scenario for containing oblique acting and overall narrative structures precisely when said country was going through its greatest post-dictatorial social-economical crisis. Establishing the relation between this new wave and three works from Theo Angelopoulos, *Voyage to Cythera*, *Landscape in the Mist* and *Eternity and a day*, the goal is to investigate not only which social and political specificities have served as an influence to such films aesthetics, but also to bring back to discussion the themes that were expressed and addressed as disquieting or even uncanny in Angelopoulos work; Such as the importance of the constitution of the family and the personal and national identity. Having Ismail Xavier's article on historical allegories as a cornerstone, this study tries to understand how the allegorical speech is built in these three films and to rethink the meaning of allegorical speech in contemporaneity.

**Keywords:** Greece, allegories, Politics, cinema, contemporaneity, identity, uneasiness.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>1</b>	<b>GRÉCIA: ASPECTOS POLÍTICOS E CINEMATOGRÁFICOS.....</b>	<b>11</b>
1.1	Contexto histórico e cinematográfico.....	11
1.1.1	Redemocratização e alternância de poder.....	12
1.1.2	O cinema e destaque internacional nos tempos de crise.....	15
1.2	Alegorias históricas.....	16
<b>2</b>	<b>AS FAMÍLIAS E O PODER.....</b>	<b>22</b>
2.1	Instituição familiar.....	23
2.2	Figuras patriarcais e suas representações.....	27
<b>3</b>	<b>O PAPEL OBLÍQUO DAS ATUAÇÕES.....</b>	<b>31</b>
3.1	A perturbação arquivística.....	31
3.2	A austeridade formalista.....	36
3.3	O trauma.....	38
	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>41</b>
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>43</b>



## INTRODUÇÃO

Quando no dia vinte e três de junho de 2016 o Reino Unido aprovou o referendo que votava contra a permanência do país na União Europeia, o mundo foi surpreendido. O mais complexo bloco econômico e político do mundo sofria um duro golpe, com a maioria da população do seu segundo maior PIB escolhendo por deixar o grupo. O *Brexit*, mesmo que ainda em estágio inicial, é uma ameaça antes impensada à estabilidade do bloco. Antes disso, é a maturação de um ruído cada vez mais difícil de ser evitado aos ouvidos dos grandes articuladores da UE, já que diferentes movimentos nacionais defendem a saída de seus países da zona do euro. A etimologia de *Brexit* não é inédita, vem de um neologismo cunhado por dois economistas do grupo que em 2012 fizeram a previsão que a Grécia seria o país precursor na intenção de deixar o bloco econômico em, no máximo, 18 meses. O *Grexit* não se tornou uma realidade, mas o prognóstico dos economistas não vinha de algo vazio: os gregos viviam uma das maiores instabilidades econômicas da União Europeia, com alta taxa de desemprego e a maior dívida pública do continente. A aproximação entre a concretização do referendo britânico e a profecia ainda não consumada do rompimento grego com a União Europeia passa por diversas questões sobre o porquê da admissibilidade de um e da negação do outro, como a dependência econômica e nível de desenvolvimento dos países e é a análise do lado grego que situará essa pesquisa.

Evidentemente, o caos administrativo que aflige a Grécia não atingiu somente o campo político, mas se tornou um terreno fértil para o questionamento não só do estado socioeconômico do país, mas também para o surgimento de algumas produções que eram marcadas por semelhanças formais e uma inquietação intrínseca. Com filmes destacados pelo estranhamento causado pelas relações entre os personagens, pelo estilo de atuação distante do naturalismo entre outras características, não tardou para que a crítica especializada cunhasse uma terminologia que pudesse reunir as produções em um só grupo, no caso, a *Estranha Onda Grega* ou *Nova Onda Grega*. Ainda que não assumidamente pertencessem a quaisquer movimentos cinematográficos específicos, o conteúdo e subtexto dessas obras já eram escrutinados à busca de algo maior que apenas o texto de um filme característico.

A projeção internacional dada às produções do país, estendida além do circuito dos festivais, passando pelo corpo crítico e chegando às grandes premiações acontecia simultaneamente à maior crise política e financeira moderna da Grécia e a fratura administrativa do país ressignificava o seu cinema. A ambiguidade não só da narrativa, como

também da estrutura de *Dente canino* (Kynodontas, 2009), *Alpes* (Alpeis, 2011), ambos de Yorgos Lanthimos, *Attenberg* (2010) de Athina Rachel Tsangari, entre outros, os coloca na condição de alegorias fragmentárias do seu momento histórico. Seu realismo absurdo e a performance dos atores associados ao desequilíbrio das relações, não só as decorrentes do colapso socioeconômico grego, mas também da alteração dos convívios pessoais do mundo como um todo, torna o estudo dos filmes citados como uma contra-análise da sociedade “(...) fornecida por meio de uma variedade de informações, como gestos, objetos, comportamentos sociais, estruturas e organizações sociais, etc.” (FERRO apud MORETTIN, 2003, p. 6).

As diversas fraturas que a crise trouxe e continua trazendo à Grécia, com consecutivas exigências da União Europeia ao país para haver assistência financeira aos gregos por parte do bloco econômico e de bancos internacionais, propõem achatamentos ainda maiores aos benefícios sociais da população grega e aumentam o nível de instabilidade e insatisfação dos cidadãos. Assim como nos filmes surgidos próximos à eclosão da crise, a tendência ao distanciamento pessoal e a uma mudança estrutural (no caso aqui tanto no que tange à forma do filme quanto à organização do país) é latente. A reordenação do pensamento artístico durante grandes crises, que já foi diversas vezes explorada, também influenciou o questionamento estético e narrativo do cinema grego contemporâneo e, ainda que a *Greek Weird Wave* não se configure como um movimento cinematográfico previamente pensado, a coincidência formal entre os filmes não é gratuita. Ela quer dizer muito sobre o impacto do colapso da Grécia sobre o povo e essa parcela da arte grega contemporânea, representada aqui pelos realizadores dos filmes em questão, ao mesmo tempo agentes na criação das obras e pacientes quanto à presença da crise também em seu quintal.

É nessa investigação sobre a narrativa e a estrutura dos filmes da Grécia contemporânea, destacando aqui a três casos específicos, *Dente canino* e *Alpes*, de Yorgos Lanthimos, e *Attenberg* de Athina Rachel Tsangari que essa pesquisa se debruçará. O estudo das obras em questão dentro de seu contexto socioeconômico abalado exprime um urgente conteúdo político em seus pormenores estéticos e narrativos e, aliado a análise desse recorte, a busca será também em encontrar reminiscências temáticas em outras obras de diferentes épocas, destacando-se os filmes de Theo Angelopoulos, *Paisagem na neblina* (1988), *Viagem a Cítera* (1984) e *A Eternidade e um dia* (1998). Esse estudo comparado oferece escopo para um pequeno estudo de como algumas características desse *novíssimo* cinema grego se relacionam não só às ambiguidades típicas das alegorias dos períodos de crise, mas também

com características complexas da própria sociedade grega que são revisitadas em diferentes períodos históricos.

Além disso, o trabalho analisará como é constituída a alegoria nesses filmes a partir de sua dialética entre fragmentação e totalização. Em um viés de crise(s), o cinema grego contemporâneo vai de encontro à harmonia e às sucessões narrativas horizontais e abraça a violência abrupta, a intertextualidade tangente a um cinema contextualizado na mais recente fratura socioeconômica do país. Para isso a busca será se aproximar das definições de Ismail Xavier, que disseca as concepções de nação, historicidade e modernidade para definir o conceito alegórico nas narrativas. A própria noção de uma ressignificação desse conceito na era pós-moderna se apresenta, se revigorando em um novo momento de crise sociopolítica – e também cultural.

Se, ao tratar dos temas da família e das atuações nessas obras contemporâneas, os textos de Mark Fisher e Afroditi Nikolaidou, respectivamente, buscam fundamentação teórica em outros campos de estudo, como a psicanálise, o teatro pós-moderno e as ciências sociais, a busca aqui é fazer com que a leitura desses textos e filmes associada à filmografia de Theo Angelopoulos, com sua contemplação, contexto histórico com outras problemáticas socioeconômicas e outro estilo narrativo seja capaz de trazer um painel da evolução dessa ansiedade sobre as subjetividades e identidades exprimida após o ocaso financeiro de 2008.

Dentro de um contexto onde a mesma crise que afeta a Grécia ainda gera ramificações em todo o mundo, seja na situação política e econômica do nosso país ou no *Brexit*, o poder do discurso dos filmes muitas vezes é a porta de entrada para uma absorção mais próxima à sentida pela população tangente às crises.

# 1. GRÉCIA: ASPECTOS POLÍTICOS E CINEMATOGRAFICOS

## 1.1 Contexto histórico e cinematográfico

A ebulição política da Grécia, evidenciada aos olhos do mundo a partir do final da década de 2000, acomete às bases governamentais e sociais de forma bastante intensa nos últimos tempos. A partir da Crise Financeira internacional, provocada pela ruptura na bolha imobiliária americana em 2008, o que se viu na Grécia foi o crescimento da instabilidade socioeconômica que tornou a saúde do país insustentável. Combinando inflação, níveis altíssimos de desemprego, corrupção e um Estado frágil, com alta carga de desconfiança da população pelos políticos nacionais, o país balcânico se encontra ainda hoje em um estado constante de “cabo de guerra” entre resistir e aceitar as exigências da União Europeia para uma ajuda econômica internacional, que pode ser vista ao mesmo tempo como o único caminho para a combalida situação socioeconômica que a Grécia se encontra e como um buraco negro de onde é difícil enxergar uma saída benéfica para o país.

Simultaneamente ao caos que a Grécia enfrentava ao final da década citada, o cinema grego passava por dois momentos díspares: ao mesmo tempo em que os cineastas buscavam uma reconfiguração da engessada e ineficiente política pública do audiovisual grego da época, algumas produções do país ganharam uma enorme (e talvez inesperada) repercussão no meio especializado, com prêmios em alguns dos mais respeitados festivais do mundo. Os prêmios para *Dente canino* (Mostra Um Certo Olhar, no Festival de Cannes) e *Attenberg* (melhor atriz em Veneza) colocaram em relevância a produção grega não somente por filmes ou diretores em si, mas chamando a atenção por sua plasticidade peculiar relacionada ao contexto. Suas estéticas e narrativas combinadas com o estado sociopolítico do país balcânico ressignificavam esses filmes e trouxeram para alguns críticos anglófonos a necessidade de categorizá-los como uma “Estranha Onda Grega” (ROSE, 2011), mesmo que essa acepção à estranheza se adequasse mais em relação a filmes como *Dente canino*. Em seu artigo sobre essa produção fílmica da Grécia, Lydia Papadimitriou cita outras terminologias aplicadas às produções gregas da época como “Nova Corrente Grega” ou “Jovem Cinema Grego”,

(...) sendo esses rótulos mais inclusivos que, em vez de se concentrar em dimensões temáticas e estilísticas, colocam ênfase na ruptura dos filmes com as práticas anteriores e seu foco em temas de particular relevância para a sociedade grega contemporânea, sejam eles representados obliquamente, tal como por Lanthimos ou Tsangari, ou mais diretamente, tal como em Tsitos,

Koutras, Tzoumerkas ou Papadimitropoulos e filmes de Vogel. (PAPADIMITRIOU, 2014, p.3).

No presente trabalho a análise se dará justamente por esse caminho oblíquo da filmografia contemporânea grega, mais diretamente a três filmes: *Dente canino*, *Alpes* - ambos de Yorgos Lanthimos -, e *Attenberg*, de Athina Rachel Tsangari. Segundo Lanthimos, “não há filosofia comum, a coisa comum é que não temos fundos, então nós temos que fazer nossos filmes de um jeito muito pequeno e barato” (ROSE, 2011), porém mesmo que esse rumo do cinema grego não tenha sido de fato organizado, a consonância de algumas características narrativas e estéticas remete a uma abordagem metafórica sobre o contexto específico da Grécia de hoje. Além disso, analisando comparativamente essas obras do cinema contemporâneo a filmes gregos modernos, destacando nessa análise três produções de Theo Angelopoulos (*Paisagem na neblina*, *Viagem a Cítera* e *A Eternidade e um dia*), podemos enxergar algumas temáticas que se repetem em ambos os períodos da cinematografia grega e ganham diferentes contornos de acordo com o contexto sociopolítico dos filmes: haveriam aqui questões intimamente ligadas à identidade histórica e nacional que se dão tanto em obras da década de 1980 quanto no cinema de trinta anos depois, como a figura patriarcal e a questão da família e o legado dos pais aos jovens.

Primeiramente, buscarei expor um pequeno panorama das transformações políticas gregas do final da década de 1960, quando o país esteve governado por uma ditadura militar, até os dias de hoje, em que o país busca um caminho para um futuro socioeconômico próspero. Em seguida a busca será compreender o momento histórico que o cinema passava junto à evolução da crise sociopolítica e quais foram as medidas tomadas pela classe cinematográfica para buscar uma alternativa à falta de suporte do Estado.

### 1.1.1 Redemocratização e alternância de poder

Conhecida por ser a mãe da democracia, a Grécia sofreu duros golpes em seu sistema político por ser conduzida por monarcas de origem germânica durante quase um terço do século XX e ainda ser parcialmente destruída após a invasão alemã na Segunda Guerra Mundial. A instabilidade política entre o então Rei, as Forças Armadas e o Primeiro-ministro George Papandreu, combinada com uma possível “aproximação ameaçadora” entre o populismo e o comunismo, fez com que o país sofresse um Golpe de Estado, consolidado e governado por uma ditadura militar de 1967 a 1974. Em plena Guerra Fria, com a polarização

política e militar entre a URSS e os EUA, o avizinhamo do poder de uma figura com pensamentos sociais-democráticos (Andreas Papandreu) ofereceu a justificativa para interromper bruscamente a monarquia parlamentar grega sob forma de um regime autoritário. A formação da ditadura guardou semelhanças com muitos dos governos autocráticos estabelecidos durante a época, como Brasil e Chile, se utilizando de tortura, extrema censura e medidas de terror, mas, diferentemente do nosso país, o regime na Grécia durou menos tempo (sete anos), deixando como herança uma série de conflitos externos com o Chipre e a Turquia e abolição definitiva da monarquia após seu colapso.

O responsável por governar a Grécia após a ditadura foi o ex-Premiê Konstantinos Karamanlís, que retornou do exílio na França e instaurou a terceira experiência republicana na Grécia. Com a criação dos novos partidos políticos, Karamanlís se tornou o primeiro Chefe de Governo pós-ditadura, pelo partido conservador Nova Democracia (ND), e seu governo de transição política buscou reparar os conflitos externos e buscar a integração com as grandes economias do continente, adentrando a Comunidade Econômica Europeia, que precedeu a União Europeia (UE), em 1981. A política de abertura econômica às grandes potências europeias não foi suficiente para que o setor industrial do país prosperasse e, aliadas a um desejo por medidas sociais mais concretas, fizeram o governo de Karamanlís perder a eleição para o partido social-democrata (PASOK), então empossando seu líder Andreas Papandreu como Primeiro-ministro grego. O governo do PASOK durou de 1981 até 2004, só sendo interrompido em um breve período entre 1990 e 1993, quando o ND governou novamente.

O início do governo do PASOK, ainda com Papandreu como Chefe de Governo, além de algumas reformas sociais que garantiam a popularidade de seu governo, pouco se diferenciou da política econômica do governo conservador, buscando um alinhamento financeiro com a UE. Esse alinhamento se consolidou em 2001, já com Costas Simitis como Premiê, com a adesão da Grécia ao Euro, após sucessivas desvalorizações de sua então moeda (dracma) e a aceitação de uma série de obrigações para a entrada no sistema de moeda única. A expansão da economia do país, que se dava principalmente pelo turismo local e pela exportação de produtos primários, porém, não se dava em consonância com o desenvolvimento industrial interno e sim dentro de um complexo sistema burocrático estatal.

Foi durante a Crise Financeira internacional que se iniciou em 2009 que a economia grega entrou em colapso e a real situação de seu sistema político foi destacada para o mundo: os governos de ambos os partidos que se alternaram no poder desde o ocaso do regime militar nada fizeram para resolver o que agora era apontado como a principal causa da crise nacional,

os gastos excessivos do Estado. A exposição do grau de endividamento do país se deu no momento em que foram descobertos pela Comissão Europeia que vários níveis econômicos foram maquiados para que o país pudesse entrar e se manter na zona do Euro. Após a crise política a partir desse caso de corrupção, a economia grega passou por um verdadeiro processo de autópsia pela União Europeia, sendo revelados inúmeros casos de subsídios sem declaração, atrasos no setor previdenciário, cessão de cargos públicos a familiares de governantes, desvalorização da moeda anterior para dissimular o tamanho da dívida externa e muitos outros fatores, o que só contribuía para que os governos tivessem mais gastos do que poderiam pagar.

As medidas de apoio internacionais que se sucederam para evitar a falência da economia grega não vieram sozinhas como um solucionador de fácil aplicação, muito pelo contrário. As exigências que as autoridades europeias fizeram para enviar um pacote de ajuda financeira com o objetivo de tentar estabilizar financeiramente a Grécia envolviam uma grande redução nos gastos públicos, que envolviam a realização de medidas bastante impopulares como o congelamento de salários, demissões de cargos públicos, uma nova regulação previdenciária e aumento nos impostos. Tudo isso em um país onde o desemprego só aumenta, principalmente entre os jovens, com uma indústria retraída e sem uma saída aparente, o que só intensificou as instabilidades políticas no país, que já teve seis primeiros-ministros desde 2009. A fragilidade política dos partidos desde a crise, que governam sob a égide de coalizões muitas vezes incoerentes<sup>1</sup> para atingir a maioria de representatividade no parlamento grego, aumenta a insatisfação da população e faz com que o espaço político ocioso entre os desejos da União Europeia e o do povo grego seja cada vez mais preenchido por ideais que se aproximam da extrema direita, representada aqui pelo partido neonazista Aurora Dourada, que a cada nova eleição consegue apoio mais expressivo nas urnas gregas.<sup>2</sup>

A fragmentação política e econômica da Grécia evidentemente deixou marcas também no mercado cinematográfico local. A retração financeira do país no final da década de 2000 foi de encontro à emergência de uma indústria cinematográfica local, trazendo repercussões tanto para os grandes exibidores quanto aos produtores independentes.

---

<sup>1</sup> A coalizão de governo atual, por exemplo, envolve majoritariamente deputados do partido de extrema-esquerda SYRIZA e um número menor de deputados do partido de direita liberal Gregos Independentes.

<sup>2</sup> Defendendo o combate à imigração, com o lema “A Grécia pertence aos gregos”, o partido se confirmou como a terceira força no parlamento grego, conseguindo quase 7% de cadeiras no congresso nas eleições de setembro de 2015.

### 1.1.2 O cinema e destaque internacional nos tempos de crise

A partir do final da década de 1990, cada vez mais o público grego foi visto nas salas de cinema para assistir suas próprias produções nacionais. Segundo Lydia Papadimitriou:

A década de 2000 foi a década do "*blockbuster* grego". Frequentemente financiados por empresas de distribuição e/ou exibidores (Odeon, Village, Audiovisual), que tiveram retornos muito saudáveis como resultado de seus investimentos em multiplexes e do crescimento econômico do país, a maioria desses filmes foram lançados com imperativos comerciais em primeiro plano na época. Com algumas exceções raras de produções caras que não conseguiram emplacar, esses filmes regularmente trouxeram lucros saudáveis para os seus investidores. (PAPADIMITRIOU, 2014, p. 5)

Se por trinta anos o cinema grego havia sofrido comercialmente com poucos títulos conseguindo audiências consideráveis (PAPADIMITRIOU, 2014, p.5), nessa década específica a produção teve grande apelo de público, com essa incipiente “indústria” audiovisual grega conseguindo uma importante relevância interna, ainda que com pouca penetração nos cinemas fora do país. Após a Crise Econômica, porém, os investimentos caíram e o apoio estatal às produções foi bruscamente diminuído, quando não interrompido. Se o impacto foi grande para as produções para o grande público, para os pequenos produtores a situação se tornou insustentável. No mesmo período em que vários acontecimentos colocaram a Grécia em um estado de quase falência socioeconômica, com grandes motins nas ruas, queda de mais um primeiro-ministro e denúncia de altos níveis de corrupção, os cineastas do país se organizaram em um movimento denominado *Filmmakers of Greece* (FOG), para buscar uma reformulação na ineficiente política estatal sobre o cinema, que além de não apoiar devidamente os projetos nacionais, ainda era acusada de favorecimento e manipulação nos prêmios dados pelo Estado.

Apesar de o FOG ter conseguido alguns de seus objetivos, como a elaboração de uma nova legislação sobre o cinema do país e a mudança nos métodos de premiação de projetos pelo Estado, a atrofia financeira da Grécia limitava e muito o financiamento das produções independentes gregas. Os filmes que não eram financiados por grandes investidores tinham uma dificuldade orçamentária enorme e os obstáculos em sua distribuição faziam com que eles só chegassem ao mercado internacional por via dos festivais de cinema. Sua repercussão tímida até nesse nicho, porém, foi revolvida em 2009 com as premiações à *Dente canino* e *Attenberg*, nutrindo uma abertura e curiosidade sobre outras obras produzidas pelo país



subsequentemente. É importante salientar que, com o contexto sociopolítico da Grécia ecoando na mídia mundial, as características peculiares e as projeções metafóricas do seu cinema contemporâneo ganhavam um cunho político alcançado agora também aos olhos da crítica estrangeira. Se antes a Grécia era vista de forma distante por seus vizinhos ocidentais da União Europeia, o subtexto desses filmes - com apontamentos a temas como imigração, crise nas relações pessoais e familiares e o legado aos jovens, ganhava uma reverberação de significado nos outros países que também sofriam o impacto socioeconômico da crise.

Mesmo com o esforço de categorização dos filmes gregos da época tendo vindo de fora pra dentro, a aproximação das temáticas e estruturas das obras ainda pode ser vista sob a ótica da dificuldade para a produção fílmica no país: com a consequente queda no financiamento público, a saída para a produção dos filmes no país se deu pelo aumento na relação de coprodução com outros países e pela adoção de “um sistema de ‘intercâmbios de trabalho’, em que os cineastas trabalham sem remuneração nos filmes do outro” (PAPADIMITRIOU, 2014, p.6). O emprego de uma possível estética convencional aos filmes que sucederiam a primeira leva das obras da década de 2010 no país, como *Miss Violence* (Alessandro Avranas, 2013), quando algumas produções foram taxadas de estar “apenas montando na onda que foi iniciada por *Dente canino*”, conseguindo diversas seleções para festivais “graças ao peso da atenção da mídia dada à Grécia no rescaldo da crise financeira global” (WESTLAKE, 2014), pode ser contra-argumentado justamente por essa limitação de orçamento que mantinha os filmes independentes dentro de uma circunscrita redoma de gastos.

## 1.2 Alegorias históricas

O fato de esse *Novíssimo* Cinema Grego ter surgido em mais um período crítico para a Grécia evidentemente não é uma ocorrência isolada na cinematografia contemporânea. Os momentos de crise no meio artístico muito frequentemente vêm acompanhados de um questionamento narrativo e estético, alterando as formas de se pensar a relação entre o passado, presente e futuro, se apropriando de características culturais para promover uma reconfiguração no jeito de se pensar e exprimir artisticamente nesse novo contexto.

Falando sobre a História contemporânea, Simon Toubeau discorre sobre um “euroceticismo” que teria sido uma mola propulsora para a ascensão de uma “nova forma robusta do nacionalismo populista” (TOUBEAU, 2011),

(...) que depende da existência de divisões entre os vencedores e os perdedores da globalização no século XXI, prosperando sobre as diferentes experiências dos políglotas viajados que trabalham em profissões altamente qualificadas e os mirrados indivíduos deixados para trás pelas transformações econômicas globais. (TOUBEAU, 2011)

O fato de a Grécia ter sido o país da zona do euro a sofrer mais intensamente com as decorrências da Crise financeira de 2008 e a imposição dos pacotes de austeridade pelas autoridades europeias, com grande rejeição da população grega, deu combustível para que os discursos de isolamento externo e ódio da Aurora Dourada ganhassem força. O lema xenófobo de “Grécia para os gregos” entoado pelo partido neonazista ganhou força politicamente no país e é o maior expoente dessa fratura histórica sofrida pelo país. O surgimento dessas alegorias contemporâneas no cinema grego sobre essa superfície política cristalizada pode também ser visto comparativamente com as noções apresentadas por Ismail Xavier sobre as alegorias. O autor reforça sua posição sobre o conceito alegórico citando Walter Benjamin em seu texto:

(...) é precisamente por isso que a alegoria se recusa a dar à humanidade uma redenção estética do mundo em formas perfeitas ou belas totalidades que celebrem uma sensação ilusória de unidade e harmonia. Ao contrário, a alegoria tende a interagir com fraturas históricas e violência, especialmente quando observada da perspectiva dos derrotados. (BENJAMIN in XAVIER, 1999, p. 357)

Os discursos nacionalistas e ultraconservadores que estavam escondidos na sociedade, ganharam voz primeiramente nos países atingidos primeiro na crise econômica como a Grécia, porém menos de uma década depois estão em voga na política do mundo inteiro. A tênue linha entre o ocaso político e o esfacelamento das relações sociais que vivemos inclusive no nosso país hoje é sublinhada nos *novíssimos* cinemas do mundo pela sua fragmentação estética, que dialogam e podem ser vistos como alegorias contemporâneas, com o afloramento da dialética entre totalização e fragmentação.

O estranhamento presente em *Dente canino*, *Attenberg* e *Alpes*, com suas narrativas truncadas e fragmentárias se combinam com outras definições de Ismail Xavier sobre as alegorias nacionais. Se o conceito da alegoria foi problematizado por uma aproximação com o didatismo e com uma enunciação “acima” da narrativa, como uma voz do diretor para falar junto ao personagem, ditando a moral do filme, na nossa sensibilidade moderna ela

(...) torna-se signo de uma nova consciência histórica, em que o gosto por analogias e por uma memória viva do passado não é tomado como

celebração de uma identidade que equaciona passado e presente, mas como experiência capaz de nos ensinar que a repetição é sempre ilusória e que fatos antigos, assim como signos antigos, perdem seu significado “original” quando analisados de uma nova perspectiva. (XAVIER, 1999, p. 362).

Para além disso, a citação do autor sobre a “retórica da temporalidade” de Paul de Man, “quando o impulso de memorização e identificação com um momento anterior (da história, da vida pessoal) acaba por comunicar um sentimento de crise e separação em face do passado irrecuperável” (ibidem, p. 362) remete a uma passagem específica de *Dente canino*, quando os jovens trancafiados na casa tem acesso a filmes e repetem frases clássicas de obras como *Tubarão* fora do contexto: quando o pai (e aprisionador) descobre o acesso dos filhos aos filmes vê uma porta de saída do isolamento construído por ele que será difícil de ser novamente cimentada.

A premiação a esses filmes gregos contemporâneos em festivais ao redor do mundo trouxe aos holofotes uma cinematografia que até então se destacava muito mais por diretores específicos como Theo Angelopoulos, Costa-Gavras e Michael Cacoyannis do que por uma filmografia reconhecida e estabilizada. A eclosão da *Estranha Onda Grega*, com grande teor político no seu subtexto, remete aos filmes de Angelopoulos das décadas anteriores, nos quais as questões intrínsecas ao momento histórico do país compunham o plano de fundo das suas narrativas. Olhando para os três filmes do cineasta estudados aqui - *Viagem a Cítera* (1984), *Paisagem na neblina* (1988) e *A eternidade e um dia* (1998) -, consegue-se compor o quadro político instável do país desde a saída da ditadura, passando pela entrada na União Europeia até chegar às questões de imigração resultantes da abertura das fronteiras do país para imigrantes.

O território em comum que a União Europeia buscava naturalizar nos países membros do bloco trazia já em sua gênese inúmeras inquietações nos meios artísticos da época quanto à ideia de unidade em uma zona de países com importantes disparidades culturais e socioeconômicas. A concepção desse bloco multilateral de países dentro de uma mesma zona econômica e política junto ao impacto cultural desse agrupamento está presente no subtexto de *Viagem a Cítera*. No filme de Angelopoulos acompanhamos a odisseia de Spiros, um refugiado grego de volta ao seu país após trinta anos na URSS. Não se reconhecendo mais como parte do seu país de nascimento nem podendo retornar ao solo soviético, seu impasse de identificação nacional remete diretamente à outra obra surgida no mesmo período em Portugal, *A Jangada de Pedra* do escritor José Saramago. Se na ficção de Saramago a Península Ibérica se irrompe geograficamente vindo a encontrar seu domicílio verdadeiro

entre a América e a África, o protagonista de Angelopoulos é obrigado a ficar em águas internacionais enquanto as autoridades gregas decidem o que vão poder fazer com uma pessoa já sem qualquer correlação com seu país de origem. O insólito na obra de Saramago se aproxima do filme grego quando percebemos que ambos estão circunscritos no período em que Portugal e Grécia se associaram ao bloco e que ambos os países possuem uma relação periférica com os grandes centros econômicos do continente. As situações de insularidade tanto cultural quanto economicamente, analisadas à luz do conceito de Ismail Xavier sobre as alegorias históricas, remontam à sua busca pelo significado do termo nação. Segundo Xavier:

Como historiadores e cientistas políticos nos ensinaram, a nação não é uma substância, nem um modo natural de reunir um conglomerado de pessoas sob a mesma categoria. É um produto da modernidade, da cultura de mercado e da industrialização, um constructo social capaz de criar um sentimento de totalização, uma entidade coletiva coesa que se assenta em grupos heterogêneos pertencentes a uma sociedade complexa, numa época em que qualquer comunidade homogênea de experiências está fora de nosso alcance. (XAVIER, 1999, p. 365)

Estando em uma época e território onde as fronteiras se tornariam cada vez mais tênues, essa noção de nacionalidade e suas correlações culturais com o cenário internacional se tornava ainda mais complexa analisando as especificidades históricas de Portugal, Espanha e Grécia, países recém-saídos de regimes ditatoriais de governo, que estariam colocados “lado a lado” com países com maiores economias e padrões de consumo estabelecido sobre outras bases.

Não seria somente essa a identificação do cinema de Angelopoulos com a inquietação política constante na Grécia na época. A presença dos seus protagonistas em um estado constante de migração, tanto em *Cítera* quanto em *Paisagem na neblina* e *A Eternidade e um Dia*, coloca seus personagens em uma busca constante de autoconhecimento e vivendo uma espécie de não pertencimento. Além da história do refugiado em *Cítera*, as duas crianças em busca do pai em *Paisagem* e o velho escritor revisitando suas memórias em *A Eternidade* estão constantemente “no meio do caminho”, em estradas, ruas, carros e navios, sempre transitando rumo a um objetivo distante. No caso de *Paisagem na neblina*, o ponto final da viagem das crianças é rumo a uma Alemanha distante e quase onírica, tão rarefeita quanto a figura paterna que os protagonistas buscam. Essa fuga de sua “casa” para o país germânico que, além de estar na época dividido pelo Muro de Berlim, também governou a Grécia por muito tempo por via do sistema monárquico, traz um grande teor político para o processo de amadurecimento que os protagonistas (e o país) passam durante sua duração.

A contemplação dos espaços externos nas três obras de Theo Angelopoulos, se aproximando das jornadas clássicas da literatura grega, contrasta com o enclausuramento presente nos filmes gregos contemporâneos. Ao contrário do não pertencimento a um lugar físico e da busca de uma identidade nas “eternas” transições de espaços extrínsecos de Angelopoulos, nos filmes de Lanthimos e Tsangari temos uma compressão do espaço narrativo para o ambiente interno, com seus protagonistas tendo suas identidades retraídas em um meio constantemente claustrofóbico. Em *Dente canino* essa característica é mais latente, visto que o aprisionamento criado pelo pai está na superfície da narrativa, tornando a deformação da mente dos seus “refêns” explícita no filme. Nas narrativas de *Attenberg* e *Alpes* essa interiorização está presente em seus personagens introspectivos e longe do “mundo real”: nos momentos iniciais do filme de Tsangari a protagonista que se diverte assistindo com o pai os documentários naturalistas de David Attenborough ao mesmo tempo é distante de qualquer sexualidade e envolvimento com o mundo externo. Em *Alpes*, os personagens reencenam vida de pessoas recém-falecidas para os seus parentes próximos lidarem com a perda, admitindo uma parte da personalidade desses mortos também para si. Esta “soma da vida de uma pessoa reduzida a algumas preferências culturais” (V.B., 2011) no filme de Lanthimos resume bem uma das características marcantes desse *Novíssimo* Cinema Grego: o desequilíbrio nas relações humanas e suas alterações na busca pelo seu próprio *eu*. Tendo essa diferenciação de abordagem na questão da auto-identificação para seus protagonistas entre os cinemas de Angelopoulos e o contemporâneo sido destacada em uma época de colapso socioeconômico, pode-se inferir um significado político muito mais associado à introspecção e ao medo do externo nas particularidades desse cinema recente.

A observação sobre a retomada de algumas temáticas políticas do cinema de Angelopoulos nos filmes de Lanthimos e Tsangari evidentemente não vem de uma coincidência vazia. A evolução política da Grécia descrita sucintamente acima relata um país que vivia sob um regime monárquico incômodo, foi dominado por uma ditadura punitiva e depois lançado em uma república governada por dois partidos com sutis diferenças de administração pública e que, no meio de sua redemocratização, foi alçada ao bloco econômico mais complexo do mundo. A busca de uma identidade nacional e política passou por diferentes alterações em um curto espaço de tempo e a falta de eficácia governamental combinada com o impacto a nível mundial do ocaso financeiro resultou na nova crise política do país balcânico. As questões que eram inquietantes na época das obras de Angelopoulos só mudaram de forma e contexto, mas continuam latentes no âmago da sociedade grega. Esse

desconforto que estava no plano de fundo dos filmes de Angelopoulos está na superfície desses filmes oblíquos contemporâneos.

Dentre os nomes dos primeiros-ministros que ocuparam o papel de chefe de governo nos últimos sessenta anos podem-se encontrar dois Karamanlís (Konstantínos e Kostas, tio e sobrinho) e três Papandreu (Georgios, Andreas e Georgios, respectivamente avô, filho e neto), fato que, não só torna o estudo sobre a política do país um pouco confuso, como se fosse retirado de *Cem anos de solidão* de Gabriel García Márquez, como também evidencia a ligação histórica entre famílias e o poder no país balcânico. A alternância entre os partidos de direita e de centro-direita na política grega é intensamente identificada com essas oligarquias familiares que se edificaram ao longo da História moderna do país e só foram interrompidas no poder no início do ano 2015. A forte associação entre política, sociedade e família na Grécia também marca a filmografia do país não só nos três filmes sob análise como pode criar laços entre as diferentes caracterizações familiares nos filmes contemporâneos e a abordagem do mesmo tema nos filmes de Angelopoulos realizados entre as décadas de 1980 e 1990.

## 2. AS FAMÍLIAS E O PODER

A inquietação com o tema da família na Grécia está no cerne dos filmes *novíssimos* gregos em estudo, observada de diferentes formas em *Dente canino*, *Alpes* e *Attenberg*. As diferentes relações de poder que se estabelecem dentro desse microcosmo são complexas no contexto nacional e, examinadas dentro da obliquidade dessa cinematografia contemporânea, remontam a questões políticas que estão incrustadas nessa genealogia. Em seu texto, Steve Rose introduz

Uma coisa que une a nova geração da Grécia é a preocupação com a família, observa Tsangari. ‘É uma obsessão grega, a razão pela qual nossas política e economia estão em tal problema é porque elas são administradas como uma família. É quem você conhece’. Em um sentido mais amplo, os jovens gregos enfrentam a tirania de seus antepassados, a nostalgia da Grécia por sua própria história. ‘O século XXI é algo que todos nós estamos tentando subverter’. (ROSE, 2011)

A observação da diretora vem de algo concreto: desde antes do Golpe Militar de 1967, passando por seu governo autoritário e a consequente redemocratização, pode-se enxergar a repetição de sobrenomes relacionados à política grega. No período pós-ditadura, essas verdadeiras oligarquias familiares foram erigidas pela associação de dois sobrenomes com os dois principais partidos que se estabeleceram após o ocaso militar em 1974, os Papandreu com o Partido Socialista Pan-Helênico (PASOK), de cunho social-democrata, e os Karamanlís com a Nova Democracia (ND), de viés conservador. Mesmo quando não ocupavam o cargo de primeiro-ministro, os Papandreu e os Karamanlís eram figuras de destaque dentro das lideranças partidárias. A interrupção da troca de poder entre PASOK e ND não cessou o cunho familiar e o nepotismo na política grega: nas últimas eleições do país em setembro de 2015, o partido União de Centristas constava com a inscrição de seis familiares diretos de seu líder na lista de possíveis congressistas para o Parlamento nacional.<sup>3</sup>

Olhando diretamente os filmes de Lanthimos e Tsangari, isolando da observação atenta da História do país, dá para observar uma intensa problematização das relações familiares. Se em *Dente canino* e *Attenberg* a narrativa se concentra nesses microcosmos, em *Alpes* a constituição desse organismo familiar se dá pelo elo entre os personagens e Mont

---

<sup>3</sup> SANCHÉZ-VALLEJO, María Antonia. *Syriza ganha as eleições da Grécia com uma ampla vantagem*. Disponível em: [https://brasil.eipais.com/brasil/2015/09/20/internacional/1442737162\\_603240.html](https://brasil.eipais.com/brasil/2015/09/20/internacional/1442737162_603240.html). Acesso em 10 de setembro de 2016.

Blanc, líder do grupo que reencena as pessoas falecidas à suas famílias. A constante relação de submissão e punição que os demais membros do grupo possuem com Mont Blanc constroem uma figura patriarcal tão implacável quanto o pai em *Dente canino*. Se em *Attenberg* a relação da protagonista e o pai não é tão doentia quanto nos filmes de Lanthimos, a complexidade da combinação entre o amadurecimento e a família está presente de forma bastante latente na narrativa. Associando finalmente essa preocupação com o conceito familiar desses filmes oblíquos com a História da Grécia de quarenta anos atrás até hoje se apresentam diferentes formas de pensar como seu subtexto se constrói.

## 2.1 Instituição familiar

As narrativas dos filmes em estudo desenvolvem uma complexa noção da formação familiar e o seu desenvolvimento enquanto relações de poder, não só dentro dos pequenos estratos genealógicos em si, mas também no todo político. Após a Crise Econômica de 2008, se observa no cenário político mundial a retomada exponencial do discurso conservador, se baseando em conceitos que reafirmem a impressão de estabilidade e “combatem” o conteúdo de tudo que possa ser visto como ameaça às estruturas estabelecidas. Dentro desse discurso, a conceituação de *família* ganhou uma importância ideológica fortíssima para o embasamento desses princípios. A ênfase no engessamento do seu significado a um ideal normativo é uma grande força cunhada ao enunciado conservador, reunindo convicções de diferentes tipos, como religião e política para estabelecer o que seria o “certo” e o “errado”. Sobre o tema, Mark Fisher recorre ao filósofo francês Alain Badiou, em seu livro *The Century* (2007):

Para Badiou, a consolidação da família tem sido parte de uma restauração maciça de poder e autoridade; em vez de debater alternativas à família como fizeram os revolucionários nos momentos radicais do século XX, a família voltou a assumir uma posição ideológica totalmente dominante, uma posição em que o colapso real da família nuclear nas sociedades ocidentais e os desafios à normatividade heterossexual têm feito pouco para perturbar. (FISCHER, 2011, p. 25)

Fechando esse recorte mais propriamente ao contexto cultural grego, além do já citado relacionamento das oligarquias familiares com o poder, pode-se observar outras particularidades do significado do conceito de família nacionalmente. Além da mudança da formação de famílias de extensiva para nuclear, principalmente após a industrialização tardia do país e o fluxo de pessoas do rural para o urbano, um fator mais recente é apontado como o



responsável por reafirmar as identidades familiares dos gregos com sua cultura: a ineficiência das políticas sociais para famílias com crianças. O fato de o país não salvaguardar os direitos sociais para as famílias reforçou o ideal de “uma rede de contribuição, solidariedade e dependência para darem suporte às necessidades que não são suportadas pelo governo” (PAPADOPOULOS, 1996, p.175). Mesmo se tratando de uma bibliografia não tão atual, há de se observar que o texto citado acima data de uma época em que o Governo atual era ocupado - quase ininterruptamente - por quinze anos pelo partido social-democrata (PASOK), cuja principal bandeira era justamente o acolhimento social ao povo. Seguindo sua análise, o autor afirma que

Na Grécia, a ausência de suportes estatais de bem-estar para a família resulta na "própria família" assumindo um papel muito importante em termos ideológicos, materiais e mesmo políticos. De acordo com um estudo da sociedade grega contemporânea por Tsoukalas (1987, p. 268), a família grega como uma instituição social é quase "possuída" pela ideia de mobilidade social. Como força motriz ideológica, a crença de que a família é o principal veículo de mobilidade social é incorporada na prática social de quase todas as classes sociais através de um sistema de atitudes, visões e expectativas. (PAPADOPOULOS, 1996, p. 182)

Essa mobilidade social pensada através da família é reforçada nacionalmente e faz com que haja um grande grau de investimento no ensino das crianças, que são vistas como um futuro significado de ascensão do *status* familiar. Associando essa aceção do conceito de família da Grécia contemporânea com o conservadorismo pós-crise e a estrutura narrativa nos filmes contemporâneos, a figuração desses grupos de personagens nas obras de Tsangari e Lanthimos ganha um significado ainda mais complexo. Do lado de *Dente canino* e *Alpes*, o ideal de proteção familiar é construído pelo princípio do horror ao externo, da fuga às regras, do fora da tela. Qualquer sinal de ameaça à estabilidade da *ordem* é combatido por duras punições pela figura patriarcal. Tanto o pai em *Dente canino* quanto Mont Blanc em *Alpes* não hesitam em usar a violência para afastar qualquer indício de fuga às regras. O subtexto político dessa preservação da *ordem* se maximiza pelo momento histórico em que o país sofria os primeiros impactos sociais dos pacotes de austeridade financeira exigidos pela UE, cuja principal opção de resgate ao país era por meio de cortes bruscos nos gastos públicos, atingindo diretamente as políticas sociais.

Se em *Attenberg* o pai não se constrói como essa figura ameaçadora e cruel, ele reflete outro ponto de grande importância presente nesses filmes: o legado aos jovens. Em um diálogo expositivo durante o filme, Spyros, o pai da protagonista Marina, reflete sobre a

industrialização da cidade e o que ele teria deixado como herança para ela: "Construímos uma colônia industrial em cima de um curral de ovelhas e pensamos que estávamos fazendo uma revolução. Te deixo nas mãos de um novo século sem te ensinar nada", brada ele. Sua idealização política e as condições de vida dadas a Marina não criaram nela condições suficientes para que ela se tornasse preparada para aquele mundo. Assim como em diferentes narrativas que abordam o universo adolescente, o legado passado dos pais para os filhos, suas expectativas e visões de mundo não necessariamente são os mesmos que esses filhos apreendem para suas vidas e é nesse intervalo entre a experiência familiar adquirida e o que é vivenciado que a subjetividade se constrói. Tendo como plano de fundo uma Grécia claustrofóbica e já desesperançosa com os rumos políticos nacionais, não só Marina em *Attenberg*, como os outros jovens presentes em *Dente canino* e *Alpes*, absorvem e refletem um distanciamento pessoal e uma apatia que se aproxima da deformação de suas personalidades, principalmente nos filmes de Lanthimos.

Em outro polo político, os filhos em *Dente canino* são preservados do mundo externo e também de qualquer tentativa de maturação, com a experiência sexual sendo tratada como fisiológica, algo que precisa apenas alimentar uma necessidade puramente física. Esse adestramento dos jovens constitui uma privação nas suas subjetividades. A delimitação dos filhos à casa constitui esse espaço com um padrão de inocência, como se os pais quisessem preservar a pureza sem contaminações. Mark Fischer propõe uma aproximação da narrativa como o a história de Adão e Eva, onde o pai “evocaria o Deus de Gênesis e seus avisos sobre comer do fruto da Árvore do Conhecimento” (FISCHER, 2011, p. 25). Da mesma forma que a serpente na passagem bíblica, um elemento desafiador (Christina, a guarda que o pai leva para satisfazer as necessidades sexuais do filho) é responsável pela quebra no equilíbrio moral proposto no espaço “protegido”, até a culminação da fuga da filha mais velha.

A busca de uma relação entre os filmes contemporâneos e a filmografia analisada de Angelopoulos novamente traz importantes traços e reminiscências que denotam as modificações históricas e suas reverberações no pensamento sobre a sociedade grega. Se a aproximação à narrativa bíblica proposta por Fischer a *Dente canino* possui um forte significado político, podemos também examinar a conclusão de *Paisagem na neblina* como uma alusão à mesma passagem, em que as duas crianças protagonistas caminham rumo a uma árvore solitária em um campo aberto, logo após a sugestão de suas mortes. Se o risco de “contaminação” ideológica do mundo em *Dente canino*, imposto pela privação ao externo, conserva a “pureza” dos jovens, em *Paisagem...* esse alcance da pureza divina é visto como

uma derradeira e desesperançosa conclusão, após a busca incessante das crianças por seu pai e sua identidade.

A questão do legado deixado pelos pais aos filhos também é latente nos filmes de Angelopoulos. *Paisagem na neblina* se constrói pela visão dos jovens e sua reflexão sobre identidade nacional é transmitida na narrativa pelo caminho em que esses personagens transitam em busca do pai. Em uma icônica sequência do filme, Orestis, um rapaz que os protagonistas encontram pela estrada, reflete sua condição no mundo como sendo “um caracol que desliza pelo vazio”. Essa sensação de deslocamento no mundo, ditada no filme pelo distanciamento entre os jovens e adultos em *Paisagem...*, está presente também na dificuldade de reconhecimento e identificação entre os filhos e o pai em *Viagem a Cítera*. Se há no início da história inúmeros testes de atores encenando refugiados e Alexander, o filho, encontra no pai a mesma condição política do futuro personagem de seu filme, o entendimento entre eles é muito mais complicado e o espaçamento na relação de pai e filho é substancialmente notado. Em *A Eternidade e um dia*, o protagonista revisita suas memórias da esposa ao mesmo tempo em que vê a relação com sua filha se distanciar após o seu casamento. Essa reverberação do legado familiar presente em Angelopoulos e resgatada nesse período atual de crise sociopolítica não somente reitera como concebe novas camadas nessas relações complexas dentro do conceito de família.

Tratados como uma das características marcantes da filmografia de Yorgos Lanthimos e da *Estranha Onda Grega*, os surtos de violência repentina que ocorrem em suas narrativas muitas vezes ganham a denotação de um amadurecimento pelo viés mais cruel possível. A superproteção do enclave ideológico materializado pelas paredes da casa em *Dente canino* só pode ser rompida quando os tais dentes caírem das bocas dos filhos; da mesma forma, em *Alpes*, segundo seu instrutor, a ginasta só poderá escolher a música pop que ela quer executar em sua coreografia quando ela “estiver pronta” e enquanto isso não acontece as punições a ela são recorrentes. Por mais que a veemência dessa agressividade seja mais explícita nesses filmes, a observação da forma como Angelopoulos trata a transição da infância de Voula, a irmã mais velha, em *Paisagem na neblina* evidencia o mesmo tom de desolação. O longo e angustiante plano aberto de uma estrada onde a menina é abusada por um dos motoristas que ajudam os irmãos a cruzar o país se constitui como um desafio irreparável na pureza e na subjetividade da personagem. Essa busca conturbada do amadurecimento dos jovens em ambas as narrativas, por mais que sejam construídas de formas diferentes, convergem para o

mesmo ponto: que o ideal do “se você está dentro, você está protegido”<sup>4</sup>, dado pelo universo imaculado da família, se desconstrói de acordo com que a necessidade de criar uma subjetividade própria se choca e torna insustentável esse enclausuramento hierárquico familiar. Analisando conjuntamente à importância nacional do que é ser de fato uma família no país, o amadurecimento desses jovens nos filmes também contém um valor político indissociável.

## 2.2 Figuras patriarcais e suas representações

Olhando mais atentamente para os filmes contemporâneos em análise, pode-se perceber também que a figura patriarcal possui um papel de destaque nas narrativas. Quando não protagonistas, os “pais”, mais notadamente em *Alpes* e *Dente canino*, possuem um caráter caricatural e arbitrário, criando um contraponto às figuras paternas nos filmes modernos de Angelopoulos: o caráter de identificação nacional e familiar se torna agora restritivo e autoritário, o que novamente remonta às alterações sociopolíticas que a Grécia sofreu nesse espaço temporal.

Além do sistema familiar grego se constituir de um ideal comunitário que reforça o ideal de *família* como uma instituição de suma importância culturalmente para o país, há de se notar que as políticas de igualdade de gênero no país se deram de forma bastante atrasada: o sufrágio feminino só foi aprovado em 1952 e, mesmo com a expansão industrial e o crescimento na taxa de emprego feminino, o avanço do país nesses termos foi bastante esparso. Segundo Melissa Scartozzi,

Durante a mudança política da década de 1980, as leis da família grega também sofreram mudanças dramáticas para refletir o otimismo para a futura igualdade de gênero. Antes de 1983, o direito de família patriarcal declarava que o homem era o responsável pela casa, enquanto a mulher era responsável pelos deveres domésticos e obrigada a adotar o sobrenome do marido. (SCARTOZZI, 2011, p.4)

De fato, as mudanças estruturais nessas leis nacionais foram dadas de forma a permitir que o país tivesse as condições exigidas pela União Europeia para sua adesão ao bloco econômico e, associadas a já citada deficiência governamental em estabelecer políticas de

---

<sup>4</sup> Lema que o pai repete aos filhos em *Dente canino*.

apoio às famílias com filhos, não atuou de forma suficientemente eficaz para que a igualdade de gênero fosse reforçada. Scartozzi reforça que

Movimentos femininos desta época trouxeram modificações dessas leis para refletir uma mentalidade mais igualitária, ao mesmo tempo em que também aboliram em grande parte a tradição de dotes utilizados em casamentos arranjados. Enquanto essas transformações, em teoria, deveriam ter levado à aceitação generalizada do movimento feminista, os gregos modernos mostraram muita hesitação a essas ideias (...), sugerindo a difusão dos valores tradicionais gregos e papéis de gênero. (SCARTOZZI, 2011, p.4)

Essa formação ideológica que toma o sistema patriarcal como o hegemônico, além de reforçada pelo atraso político do país foi reforçada pelas próprias figuras que governaram a Grécia. Os principais nomes da política grega pós-ditadura foram Konstantínos Karamanlís e Andreas Papandreu, que mesmo fazendo parte de diferentes correntes políticas, eram figuras consideradas autocráticas em seus papéis de primeiros-ministros. A associação de poder, família e centralidade da figura paterna era assim reforçada e repassada para as gerações posteriores.

A análise dessa cinematografia contemporânea permite estudar as facetas desse *novíssimo* cinema como não só uma alegoria nacional, mas mais amplamente como um texto alegórico histórico. Alex Lykidis, em seu estudo sobre a crise da soberania dentro dos filmes gregos contemporâneos, principalmente sobre *Dente canino* e *Alpes* sugere uma aproximação dessas figuras patriarcais de “tendências autoritárias das sociedades pós-democráticas” (LYKIDIS, 2015, p.10). Ele se utiliza das noções do cientista político Mario Candeias para argumentar que

A implementação de medidas de austeridade na Grécia tem minado ainda mais a legitimidade decrescente das instituições políticas europeias. É a mais recente evidência de uma ‘tendência pós-democrática onde os procedimentos democráticos permanecem como formalmente intactos, mas são substancialmente esvaziados’, já que ‘as decisões são agora apresentadas como necessidades imperativas’ (CANDEIAS, 2011, p.59). (LYKIDIS, 2015, p. 11)

De fato, pode-se observar a importância das regras para os universos construídos tanto em *Dente canino* quanto em *Alpes*: qualquer ameaça de quebra na estabilidade imposta é severamente punida pela figura de poder que o pai representa, não há uma reparação que não seja por via da punição. A hierarquia é construída por um sistema de regras que não pode ser quebrado. É curioso observar que a autoridade das figuras paternas se constrói pela

burocratização excessiva dessas rígidas regras de comportamento implementadas em seus microcosmos familiares e que, olhando para a História contemporânea do país, se veja que uma das principais causas apontadas para a crise sociopolítica que o país se encontra seja justamente a abundância de burocracia e descontrole do próprio Estado. Do outro lado, para “resgatar” o país da crise, surge a implementação de outras regulamentações de austeridade, dessa vez vinda do lado da União Europeia, de fora para dentro. Esse estado de “cabo de guerra” entre sistemas burocráticos mantém a Grécia em um caminho em direção à desilusão e à inquietação com o futuro, conduzindo o país a um futuro enxergado como estranhamente sombrio.

Se as vias punitivas dos pais nos dois filmes de Lanthimos é construída “indicando o racionalismo desapaixonado que está submetido ao exercício da autoridade em contextos quase-burocráticos” (LYKIDIS, 2015, p. 11), pode-se enxergar uma outra via em Spyros, o pai em *Attenberg*. Se esse racionalismo em *Alpes* e *Dente canino* é associado à punição, no filme de Tsangari há a aproximação da desilusão com o futuro construído. Como já exemplificado no diálogo do pai com Marina sobre seu legado deixado à filha, a reflexão dele sobre o senso de isolamento social e a falsa modernidade que conduz o futuro do país a um horizonte desconhecido e sem perspectiva, deixa Spyros em posição de um espectador que assiste de dentro ao colapso da subjetividade da próxima geração sem poder agir. Sua relação com a filha associada à sua doença terminal sugere um tom melancólico e desesperançoso para o futuro, por mais que “*Attenberg* forneça uma interação mais esperançosa entre a disfunção social e sua transcendência” (LYKIDIS, 2015, p. 10).

Se na filmografia de Theo Angelopoulos a relação entre os pais e os filhos também tangenciava a dificuldade no diálogo entre as duas gerações, com os jovens muitas vezes tendo que assumir um papel de agentes na sua própria história, buscando sua identificação com o mundo exterior por sua conta própria, como as crianças em *Paisagem na neblina* e *A Eternidade e um dia*, na contemporaneidade de Lanthimos e Tsangari a anomalia causada em suas subjetividades impede que suas personalidades sejam solidificadas. Enquanto vemos adultos que se encantam com a neve em *Paisagem...* e a nostalgia da vida do velho escritor e *A Eternidade...*, os adultos – notadamente os pais, agora exercem um controle intrínseco sobre os filhos. A metáfora do adestramento do cão da família em *Dente canino* não é exclusiva do filme: por mais que haja no país inúmeras organizações e manifestações dos jovens sobre a situação nacional, a sensação de uma prisão das gerações futuras em um conceito familiar, patriarcal e político engessado é latente nas narrativas contemporâneas. O controle restrito até

da linguagem e o fato dos personagens de Lanthimos não serem nomeados são signos que denotam a fragmentação das relações sociais dentro do espectro mais íntimo da sociedade, o da família. Ainda no mesmo texto, Lykidis se aproveita das definições políticas de Foucault para refletir sobre o controle soberano sobre os filhos:

Isso está de acordo com a noção foucaultiana de que o efeito de um governo sobre o governado é ‘a conduta de conduta’, isto é, uma forma de atividade que visa moldar, orientar ou afetar a conduta de uma ou mais pessoas’ (GORDON 1991: 2-3). (...) A replicação involuntária do autoritarismo de seu pai nas formas de jogo das crianças em *Dente canino* é consistente com a afirmação de Foucault de que o poder é ‘menos um confronto face a face que paralisa ambos os lados do que uma provocação permanente’ (FOUCAULT apud GORDON, 1991, p.4). (LYKIDIS, 2015, p. 23)

Lanthimos ainda oferece mais sutis sugestões críticas ao papel central que o pai ocupa no universo familiar em *Dente canino*: primeiramente suspende de subjetivação até as figuras femininas que teriam um papel agente em sua narrativa, a mãe e Christina. Não fica claro ao espectador qual é de fato o nível de cumplicidade da mãe ao universo criado aos filhos, ao mesmo tempo em que há diversos diálogos expositivos entre os pais sobre a farsa da construção ideológica daquele *enclave*, em todos os momentos em que se mostra quem está autorizado a sair da “segurança” do lar, este alguém é somente o pai. É como um signo que retoma o conceito ideológico que as famílias possuíam - segundo a lei - até 1983, do pai como a figura de força e sustentação e a mãe apenas como responsável pelo lar. Da mesma forma observamos Christina, essa sim com acesso completo ao *mundo externo*, se vendar no carro do pai da família quando ambos estão no caminho da casa. Por mais que haja em Christina uma “ameaça” à pureza do local, ela também assume uma posição inferior ao protagonista quando ambos dividem o mesmo espaço.

Essa ênfase nas representações oblíquas de microcosmos comuns na sociedade, tangente a *Dente canino*, *Attenberg* e *Alpes* é uma das principais características dessa *Novíssima Onda* do cinema grego contemporâneo e é o que talvez seja a maior responsável em sua alcunha de ser não só uma categorização diferente, mas ser a *Estranha Onda*. O primeiro impacto sentido após a recepção desses filmes é a percepção de estranhamento, o incômodo das peculiaridades de suas narrativas e de como a performance dos atores influi nesse desconforto. As atuações distantes do naturalismo em histórias que buscam um plano de fundo realista, mantendo um distanciamento do espectador são marcantes e fazem necessária uma análise em especial do trabalho dos atores nesse cinema.

### 3. O PAPEL OBLÍQUO DAS ATUAÇÕES

#### 3.1 A perturbação arquivística

O impacto repentino nos festivais internacionais das obras que constituiriam futuramente o *novíssimo* cinema grego se deu pela observação inicial de uma característica específica, que viria a categorizar o seu *movimento*: o estranhamento. Apresentando narrativas fora do comum na filmografia grega – que por si só se situava periférica dentro da própria cinematografia europeia, as histórias peculiares trazidas ao cinema pelos anteriormente desconhecidos realizadores gregos instigavam a aproximação do seu cinema contemporâneo com o contexto político instável do país. Independentemente das interpretações acerca da abrangência de seu subtexto, percebia-se grande inquietação no trabalho dos cineastas do país e o processo não era guardado apenas como marca autoral de um diretor específico, permitia um olhar para um *todo* cinematográfico da época.

A perturbação primeiramente sentida pelos espectadores quando assistiam a essas obras contemporâneas era a estranheza que estava intrinsecamente ligada ao trabalho dos atores dentro dos filmes. Tanto na questão corporal das interpretações quanto na associação do texto com essas performances, o que saltava aos olhos era a forma desconexa com que a relação entre os personagens se construía na narrativa e como esses tipos se colocavam correlacionados ao espaço do filme. A forma com que os estilos de atuação remetiam a um papel político dentro da narrativa, trazendo reverberações de assuntos que se mostravam urgentes no contexto grego de uma época marcada pela crise sociopolítica-econômica, ao mesmo tempo resgatavam temas que constituíam uma abordagem diferente daquela dada no cinema moderno pós-ditadura do país. Dimitris Papanikolaou, em seu artigo sobre a Crise econômica e a cultura grega conceitua essa inquietação contemporânea como uma “perturbação arquivística”. Explicando sua terminologia o autor define:

Parece-me que há uma tendência interessante de expressão cultural produzida na Grécia no momento, que, embora não sempre relacionada à crise diretamente, pode assumir, no clima atual, uma posição política radical. Trata-se de uma tendência caracterizada pelo seu esforço para criticar, minar e perturbar de forma performativa as próprias lógicas através das quais a História da Grécia - a narrativa da sua coesão nacional, política e sociocultural em sincronia e diacronia - foi até agora dita (...) mas exatamente em sua mistura e extravagância performativa, em sua perturbação da linearidade e lógica geracional da questão da culpa, em seu excesso, este arquivo perturbado acabou reformulando completamente a



questão da responsabilidade. Não se tratava apenas de uma história sobre a antiga democracia, a antiga polis, havia dado errado na superfície moderna. (PAPANIKOLAOU, 2011)

Essa tendência em problematizar a História para alcançar uma temática politicamente reflexiva evidentemente não pode ser definida como uma novidade trazida por essa nova *corrente* cinematográfica, já que alguns dos maiores ícones da filmografia grega moderna (Angelopoulos e Costa Gavras) tratavam da questão histórico-política em seus filmes. Segundo o próprio Papanikolaou, a diferença seria que, na *Estranha Onda Grega* há um

(...) potencial de se tornar uma crítica política e cultural dominante, um ataque genealógico completo que leva o estado atual não como um sintoma de coisas que deram errado no passado, mas como o próprio ponto a partir do qual o passado deve ser revisto, revisitado, recolocado, reunido e reavaliado, tanto em termos políticos como identitários. (PAPANIKOLAOU, 2011)

Novamente aproximando os filmes contemporâneos da cinematografia de Theo Angelopoulos, analisando agora sob o prisma das performances dos atores em ambas as épocas, encontram-se reminiscências temáticas tratadas dentro de um conceito que não é mais somente moderno em relação à História, mas pode ser visto como pós-moderno. As personalidades e identidades estão ainda mais fraturadas hoje em dia e nesse *novíssimo* cinema enxerga-se a necessidade de essa fragmentação ir ainda mais além, indo ao encontro da performance dos atores, de forma que o desconforto está agora na superfície também dos personagens. Segundo Geli Mademli, se utilizando do conceito de Stuart Hall:

(...) o sujeito pós-moderno é conceituado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se móvel - formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou abordados nos sistemas culturais que nos rodeiam, relutantes em restringir-se a uma taxonomia pronta. (MADEMLI, 2016, p.6).

Essa pós-modernidade nos filmes contemporâneos gregos é transmitida de diferentes formas em momentos de *Dente canino*, *Attenberg* e *Alpes*. Se nos filmes os personagens constroem suas personalidades fortemente influenciados pelo que eles veem em outros meios (sejam eles dispositivos de informação ou simplesmente espelhamentos de outras pessoas), as atuações são construídas se utilizando do distanciamento desses tipos para o público. Em *Dente...* o evento que desestabiliza o “equilíbrio” da casa é a filha mais velha assistir a filmes como *Tubarão* e *Rocky*, em *Attenberg*, Marina e o pai assistem (e imitam) os documentários

naturalistas de David Attenborough e em *Alpes* os integrantes do grupo admitem para si traços superficiais da vida de pessoas que já morreram; em suma: a mesma influência externa que “constrói” a individualização dos protagonistas é exprimida ao espectador por meio de atuações não-naturalistas pelos atores, havendo o afastamento da transparência narrativa.

Essa influência dos meios de comunicação na formação dos sujeitos tratada nos filmes contemporâneos gregos também foi um principal gatilho utilizado por Hans-Thies Lehmann em sua conceituação sobre o que seria o “teatro pós-dramático”. Se colocando com uma análise do teatro pós-moderno surgido após o turbilhão da década de 1960, Lehmann teorizava sobre a ênfase do trabalho dos atores nesse teatro estar focada na apresentação ao invés da representação, mais na “importância dos gestos e das temáticas corporais do que na relação de causa-efeito do texto” (NIKOLAIDOU, 2014, p. 39). Guardando-se às devidas proporções artísticas pode-se também associar esses conceitos aos ideais formalistas de Eisenstein. Descrevendo as ideias do teórico soviético, Ismail Xavier sintetiza:

A sucessão de imagens não deveria seguir uma linha de ação dentro de uma continuidade espacial e temporal, mas uma linha de raciocínio conceitual sobre os fatos evocados na tela. Como é comum a outros textos alegóricos, o comentário prevalece sobre a narrativa, a justaposição descontínua de imagens sobre a evolução contínua da ação e do drama. (XAVIER, p.359)

Admitindo a correlação desses dois conceitos vindos de épocas e artes diferentes à filmografia contemporânea grega, pode-se expandir o grau de seu subtexto: a constituição da alegoria na *Estranha Onda Grega* é intensificada não somente pela imprevisibilidade de sua montagem, mas também pela forma que os atores constroem aqueles personagens, distante da transparência e identificação realistas. Tal qual descreve Ismail Xavier em outro momento do seu texto sobre as alegorias, não há redenção estética na performance dos atores, não se observa uma simples representação. Pelo contrário, o que há é a perturbação, a fragmentação, a ênfase no corpo, no gestual e na linguagem.

Além de analisar comparativamente as estéticas de atuação dos filmes em estudo com o teatro pós-dramático definido por Lehmann, Afroditi Nikolaidou encontra pontos de convergência dramaturgica da *Estranha Onda Grega* com o Teatro do Absurdo, teorizado por Martin Esslin em 1955. O que Esslin busca reunir dentro de seu conceito, ao categorizar uma série de dramaturgos de diferentes países, épocas e estilos literários, como Eugène Ionesco e Samuel Beckett, caso seja sintetizado de forma breve, contém como características a frequente alternância do cômico com a tragédia, personagens presos em situações sem solução aparente, executando ações repetitivas e sem sentido, jogos de palavras, *nonsense*,

desligamento da realidade e enredos cíclicos. Evidentemente que o Teatro do Absurdo guarda características que são intrínsecas à arte teatral, mas há de se observar que, para além da comparação de Nikolaidou do *novíssimo* cinema grego com as teorias de Lehmann, se analisadas essas características descritas acima a partir do trabalho de Esslin, há bastante em comum entre o que se diz do Teatro do Absurdo e o que foi traçado como características da *Estranha Onda Grega*. Se ambos partem de contextos históricos completamente diferentes, pode-se inferir por outro lado que a carga política introduzida nesses dois períodos e *movimentos* artísticos é um componente capaz de aglutinar conceitos vindos de fontes diversas.

Se tratando novamente da forma com os atores se expressam dentro dessas obras cinematográficas, observa-se que há uma busca errante por algum resquício de personalidade e identidade. Nos três filmes pelo menos em algum momento há o abandono da noção de humanização dos sujeitos. Em *Dente canino*, constantemente o pai impõe aos filhos e a sua esposa uma animalização ou a imposição de jogos próximos do absurdo, em *Alpes* a ideia de mimetização do comportamento está no cerne da narrativa e é exaltada ainda em momentos em que os personagens participam de jogos de imitação e em *Attenberg* em uma cena capital do filme, Marina e o pai terminam em imitar macacos após a evolução de seu jogo de palavras e enquanto assistem a um filme naturalista de Attenborough. Exemplificados nesses instantes, a existência desses momentos de êxtase estético ainda mais desprendidos da estrutura realista, compondo quadros quase *nonsense* dentro de narrativas que já não buscam a simples representação, remetem a esses momentos de falta de sentido da vida que o Teatro do Absurdo buscava compreender. Com a presença do componente histórico-político da Grécia de plano de fundo, fazendo desses filmes alegorias políticas pertinentes a desesperança, dúvida e inquietação contidas na sociedade grega contemporânea, a ênfase nessa performance dos atores é ressignificada e se torna polissêmica.

Analisando propriamente o caráter linguístico dentro desses três filmes da Nova Onda Grega, observa-se ainda um nível de preocupação que pode ser visto sob dois vieses. Em *Dente canino*, há a reinterpretação de qualquer palavra que remeta ao exterior ameaçador para algo que se consiga ser delimitado pelo espaço da casa; em *Alpes*, a acepção dos apelidos remete aos diferentes montes que compõem o conjunto rochoso homônimo ao título; e em *Attenberg*, há o já citado jogo linguístico que pai e filha executam durante o filme. Nesses três casos pode-se enxergar o papel do texto como sendo também ambíguo: ao mesmo tempo em que o roteiro chama atenção para as próprias palavras que compõem o *script*, quase em uma

função metalinguística, destaca-se esse texto do papel da expressão corporal, havendo no diálogo uma inflexão quase mecânica das palavras. Analogamente, quando esses jogos linguísticos são utilizados nos filmes há o destacamento do descompasso entre o próprio processo de comunicação e a deformação de personalidade e identidade daqueles personagens. Pode-se exemplificar esse fator também pela necessidade de se decorar e repetir verbetes ou textos inteiros para que a interlocução chegue a um objetivo comum entre os personagens: não há a possibilidade de que essa comunicação seja por apenas uma via, tal qual na cena inicial de *Vidas Secas*, quando os protagonistas falam ao mesmo tempo desordenadamente, como se o diálogo se encerrasse a partir do momento em que é externado. Tanto em *Dente canino*, quanto em *Alpes* e *Attenberg* necessita-se dizer o certo no momento certo para que o interlocutor complete o processo de comunicação.

Ainda dentro da noção de teatro definida do Martin Esslin e das questões da linguagem em si, agora falando especificamente no dramaturgo Samuel Beckett, Fábio de Souza Andrade descreve como características latentes no texto do autor irlandês “a natureza insuficiente da linguagem, a imperfeição na percepção de mundo e sua tradução artística” que levaram o autor a uma “episteme da dúvida permanente, um reconhecimento de limites e uma lembrança mais aguda e cristalina da falibilidade humana” (ANDRADE, 2009). Assim como o texto de Beckett se exprime, também os protagonistas em *Dente canino*, *Alpes* e *Attenberg* se colocam quase como esboços personificados, fraturados em suas personalidades. Se nos dois filmes de Lanthimos a aproximação do absurdo é maior, com a narrativa já iniciando de um ponto de partida próximo ao insólito, os *inserts* de Marina e a amiga se locomovendo harmonicamente como animais trabalham também no sentido de exacerbar a noção de que o corporal se destaca mais expressivamente do que qualquer outro tipo de comunicação. Nessas narrativas os limites e fronteiras para a subjetividade estão ao mesmo tempo próximos e distantes; em *Dente canino* o limite para o mundo exterior é a porta de casa, para a ginasta em *Alpes* é necessária a autorização do treinador para que ela possa se expressar dançando algo *pop* e em *Attenberg* a aceitação do amor só pode ser permitida pela própria protagonista. Ao não conseguirem superar os limites de suas personalidades falhas, os caminhos para a expressividade são ou corporais (a evolução à mímica no filme de Tsangari e a dança incomodamente desajeitada e forçada no final de *Dente canino*) ou a desistência (a tentativa de suicídio da ginasta em *Alpes* e a conclusão de *Dente...*).

### 3.2 A austeridade formalista

Ao analisar outro filme contemporâneo da Grécia, *Stratos* (Yannis Economides, 2014), Jorge Mourinha<sup>5</sup> se utiliza de um termo bem atual para o país balcânico para falar da estética desse filme: austeridade. O que se constitui uma “austeridade formalista” (MOURINHA, 2014) dentro da narrativa desse filme pode ser aplicado como uma terminologia a ser empregada aos três filmes em análise e ao *movimento* como um todo: tanto em *Attenberg*, quanto em *Alpes* ou *Dente canino* a economia narrativa juntamente com a não-naturalidade das atuações são os componentes primários que oferecem aos críticos e acadêmicos de cinema a oportunidade de analisar outras características mais específicas dessa *Estranha Onda*. Se utilizando novamente dos escritos sobre Beckett, pode-se pensar também em uma “sintaxe das repetições – construída por mínimos acréscimos e infinitas correções de rumo” (ANDRADE, 2009) nesse *novíssimo* cinema grego, com a maioria dos personagens habitando e circulando dentro dos mesmos ambientes durante todo o filme, compondo figuras errantes e constantemente perturbadas<sup>6</sup>.

É também essa austeridade formalista a responsável pelo trabalho performativo dos atores ser realçado. Se, segundo J.L. Austin, o enunciado performativo seria “a ação resultante do ato de linguagem” (CARLSON apud NIKOLAIDOU, 2014, p. 23), a performance dos atores nesse cinema contemporâneo, associada às teorias detalhadas por Lehmann e Esslin, também fica concentrada na tênue linha entre a limitação e o excesso. Complementando a busca tanto do teatro contemporâneo surgido a partir de 1960, quanto desses filmes gregos pelo afastamento da representação, transparência e identificação, com sua estética mais vinculada ao distanciamento e apresentação, Erika Fischer-Litche (2008), em seu livro<sup>7</sup> sobre uma “estética performativa”, cita também uma “não referencialidade”, algo que não se refere a condições pré-existentes como uma essência interior” (NIKOLAIDOU, 2014, p.25) nas atuações performativas.

Descrevendo a estética e o estilo das atuações em *O garoto que come alpiste* (Ektoras Lyzigos, 2012), outro filme contemporâneo grego, Afroditi Nikolaidou define ainda uma “retórica da imprevisibilidade” resultante da aproximação da improvisação à performance

---

<sup>5</sup> MOURINHA, Jorge, *A tragédia grega do ex-presidiário endividado*. Disponível em: <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-tragedia-grega-do-expresidiario-endividado-1623273>>. Acesso em: 12 de setembro de 2016.

<sup>6</sup> Por mais que em *Attenberg* haja uma utilização maior de locações externas, a composição psicológica de sua personagem é feita pela repetição de certos ambientes, como a sua casa, o hospital e o quintal onde ela se “diverte” com a amiga.

<sup>7</sup> *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, New York: Routledge. 2008.

conjunta dos atores e da câmera, “como se a narrativa não existisse antes da filmagem” (NIKOLAIDOU, 2014, p.38). Por mais que o improvisado não seja destacado em *Dente canino*, *Alpes* e *Attenberg*, pelo contrário, com os personagens muitas vezes se comunicando quase mecanicamente, esse ideal do imprevisível está presente também na correlação dessa “austeridade formalista” de sua estética ao método das atuações. Ao não construir essa “pré-referência” para o espectador, a narrativa se finca no constante estado de inquietação. Como sugere Angelos Koutsourakis (2012), “(...) a redução da narrativa a momentos de excesso performativo, que permeia as obras dos cineastas europeus, visa maximizar a ambiguidade e atribuir uma participação mais produtiva ao público, gesto que entendo ser político” (KOUTSOURAKIS apud NIKOLAIDOU, 2014, p. 24). No caso de *Dente canino* e *Alpes* essa imprevisibilidade ainda evolui para uma sensação de iminência do horror externo - novamente ambíguo com o contexto sócio-político do país, materializado pelas frequentes cenas de violência repentina, como o irmão ferindo o braço da irmã ou o gato que aparece em seu quintal em *Dente...* ou o diálogo ameaçador de Mont Blanc com a Enfermeira após ela descumprir uma ordem do líder.

Indo além da narrativa de cada filme, essa imprevisibilidade também atua num nível macroscópico, o do destaque a essas atuações oblíquas traz elementos de diferentes naturezas de gênero para os filmes. Em uma das capas para o Blu-ray de *Dente canino* nos EUA, há o destaque de duas opiniões críticas para o filme: a primeira é “*A stunner! Perfectly perverse*” (Um atordoamento! Perfeitamente perverso) de Joshua Rothkopf e a segunda é “*Hilarious*” (Hilário) de Nicolas Rapold. Por mais que esse recorte crítico contenha uma simplificação da opinião desses críticos a pouquíssimas palavras<sup>8</sup>, salta aos olhos a contraposição adjetiva dos termos empregados para a promoção e classificação do filme. De fato, a busca do estilo de atuação ser focado na distância do naturalismo faz com que as diferentes e insólitas situações trazidas no filme se coloquem em um meio termo: ao mesmo tempo em que a observação inicial de certas ações dos personagens dentro do filme, como latirem feito cães, dançarem de forma desajeitada, correrem atrás de um avião, etc. traz imagens próximas às comédias e ao pastiche, a mortificação dos sentidos dessas atuações e personagens no contexto narrativo acomete o filme a um aglomerado de situações estranhamente perversas e ameaçadoras. Afrodití Nikolaidou argumenta que

---

<sup>8</sup> Em seu texto completo, Rapold destaca as “brincadeiras” dos filhos, como sendo “uma farsa de inocência que é por turnos hilariante, macabra e desconcertante”.

(...) há um tipo específico de atuação que é fundamentado em técnicas e ferramentas derivadas de uma tradição teatral pós-dramática, um primeiro plano de gestos e posturas, uma corporeidade reflexiva, uma ampla gama de habilidades do ator que transcendem o meio e especificidade de gênero (Fischer-Lichte 2008: 47). Como escreve Lehmann, o ator "move-se principalmente entre 'não agir' e 'simples atuação'" (2002: 135). (NIKOLAIDOU, 2014, p.33)

Assim como essa alternância de imagens ligadas à comédia e a tragédia personalizada na atuação dos atores - que faz parte também das características definidas por Esslin sobre o teatro do absurdo - enfatiza o componente alegórico presente nos mecanismos do corpo nesses filmes e deforma também o gênero desses filmes, outro ponto, enfatizado na filmografia de Lanthimos, adiciona ainda mais ao seu subtexto político, a ausência de nomes para os personagens. Em *Dente...* a única nomeada é Christina, justamente o elemento externo daquele microcosmo, enquanto em *Alpes* a identificação dos personagens é feita de modo figurativo (nome das montanhas dos Alpes), ao mesmo tempo mantendo o sigilo do grupo e esvaziando suas identidades. Ainda, “ao não atribuir o sujeito com um nome, o personagem/ator torna-se um esquema abstrato e um corpo específico” (NIKOLAIDOU, 2014, p.34) e nessa especificidade de cada gesto inquieto e perturbado, no despreparo de cada personagem jovem para o mundo externo, na incongruência do trato sexual, na animalização do gestual, etc. a expressão alegórica do subtexto se cristaliza. Por mais que haja a mediação do trabalho dos atores pelos dispositivos cinematográficos, o grande ponto de ruptura nesses filmes está ligado firmemente à interpretação dos atores.

### 3.3 O trauma

Observa-se que após a “perturbação arquivística”, apontada por Papanikolaou, há também a importância do conceito de trauma nessa filmografia *estranha*: se por um lado a perda de controle percebida no contexto sócio-político nacional grego se expressa na deformação de personalidade dos protagonistas, por outro o trabalho dos atores dentro desse cinema, construindo personas afetadas distantes das formas dramáticas clássicas, traz consigo a idealização da especificidade desses personagens no tempo e espaço de seus filmes. Esse senso de urgência e imediatismo transmite para a narrativa

(...) uma reação não a um passado traumático (como é o caso, por exemplo, no cinema europeu pós-Segunda Guerra Mundial ou no Novo Cinema Grego dos anos 70), mas a uma perda que se transforma em trauma enquanto no processo de criação cinematográfica (NIKOLAIDOU, 2014, p. 40).

A leitura dessas alegorias pós-modernas não se constitui mais da apropriação de fatos do passado problematizados por um personagem que tenha a capacidade de processar o trauma e o expressar de forma clara e moralmente explicitada para o espectador, mas, pelo contrário, está incrustada na perturbação, inquietação e desequilíbrio desse ambiente contemporâneo. Segundo Nikolaidou, “neste sentido, não há antes ou depois para os personagens na trama. Não há nenhum trauma no passado. O trauma está ocorrendo no presente”. Novamente buscando a aproximação da estética da *Estranha Onda Grega* com a literatura de Samuel Beckett, pode-se apreender que a conclusão de Fábio de Souza Andrade sobre a literatura do dramaturgo irlandês de que “as motivações da ação dos personagens – agora cegos, coxos, impotentes – perderam-se para sempre numa história opaca, sucessão de traumas apagados na rotina” (ANDRADE, 2009) não só convém para a sua obra, mas possui uma onipresença dentro dessa *novíssima* cinematografia grega.

O processo fílmico e a ênfase na expressividade corporal das atuações nessa *Estranha Onda Grega* e seu viés alegórico e pós-moderno se aproveitam do ocaso não só econômico do país balcânico, mas também do estado complexo da formação da sociedade associada à identificação nacional, para desconstruir as personas desse *novíssimo* cinema em ações frequentemente mal resolvidas. Se na Grécia há a maior taxa de desemprego da Europa entre os jovens, é problematizada também a questão da relação entre presente e futuro: não conseguindo encontrar seus lugares dentro do todo nacional, nem visualizar a luz do fim do túnel em um contexto confusamente construído, a pressão que é imposta aos jovens e ao futuro do país deforma não só a relação da população com o Estado, mas a forma que os próprios gregos enxergam sua posição dentro da geopolítica europeia e seu papel no mundo. Para além do deslocamento dos jovens e a falha em suas subjetividades expressada pelas atuações e formas com que os personagens se comunicam, os adultos também não conseguem olhar para frente: ou se prendem na segurança da estabilidade e da burocracia criando trincheiras contra o externo (*Alpes* e *Dente canino*) ou se condenam por suas falhas passadas que resultaram na atualidade (*Attenberg*). O resultado final é uma deformação nos comportamentos que não caminha para ser dissipada e sim para a melancolia e é nesse contexto que o enunciado performativo dos filmes desse “movimento” cinematográfico se finca.

Se em uma das cenas de *Paisagem na neblina* os dois irmãos veem uma noiva ser consolada e trazida de volta para a igreja por seu futuro marido após fugir chorando da cerimônia e, na sequência, o festejo da “alegre” união atravessa as ruas vazias da cidade,



como uma celebração de um final inexatamente feliz, na estética pós-moderna da *Estranha Onda Grega* a dureza e obliquidade da ambientação e subjetivação desses personagens perturbam desde o lugar onde eles se encontram até a própria noção de uma conclusão: o recorte termina, mas a inquietação não.

## CONCLUSÃO

Na primeira vez que assisti *Dente canino*, pouco tempo depois que o filme foi indicado ao Oscar, encarei o filme da pior forma possível. Não gostei, não busquei tentar reinterpretá-lo, fugi do filme e o guardei dentro de mim isoladamente, como se não quisesse revisité-lo. Na época, ouvia-se falar constantemente da enorme crise econômica ocorrida após o colapso financeiro americano, mas o impacto político e econômico era muito mais forte em outros lugares do que na nossa realidade. Ao mesmo tempo, na Grécia, os primeiros pacotes de recuperação econômica vindos da União Europeia eram colocados em prática simultaneamente a renúncias e constantes trocas de poder no setor Executivo junto a intensas manifestações nas ruas do país.

O fato de não ter gostado do filme não fez com que o mesmo tenha me causado indiferença, muito pelo contrário. Talvez tenha sido o fato de não ter encontrado uma resposta para tudo aquilo, não ter visto um horizonte após a sequência final, não ter conseguido absorver o que estava ali, que tenha me incomodado tanto na época. Passaram-se alguns anos, nossa “imunidade nacional” à crise sociopolítica se esgotou e finalmente reassisti o filme. Não posso concluir e afirmar simplificarmente que após essa nova sessão “tudo mudou” e o caminho foi natural até a decisão de fazer esse trabalho de conclusão de curso sobre um filme que eu havia odiado há quatro anos, mas é inegável que observar o filme após o momento nacional de instabilidade democrática traz novas reflexões acerca de seu subtexto. Se o incômodo gerado por sua narrativa desconfortável no primeiro momento gerou repulsa, no segundo o sentimento foi outro, não de identificação necessariamente, mas pelo menos de tentar compreender mais a fundo sobre o plano de fundo daquele filme.

O fato de não só *Dente...* como os filmes subsequentes que surgiram no país terem recebido como principal rótulo a adjetivação de “estranho”, para além de uma rotulação peculiar, talvez tenha sido realmente o termo mais sincero a ser aplicado a esse cinema: a particularidade de ver uma gama de filmes trazendo elementos tão fora do comum, narrativas inquietantes e atuações afetadas condicionava à ideia que esse momento artístico do país era afetado por algo maior do que um simples problema econômico. O momento de crise trouxe para a superfície da estrutura desses filmes as questões políticas do país. O que não encontrava mais o suporte para o clássico foi colocado como oblíquo. O fato de esses filmes estarem dentro de uma filmografia nacional não hegemônica e com recursos financeiros reduzidos condicionou esses cineastas a uma economia estética e condicionou como via

principal de divulgação internacional para esses filmes os festivais, mas a inquietação presente neles não era somente na esfera plástica. Não só o presente, mas a estrutura futura do país parecia estar tão corroída quanto a relação entre os personagens dos filmes e a expressão dessa realidade ia além do pessimismo e da contemplação contida nas conclusões dos três filmes de Angelopoulos. O caminho para o final dessas obras contemporâneas é rumo ao inconclusivo, à falta de uma resposta que equacione a narrativa, típico de um país onde o desequilíbrio parece não encontrar saída e que observa o crescimento da extrema direita como o principal ascendente na sua política, oferecendo como solução à crise uma série de oposições como estrangeiro/nacional, pertencimento/não-pertencimento, etc, que, por mais que sejam fragilmente construídas em seus discursos, crescem em aceitação em um contexto politicamente volátil.

No momento de crise, os conceitos do que é o “nacional” e o que é sua “identidade” tentam se sustentar em um ideal de totalização, de encontrar a correlação entre seus pares homogêneos. Porém, as noções de homogeneidade e nação já não são as mesmas de tempos atrás e os personagens já se esgotaram dentro de suas subjetividades, não possuindo mais força para exprimir qualquer estímulo emocional.

Talvez o fato de atualmente observarmos em nosso país uma polarização política fruto da desconfiança e da inquietação, se deslocando rapidamente para a fragmentação e renegociando a noção de identidade nacional, tenha feito com que a chama quase apagada do local onde *Dente canino* estava guardado em mim se reacendesse, tal qual uma nova leitura alegórica efetuada a distância.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFONSO, Carolina. “**Crise Financeira Vista no Cinema**”. 2013, 75 p. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação do Instituto de Economia - Universidade Estadual Campinas. Campinas, 2013.

“A DERROCADA de um Titanic socialista na Grécia”. Mundo, **O Globo**, 27 de janeiro de 2015. Acesso em:09 de setembro de 2016. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/mundo/a-derrocada-de-um-titanic-socialista-na-grecia-15156496>>.

BURIL, Bárbara. “**Grécia: cinema sobre crises**”. Claquete, *Revista Continente*, Ed. 177, p. 57-61, Setembro de 2015.

CAETANO, Edgar. “**Que país era a Grécia antes da crise?**”, *Observador*, 21 de janeiro de 2015. Acesso em:14 de setembro de 2016. Disponível em: <<http://observador.pt/especiais/que-pais-era-grecia-antes-da-crise/>>

CALVOCORESSI, Peter. “**Política Mundial a partir de 1945**”. Porto Alegre: Penso, 2011, p. 219-228.

FISHER, Mark. “**Dogtooth: The Family Syndrome**”. *Film Quarterly*. Califórnia, vol.64, n.4, p. 22-27. 2011.

KAIMAKI, Valia. “**Porque a Grécia está em chamas**”. *Le Monde Diplomatique Brasil*, 01 de janeiro de 2009. Acesso em:09 de setembro de 2016. Disponível em: <<https://www.diplomatique.org.br/print.php?tipo=ac&id=2368>>.

KARYOTIS, Georgios; RUDIG, Wolfgang. “**Quem protesta na Grécia? Oposição de massas à austeridade**” In: FREIRE, André; LISI, Marco; VIEGAS, José Manuel Leite (eds.), *Crise Económica, Políticas de Austeridade e Representação Política*, Lisboa, Assembleia da República, Coleção Parlamento, 2014.

KOMNINOS, Maria; LAMBROU, Yannis. “**Textuality, Language, and the Family in the Era of Post-modernity: The Case of Greek ‘Weird Wave’ Cinema**”. In: DRUMMOND, Phillip (Edit.). “*The pleasure of spectacle*”. *The London Film and Media Reader 3*, The London Symposium e Academic Conference London, p. 498-508. Londres, 2015.

KOURELOU, Olga; LIZ, Mariana; VIDAL, Belén. “**Crisis and creativity: The new cinemas of Portugal, Greece and Spain**”. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, Vol.12, n. 1 & 2. Junho de 2014.

LYKIDIS, Alex. “**Crisis of Sovereignty in Recent Greek Cinema**”. *Journal of Greek Media & Culture*. Londres, vol. 1, n. 1, p. 9–27. Abril de 2015.

MADEMPLI, Geli. **“From the Crisis of Cinema to the Cinema of Crisis: A “Weird” Label for Contemporary Greek Cinema”**. *Frames Cinema Journal*. Fife, Reino Unido, vol. 9. Abril de 2016. Acesso em: 22 de outubro de 2016. Disponível em: <<http://framescinemajournal.com/article/from-the-crisis-of-cinema-to-the-cinema-of-crisis-a-weird-label-for-contemporary-greek-cinema/>>.

MORETTIN, Eduardo Victorio. **“O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”**. *História: Questões & Debates*, Curitiba: Editora UFPR n. 38, 2003, p. 11-42.

MOURINHA, Jorge. **“A tragédia grega do ex-presidiário endividado”**, *Cultura Ípsilon. Público*, 12 de Fevereiro de 2014. Acesso em: 12 de setembro. Disponível em: <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-tragedia-grega-do-ex-presidiario-endividado-1623273>>.

NIKOLAIDOU, Afroditi. **“The performative aesthetics of the ‘Greek New Wave’”**. *FILMICON: Journal of Greek Film Studies*. Atenas, vol. 2. Setembro, 2014.

PAPADIMITRIOU, Lydia. **“Greek Film Studies today: in search of identity”**. *Cambridge Papers in Modern Greek*, n. 17. Cambridge, 2009.

\_\_\_\_\_. **“Locating Contemporary Greek Film Cultures: Past, Present, Future and the Crisis”**. *FILMICON: Journal of Greek Film Studies*. Atenas, vol. 2. Setembro, 2014.

PAPADOPOULOS, Theodore. **“‘Family’, state and social policy for children in Greece”**. In: BRANNAN, Julia, O’BRIEN, Margaret (org.) *“Children in families: Research and Policy”*, p.171-188. Londres: Falmer Press, 1996.

PETMEZAS, Socrates. **“History of modern Greece”**. *About Greece*, ed. G. Metaxas, p. 7-41. Atenas, 2002.

RAPOLD, Nicolas, **From Greece, a Parable About ... Something**. *The New York Times*, 24 de junho de 2010. Acesso em: 06 de dezembro de 2016. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2010/06/27/movies/27dogtooth.html>>.

ROBERTS, Les. **“Non-places in the mist: Mapping the spatial turn in Theo Angelopoulos’s Peripatetic Modernism”**. In: EVERETT, Wendy Ellen; GOODBODY, Axel (Edits.). *“Revisiting Space: Space and Place in European Cinema”*, p. 325-344. Oxford: Peter Lang, 2015.

ROSE, Steve. **“Attenberg, Dogtooth and the Weird Wave of Greek Cinema”**. *The Guardian*, 27 de Agosto de 2011. Acesso em: 15 de Outubro 2016. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greececinema>>.

SCARTOZZI, Melissa. **“From Antiquity to Equality?: Modern Greek Gender Roles and Family Values Through Film”**. Florida, 2011. 14 p. Trabalho (Graduação)- Rollins College, 2011.

SCHEFER, Raquel. 2014. “**Mãos erguidas no movimento das imagens**: A representação fílmica dos movimentos políticos contemporâneos (Europa e Estados Unidos)”. In: BRANCO, Sérgio Dias; CUNHA, Paulo. *Atas do III Encontro Anual da AIM*, (Edit.), Coimbra, 2014, p. 431-443.

SMITH, Helena. “**Aurora Dourada: ‘A Grécia pertence aos gregos’**”. Internacional, *Carta Capital*, 04 de junho de 2013. Acesso em: 12 de outubro de 2016. Disponível em <<http://www.cartacapital.com.br/internacional/aurora-dourada-a-grecia-pertence-aos-gregos-longa-vida-a-vitoria-4382.html>>.

TAUB, Amanda. “**No Brexit, fatos são ignorados em debates sobre a imigração**”. Mundo, *Folha de S. Paulo*, 27 de junho de 2016. Acesso em: 08 de setembro de 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2016/06/1786064-brexit-mostra-que-fatos-sao-ignorados-em-debate-sobre-imigracao.shtml>>.

TOUBEAU, Simon. “**O novo nacionalismo veio para ficar**”. *O Globo*, 26 de junho de 2016. Acessado em 08 de setembro de 2016. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/mundo/artigo-novo-nacionalismo-veio-para-ficar-19586027>>

V.B. “**Greek Cinema: Dark, Haunting and Wonderfully Weird**”. *The Economist*, 6 de Dezembro de 2011. Acesso em: Novembro de 2016. Disponível em: <<http://www.economist.com/blogs/prospero/2011/12/greek-cinema>>.

WESTLAKE, Oliver. “**Short Guide to the Greek Weird Wave**”. *Mapping Contemporary Cinema*, 2014. Acesso em: 03 de setembro de 2016. Disponível em: <<http://www.mcc.sllf.qmul.ac.uk/?p=1280>>.

XAVIER, Ismail. “**A alegoria histórica**”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). “*Teoria contemporânea do cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica*”. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.