



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO (PPGCOM)
ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL

**RITORNELO E UTOPIA:
OS MOMENTOS MUSICAIS NOS FILMES DE THEO ANGELOPOULOS**

JOCIMAR SOARES DIAS JUNIOR

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre.

Linha de Pesquisa: Estudos em Cinema e Audiovisual.

ORIENTADOR: PROF. DR. FERNANDO MORAIS DA COSTA

Rio de Janeiro/Niterói

Junho de 2017

JOCIMAR SOARES DIAS JUNIOR

**RITORNELO E UTOPIA:
OS MOMENTOS MUSICAIS NOS FILMES DE THEO ANGELOPOULOS**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre.

Linha de Pesquisa: Estudos de Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fernando Morais da Costa (Orientador)

Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Maurício de Bragança

Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Niterói, 2017

D541 Dias Junior, Jocimar Soares.
Ritornelo e Utopia: os momentos musicais nos filmes de Theo Angelopoulos / Jocimar Soares Dias Junior. – 2017.
129 f. ; il.
Orientador: Fernando Morais da Costa.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense. Departamento de Estudos Culturais e Mídia, 2017.
Bibliografia: f. 125-129.

1. Ritornelo. 2. Momento musical. 3. Utopia. 4. Angelopoulos, Theo, 1935-2012. 5. Deleuze, Gilles, 1925-1995. 6. Guattari, Félix, 1930-1992. I. Costa, Fernando Morais da. II. Universidade Federal Fluminense. Departamento de Estudos Culturais e Mídia. III. Título.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Marcia Menezes, ao meu pai, Jocimar Dias, e à minha irmã, Náthaly Menezes, por todo o suporte durante esta caminhada, seja afetivo ou financeiro. Não tenho como agradecer-los o suficiente pelo tanto que me ajudaram, cada um do seu jeito.

Aos meus amigos da UFF e do PPGCOM que contribuíram de alguma forma com esta jornada, entre eles Júnia Matsuura, Laís Ferreira, Mariana Ramos, Mateus Nagime, Tiago de Castro Gomes e Vitor Medeiros. A Gian Orsini e Marília Luna, pelas noites de jogos de tabuleiro. Às minhas grandes amigas Taís Bravo e Gabriela Altaf, pelo companheirismo, pelo apoio nos momentos difíceis, e por entenderem minha reclusão nestes últimos meses de escrita intensa. A Leila Vianna, por me ajudar a segurar as pontas. A Régis Regi, por me ajudar a des(re)territorializar, na vida e no audiovisual.

Aos alunos das disciplinas optativas que ministrei na graduação – *Musicais: Utopias no Audiovisual* (2016.1) e *Angelopoulos/Jancsó: Ritornelos Cinematográficos* (2016.2) – que contribuíram muito, através das discussões em sala de aula, para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos cursos livres ministrados por Bruno Cava Rodrigues – *Marx & Deleuze: Capitalismo e Subjetividade* (Museu da República, 2015), *Praias da Imanência: Bergson & Deleuze* (UFRJ, 2016 e Museu da República, 2017) e *Reler Mil Platôs: Deleuze & Guattari Políticos* (Casa Rui Barbosa, 2017) –, que foram fundamentais para uma maior compreensão dos conceitos filosóficos de Deleuze e Guattari, e suas implicações políticas. Aos integrantes do coletivo *Mil Brechas* – Ana Luiza Lopes, Camila Vieira, Daniel Costa, João Arthur, Raquel Ferreira, Talita Tibola e Vitor Mussa – pelos debates acalorados e pela fraternidade.

A Marta Mendes, por ter me apresentado à obra de Theo Angelopoulos. A Maria Chalkou, responsável pelo *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, por sugestões de leitura. A Lydia Papadimitriou, por me ajudar a encontrar cópias online dos musicais gregos. A Irini Stathi, por gentilmente me enviar diversos de seus artigos sobre Angelopoulos, dentre eles um específico sobre o uso do som que viria a ser fundamental para esta pesquisa. A Marcelle Benetti, pelas aulas de grego no CLAC (UFRJ).

Ao meu orientador, Fernando Morais da Costa, por ter ministrado a disciplina sobre musicais para a graduação de cinema em 2009 (que acabou por redefinir minha trajetória, tanto como realizador quanto como pesquisador), por ter me acompanhado tanto na monografia quanto agora no mestrado, e principalmente pela paciência e pela leitura sempre atenciosa. A Cezar Migliorin e Maurício de Bragança, cujas considerações na banca de qualificação foram valiosas para repensar o escopo e a estrutura desta pesquisa. A Luíza Alvim, pelas trocas e sugestões de leitura (seja em encontros casuais, na JISMA ou na SOCINE) que foram fundamentais para a bibliografia.

Aos demais professores do PPGCOM que colaboraram, mesmo que indiretamente, com esta dissertação, entre eles Beatriz Polivanov, Felipe Trotta, Fernando Resende e Flora Daemon. A Luciana, da secretaria, pela eficiência e gentileza na resolução das questões burocráticas concernentes ao PPGCOM. A CAPES, pela concessão da bolsa de estudos que viabilizou o desenvolvimento desta pesquisa.

RITORNELO E UTOPIA: OS MOMENTOS MUSICAIS NOS FILMES DE THEO ANGELOPOULOS

RESUMO:

Neste estudo, utilizaremos o conceito de *ritornelo* elaborado por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs* como ferramenta teórica para analisar os *momentos musicais falhados* dos filmes de Theo Angelopoulos, em suas variantes (des-/re-)territorializações. Também procuraremos demonstrar que, nestes filmes, a *utopia* aparece de maneira diferente em relação à *sensação de utopia* no musical americano, tal qual definida por Richard Dyer, e para isto utilizaremos outras concepções de utopia encontradas em obras de Deleuze e Guattari. Assim, primeiro mapearemos o musical americano, soviético e grego, principalmente a recorrência do tema do nascimento da nação em *ritornelos da Terra* que exibem um povo preexistente à sua própria fundação, e que corroboram uma utopia transcendente, a utopia como “algo melhor para onde escapar”. Em seguida, analisaremos *A Viagem dos Comediantes* (1975) de Angelopoulos, onde as canções em canto amador à capela funcionam como atos de resistência, em *ritornelos do Povo* de uma nação em transição histórica, e a utopia só pode ser pensada enquanto “ação e paixão revolucionárias”, nos termos de Deleuze e Guattari em *O Anti-Édipo*. Por fim, examinaremos os momentos musicais de outro longa de Angelopoulos, *O Passo Suspenso da Cegonha* (1991), onde da conjunção entre ruídos e silêncio no limiar da fronteira surgem *ritornelos modernos, moleculares ou desterritorializados* que conjuram um povo por vir, ainda-não-existente, e onde a utopia remete ao interstício entre o *aqui-agora* e o *lugar-nenhum*, tal qual aparece em *O que é a filosofia?*, outra obra de Deleuze e Guattari.

Palavras-chave: ritornelo; momento musical; utopia; Angelopoulos; Deleuze e Guattari.

**REFRAIN AND UTOPIA:
THE MUSICAL MOMENTS IN THE FILMS OF THEO ANGELOPOULOS**

ABSTRACT:

In this research, we will use Gilles Deleuze and Félix Guattari's concept of the *refrain* (as it appears in *A Thousand Plateaus*) as a theoretical tool to analyse the *failed musical moments* in the films of Theo Angelopoulos, in their varied (de-/re-)territorializations. Our aim will be to demonstrate that, in his films, utopia doesn't appear as the *sensation of utopia* in the American musical such as defined by Richard Dyer, and for this we will use other notions of utopia found in works by Deleuze and Guattari. Thus, we will first map the American, Soviet, and Greek musicals, mainly through the recurrence of the theme of the birth of the nation in *refrains of the Earth* that exhibit a people pre-existent to its own foundation, and which emphasize a transcendent utopia, utopia as "something better to escape into". Then, we will review Angelopoulos' *The Travelling Players* (1975), where songs in artless singing function as acts of resistance, in the *refrains of the People* of a nation in historical transition, and utopia can only be thought of as "revolutionary action and passion", according to Deleuze and Guattari in *Anti-Oedipus*. Finally, we will investigate the musical moments of another Angelopoulos feature, *The Suspended Step of the Stork* (1991), where the combination of noises and silence at the borderline brings up *modern, molecular, or deterritorialized refrains* that conjure up a people yet-to-come, and where utopia refers to the interstice between *now-here* and *no-where*, as it appears in *What is Philosophy?*, another work of Deleuze and Guattari.

Key-words: refrain; musical moment; utopia; Angelopoulos; Deleuze and Guattari.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1. O MUSICAL CLÁSSICO (OU <i>RITORNELOS DA TERRA</i>)	20
1.1. Entretenimento e utopia no musical americano	20
1.2. A narrativa de duplo foco no musical americano	22
1.3. A narrativa de duplo foco no “musical folclórico”	23
1.4. A história monumental no cinema americano: imagem-ação e <i>ritornelos da terra</i> .	29
1.5. O musical soviético: a utopia stalinista.....	34
1.6. O musical grego: a utopia turística entre o helênico e o romeico	37
1.7. A comédia musical em Deleuze: a “imagem-sonho”	40
CAPÍTULO 2. OS MOMENTOS MUSICAIS DE <i>A VIAGEM DOS COMEDIANTES</i> (OU <i>RITORNELOS DO POVO</i>)	47
2.1. A explosão do mito: <i>mise en scène</i> dialética e cinema épico em Angelopoulos	47
2.2. A história como música em <i>A Viagem dos Comediantes</i>	50
2.3. Música diegética, canções e relações temporais em <i>A Viagem dos Comediantes</i>	57
2.4. Angelopoulos e a imagem-tempo (1): entre a “imagem-lembrança” e a “lembrança pura”	59
2.5. Brecht, <i>gestus</i> , música e história em Angelopoulos	62
2.6. Angelopoulos e o canto amador.....	69
2.7. Angelopoulos, solecismos, <i>ritornelos do povo</i> , potências do falso e genealogia.....	72
2.8. Angelopoulos e o <i>Historisierung</i> brechtiano: a história como cristal	78
2.9. Angelopoulos e a imagem-tempo (2): o ritornelo e o cristal do tempo	80
2.10. A utopia como “ação e paixão revolucionárias” em Angelopoulos	89
CAPÍTULO 3. OS MOMENTOS MUSICAIS DE <i>O PASSO SUSPENSO DA CEGONHA</i> (OU <i>RITORNELOS MODERNOS</i>)	95
3.1. Angelopoulos e a mudança sonora a partir de <i>Viagem a Cítera</i>	95
3.2. Angelopoulos e a problemática dos Balcãs	98
3.3. As vozes acusmáticas em <i>O Passo Suspenso da Cegonha</i>	101
3.4. A vila fronteiriça como <i>Corpo sem Órgãos</i>	106
3.5. O silêncio e os ritornelos modernos em <i>O Passo Suspenso da Cegonha</i>	108
3.6. A utopia como interstício entre o <i>aqui-agora</i> e o <i>lugar-nenhum</i>	117
CONCLUSÃO: RITORNELO E UTOPIA	122
BIBLIOGRAFIA	125

INTRODUÇÃO

Os gêneros americanos da minha juventude que me influenciaram – que permaneceram dentro de mim subterraneamente – foram os musicais americanos, os filmes de Minnelli e Stanley Donen, e os filmes de gangster americanos em sua era de ouro: com Billy Wilder, Huston e Hawks.

Theo Angelopoulos¹

Eu ainda não conhecia Theo Angelopoulos quando de sua repentina morte, em 2012, durante as filmagens de *O Outro Mar (Η Άλλη Θάλασσα)*, filme que concluiria sua derradeira trilogia sobre a história da Grécia, mas que permaneceu inacabado. Cursando o período de intercâmbio da graduação na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) em Lisboa, fui introduzido à sua obra através da disciplina *Cinematografias I: O Olhar de Theo Angelopoulos*, ofertada pela professora Marta Mendes, que, por sua vez, coincidiu com uma retrospectiva montada na Cinemateca Portuguesa, intitulada *A Elegia da Viagem – A Grécia de Theo Angelopoulos*, em que todos os seus filmes foram exibidos em película. Foi neste contexto que eu vi, pela primeira vez, *A Viagem dos Comediantes (Ο Θίασος, 1975)*, em suas quase quatro horas de duração. Fiquei impressionado com como Angelopoulos empregava a música cantada à capela (canções populares, folclóricas ou de protesto) para encenar os conflitos ideológicos de seus personagens e as transformações políticas nesta narrativa histórica. Em planos sequência por vezes estáticos e de longuíssima duração, Angelopoulos transfere a atenção do que se vê para o que se ouve, destacando o conteúdo das canções cantadas em um tom seco e desesperançoso, e resistindo enfaticamente a certas convenções do musical clássico americano, principalmente à *sensação de utopia* nos termos que aparece nos escritos de Richard Dyer. Havia ali algo análogo ao que Amy Herzog chamava de *momentos musicais falhados* ou *interrompidos*. Ao apresentar a ideia de trabalho final para a turma – uma análise de *A Viagem dos Comediantes* em contraste com o musical americano –, a professora Marta Mendes sugeriu que eu lesse os *Mil Platôs* de Gilles Deleuze e Félix Guattari, especificamente o *platô* número 11 intitulado *1837 - Acerca do ritornelo*. Esta sugestão teve um efeito decisivo, uma vez que, pouco tempo depois, me encontrava apaixonado pelo conceito (e serei sempre, a ela, agradecido). O trabalho final daquela disciplina foi o embrião das ideias que seriam desenvolvidas quase dois anos depois, quando da elaboração do meu projeto de mestrado para o PPGCOM-UFF, em 2014. O presente trabalho é fruto destes últimos (e intensos) dois anos e meio de pesquisa no mestrado (2015-

¹ Citado em HORTON, 1997b, p. 60.

2017), mas que remontam àquele primeiro impulso há mais de cinco anos atrás, motivado pelo fascínio que os momentos musicais de Angelopoulos criaram em mim.

*

Mas afinal, em que consistem os agenciamentos territoriais e sonoros que Gilles Deleuze e Félix Guattari chamam de *ritornelos* em *Mil Platôs*? Os autores tomam este termo emprestado da nomenclatura da música, que remete principalmente à ideia de repetição (com diferença) numa peça musical, conforme resumido por Luíza Alvim:

No campo específico da Música, ritornelo pode significar tanto a volta ao início de uma seção quanto o retorno da mesma parte orquestral (muitas vezes, em outras tonalidades) após as partes solistas, o que corresponde à forma ritornelo, geralmente encontrada nos primeiros e terceiros movimentos de concertos barrocos. Esta acepção de ritornelo se aproxima também do sentido geral de outro conceito deleuziano: a repetição, que nunca é simplesmente o retorno do Mesmo, mas que contém sempre em si a diferença (DELEUZE, 1968). Também o ritornelo musical barroco, ainda quando não tem nenhuma variação, nunca será o mesmo, já que ocorre depois que outros materiais musicais foram apresentados.²

Entretanto, tal qual reconhece Alvim, é importante termos em mente que em *Mil Platôs* o termo aparece atrelado a ainda outro componente, o territorial. Deleuze e Guattari resumem o conceito bastante complexo de ritornelo como, num sentido geral, “todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais” e, num sentido mais restrito, quando são agenciamentos sonoros (músicas, cantos, melodias, ruídos) que “dominam” as territorializações, reterritorializações e desterritorializações.³ Alguns exemplos citados pelos autores são bastante ilustrativos: (1) uma criança com medo cantarola no escuro, criando para si um centro estável em meio ao caos; (2) uma dona de casa arrumando o lar, enquanto cantarola, criando muros sonoros, um “em-casa” fruto dos agenciamentos territoriais; (3) o sair do círculo, do “em-casa” e ir de encontro ao mundo e às forças cósmicas do futuro. Cada um desses momentos não formam um encadeamento gradual ou evolutivo, mas antes são atravessados uns pelos outros constantemente, numa temporalidade complexa, de mútua coexistência:

Não são três momentos sucessivos numa evolução. São três aspectos numa só e mesma coisa, o Ritornelo. [...] O ritornelo tem os três aspectos, e os torna simultâneos ou os mistura: ora, ora, ora. Ora o caos é um imenso buraco negro, e nos esforçamos para fixar nele um ponto frágil como centro. Ora organizamos em torno do ponto uma “pose” (mais do que uma forma) calma e estável: o buraco negro tornou-se um em-casa. Ora enxertamos uma escapada nessa pose, para fora do buraco negro.⁴

² ALVIM, 2015, p. 2-3.

³ *Mil Platôs*, vol. 4, p. 139.

⁴ Idem, p. 123.

Fruto de uma complexa relação entre meios e ritmos, criar um território é um agenciamento expressivo, uma “marca” de um ser vivo que, ao articular os componentes em um determinado meio, cria uma consistência dos elementos heterogêneos entre si, que deixam de ser funcionais para se tornarem expressivos, territoriais: “O território não é primeiro em relação à marca qualitativa, é a marca que faz o território. As funções num território não são primeiras, elas supõem antes uma expressividade que faz território.”⁵ Afirmar que o território não preexiste aos agenciamentos (mas antes decorre destes) é importante para Deleuze e Guattari por pelo menos dois motivos. Primeiro para refutar ideias como as de Konrad Lorenz, nas quais a agressão é a criadora do território:

[...] não podemos acompanhar uma tese como a de Lorenz, *que tende a colocar a agressividade na base do território*, a partir do momento em que esse instinto se tornasse intraespecífico, voltado contra os congêneres do animal. Um animal de território seria aquele que dirige sua agressividade contra outros membros de sua espécie; o que dá à espécie a vantagem seletiva de se repartir num espaço onde cada um, indivíduo ou grupo, possui seu próprio lugar. Essa tese ambígua, com ressonâncias políticas perigosas, parece-nos mal fundada. É evidente que a função agressiva toma um novo aspecto quando se torna intraespecífica. Mas essa reorganização da função supõe o território, e não o explica. No seio do território, há inúmeras reorganizações, que afetam tanto a sexualidade, como a caça, etc; há até mesmo novas funções, como construir um domicílio. Mas essas funções só são organizadas ou criadas enquanto *territorializadas*, e não o inverso.⁶

Para Deleuze e Guattari, o “fator T, fator territorializante, deve ser buscado em outro lugar: precisamente no devir-expressivo do ritmo ou da melodia, isto é, na emergência de qualidades próprias (cor, odor, som, silhueta...)”. É neste sentido que o território, para os autores, é um efeito da arte e não da agressão, porque a arte é primeiramente expressiva, uma marca, placa ou cartaz, não “no sentido em que essas qualidades pertenceriam a um sujeito, mas no sentido em que elas desenham um território que pertencerá ao sujeito que as traz consigo ou que as produz”. As qualidades territoriais são antes uma “assinatura”, um “nome próprio” que não é “a marca constituída de um sujeito”, mas “a marca constituinte de um domínio ou morada” – são processos territoriais independentes de “subjetividade”, ou seja, que não são exclusivos dos humanos, que devém um estilo, que se expressam das mais diversas formas na natureza:

É ao mesmo tempo que gosto de uma cor, e que faço dela meu estandarte ou minha placa. Colocamos nossa assinatura num objeto como fincamos nossa bandeira na terra. Um bedel de escola carimbava todas as folhas que cobriam o chão do pátio, e as recolocava no lugar. Ele tinha assinado. As marcas territoriais são *ready-made*.

⁵ Idem, p. 128

⁶ Idem, p. 128-129.

Também aquilo que chamamos de *art brut* não tem nada de patológico ou de primitivo; é somente essa constituição, essa liberação de matérias de expressão, no movimento da territorialidade: a base ou o solo da arte. De qualquer coisa, fazer uma matéria de expressão. O [pássaro] *Scenopoietes* faz arte bruta. O artista é *scenopoietes*, podendo ter que rasgar seus próprios cartazes. Certamente, nesse aspecto, a arte não é privilégio do homem. Messiaen tem razão em dizer que muitos pássaros são não apenas virtuosos, mas artistas, e o são, antes de mais nada, por seus cantos territoriais (se um ladrão “quer ocupar indevidamente um lugar que não lhe pertence, o verdadeiro proprietário canta, canta tão bem que o outro vai embora (...) Se o ladrão canta melhor, o proprietário lhe cede o lugar”). O ritornelo é o ritmo e a melodia territorializados, porque tornados expressivos — e tornados expressivos porque territorializantes.⁷

Este é um segundo aspecto salientado pelos autores, um animismo dos ritornelos, que expressam devires não-subjetivados: criar um território é o mesmo que o papel do artista e da arte. Neste sentido, o homem não é o primeiro: “A arte não espera o homem para começar, podendo-se até mesmo perguntar se ela aparece ao homem só em condições tardias e artificiais.”⁸ Os autores se detêm longamente a exemplos não-humanos, principalmente os ritornelos melódicos dos pássaros, e seus diversos agenciamentos territoriais: ora podem ser sub-cantos, quando determinado pássaro balbucia baixinho para si mesmo uma melodia enquanto está em repouso em seu galho (infra-agenciamento); ora canto-pleno, agora em volume mais alto enquanto constrói o ninho (intra-agenciamento); ora uma melodia enquanto executa uma dança de corte, convidando uma fêmea a adentrar seu território para o acasalamento; ora componentes sonoros da fuga solitária ou das grandes migrações coletivas (interagenciamentos). Fazem parte dos ritornelos não somente os agenciamentos sonoros envolvidos nestes exemplos, mas todos os agenciamentos que rodeiam as territorializações, como o barro e os galhos recolhidos como matéria-prima para a estrutura do ninho, ou os ramos e flores “decorativos” que atraem a fêmea para o acasalamento. Não há também uma cadeia evolutiva entre os infra-, intra- e interagenciamentos, que atravessam uns aos outros constantemente.

Mas porque um aparente privilégio do som nestes agenciamentos? Para Deleuze e Guattari, a função mais marcante dos sons e da música nos ritornelos é a criação de uma *consistência* ou *consolidação*, tornar o material cada vez mais rico mantendo juntos os heterogêneos sem deixarem de ser heterogêneos, criando “blocos de matéria trabalhada”. “A consistência é precisamente a consolidação, o ato que produz o consolidado, tanto o de sucessão quanto o de coexistência, com os três fatores: intercalações, intervalos e

⁷ Idem, p. 129-130.

⁸ Idem, p. 136.

superposições-articulações”.⁹ Os autores prosseguem: “O agenciamento territorial é um consolidado de meio, um consolidado de espaço-tempo, de coexistência e de sucessão. O ritornelo opera com os três fatores.”¹⁰ Entre um pássaro e seu canto que saúda o Sol ou que demarca seu território em relação ao canto dos outros pássaros, há sempre uma complexa relação entre impulsos interiores (*motivos*) e respostas a circunstâncias exteriores (*contrapontos*), entre *personagens rítmicos* que entram em agenciamento com *paisagens melódicas*: “É ao mesmo tempo que as marcas territorializantes desenvolvem-se em motivos e contrapontos, reorganizam as funções, reagrupam as forças. Mas, com isso, o território já desencadeia algo que irá ultrapassá-lo.”¹¹ Desta complexa discussão, os autores esboçam uma classificação das funções territoriais dos ritornelos em geral:

É por isso que uma classificação dos ritornelos poderia se apresentar assim: 1) os ritornelos territoriais, que buscam, marcam, agenciam um território; 2) os ritornelos de funções territorializadas, que tomam uma função especial no agenciamento [...]; 3) os mesmos, enquanto marcam agora novos agenciamentos, passam para novos agenciamentos, por desterritorialização-reterritorialização [...]; 4) os ritornelos que colhem ou juntam as forças, seja no seio do território, seja para ir para fora (são ritornelos de afrontamento, ou de partida, que engajam às vezes um movimento de desterritorialização absoluta [...] O Cosmo como imenso ritornelo desterritorializado).¹²

A partir de tais funções territoriais dos ritornelos, no que se refere à música humana, Deleuze e Guattari distinguem, grosso modo, pelo menos quatro tipos ritornelos através de três “idades” da história da música: (1) *classicismo* (concernente à criação e notação); (2) *romantismo* (que desenvolvem o motivo da nação, divididas entre *ritornelos da Terra* e *ritornelos do Povo* a partir da análise de óperas e suas respectivas orquestrações); (3) *modernismo* (desterritorialização dos ritornelos). O que os autores consideram *classicismo* é “uma sucessão de formas compartimentadas, centralizadas, hierarquizadas umas em relação às outras”, que vêm organizar a matéria musical, principalmente através de binarismos de notação do artista enquanto criador, análogo ao divino, que ordena o caos:

[...] a tarefa do artista clássico é a do próprio Deus, organizar o caos, e seu único grito é Criação! a Criação! a Arvore da Criação! Uma flauta de madeira milenar organiza o caos, mas o caos ali está como a Rainha da Noite. O artista clássico procede com o Um-Dois: o um-dois da diferenciação da forma enquanto ela se divide (homem-mulher, ritmos masculinos e femininos, as vozes, as famílias de instrumentos, todas as binaridades da *Ars Nova*); o um-dois da distinção das partes enquanto elas respondem umas às outras (a flauta encantada e a sineta mágica).¹³

⁹ Idem, p. 148.

¹⁰ Idem, p. 149.

¹¹ Idem, p. 137.

¹² Idem, p. 145.

¹³ Idem, p. 161-162.

No romantismo, por sua vez, a relação muda, não mais pelo viés da Criação, mas da Fundação – o território deixa de ser o Universal e se torna Terra ou Nação:

Um grito novo ressoa: a Terra, o território e a Terra! É com o romantismo que o artista abandona sua ambição de uma universalidade de direito e seu estatuto de criador: ele se territorializa, entra num agenciamento territorial. As estações são agora territorializadas. E sem dúvida a terra não é a mesma coisa que o território. A terra é esse ponto intenso no mais profundo do território, ou então projetado fora do território como ponto focal, e onde se reúnem todas as forças num corpo-a-corpo. [...] Ele não se identifica mais com a Criação, mas com o fundamento ou com a fundação, é a fundação que tornou-se criadora. Ele não é mais Deus, mas Herói que lança a Deus seu desafio: Fundemos, fundemos, e não mais Criemos. [...] A musiquinha, o ritornelo de pássaro mudou: ele não é mais o começo de um mundo, ele traça na terra o agenciamento territorial.¹⁴

Sempre lidando com a defasagem entre o território e a Terra, o romantismo teria, de um lado, os *ritornelos da Terra*, mais territorializados, que cantam a fundação da nação, e o povo “brota”, preexistente, da Terra: seriam as orquestrações wagnerianas, com ênfase na voz do solista que expressa quase que diretamente a voz da terra (o *Um-Só* vale pelo *Um-Todo* da Terra). Por outro lado, os *ritornelos do Povo* também têm como tema a nação, mas pendem para o outro lado da defasagem, marcam transições, novos agenciamentos: seriam as orquestrações não-wagnerianas, que tentam fazer organizações individuais dos grupos ou bandos que recusam o canto em uníssono (*Um-Todo* em direção ao devir multidão, o *Um-Multidão*). Por fim, num outro agenciamento, na música moderna, a matéria sonora é suficientemente desterritorializada, aparece como molecular: “O agenciamento não afronta mais as forças do caos, ele não se aprofunda mais nas forças da terra ou nas forças do povo, mas abre-se para as forças do Cosmo.”¹⁵ Em experimentos musicais de vanguarda com o silêncio ou nos puros sons capturados pelo sintetizador, o povo falta, não para decretar seu fim, mas para conjurar um povo por vir, dando a ouvir as durações e as intensidades do Cosmo. Aqui também os autores ressaltam que não há uma cadeia evolutiva entre tais idades, mas relações complexas de variações de consolidações:

Não se deve interpretar essas três “idades”, o clássico, o romântico e o moderno (na falta de outro nome) como uma evolução, nem como estruturas com cortes significantes. São agenciamentos, que comportam Máquinas diferentes, ou relações diferentes com a Máquina. Num certo sentido, tudo o que atribuímos a uma idade já estava presente na idade precedente.¹⁶

De fato, a intenção dos autores está menos em hierarquizar os ritornelos, mas antes

¹⁴ Idem, p. 162-163.

¹⁵ Idem, p. 167.

¹⁶ Idem, p. 173-174.

em pensar nas oscilações entre territorialização e desterritorialização que aparecem no material sonoro, ou ainda, mostrar como “um músico precisa de um *primeiro tipo* de ritornelo, ritornelo territorial ou de agenciamento, para transformá-lo de dentro, desterritorializá-lo, e produzir enfim um ritornelo do *segundo tipo*, como meta final da música, ritornelo cósmico de uma máquina de sons.”¹⁷

Antes de prosseguirmos, resta salientar que estas “idades” do ritornelo estão intimamente ligadas às dinâmicas entre linhas molares, moleculares e de fuga, da maneira como estão apresentadas também em *Mil Platôs*. De maneira resumida, Deleuze e Guattari descrevem as *linhas de segmentaridade duras ou molares* da seguinte maneira:

Existe aí, como para cada um de nós, uma linha de segmentaridade dura em que tudo parece contável e previsto, o início e o fim de um segmento, a passagem de um segmento a outro. Nossa vida é feita assim: não apenas os grandes conjuntos molares (Estados, instituições, classes), mas as pessoas como elementos de um conjunto, os sentimentos como relacionamentos entre pessoas são segmentarizados, de um modo que não é feito para perturbar nem para dispersar, mas ao contrário para garantir e controlar a identidade de cada instância, incluindo-se aí a identidade pessoal.¹⁸

Em relação a tais *linhas molares*, que corresponderiam a uma macropolítica, Deleuze e Guattari distinguem ainda outro tipo de linha, referente a micropolíticas “que não consideram absolutamente da mesma forma as classes, os sexos, as pessoas, os sentimentos”, *linhas de segmentação maleáveis ou moleculares* que remetem a “relacionamentos menos localizáveis, sempre exteriores a eles mesmos, que concernem, antes, a fluxos e partículas que escapam dessas classes, desses sexos, dessas pessoas” – com a ressalva de que “as duas linhas não param de interferir, de reagir uma sobre a outra, e de introduzir cada uma na outra uma corrente de maleabilidade ou mesmo um ponto de rigidez”.¹⁹ Por fim, os autores distinguem ainda uma terceira linha, *linha de fuga ou desterritorialização*, reiterando as constantes reverberações de umas sobre as outras, na medida em que há “*uma linha de fuga, já complexa, com suas singularidades; mas também uma linha molar ou costumeira com seus segmentos; e entre as duas (?), uma linha molecular, com seus quanta que a fazem pender para um lado ou para outro*”.²⁰

*

¹⁷ Idem, p. 178.

¹⁸ *Mil Platôs*, vol. 3, p. 67.

¹⁹ Idem, p. 68.

²⁰ Idem, p. 77.

Em *Dreams of difference, songs of the same: The musical moment in film*, Amy Herzog não escreve mais uma história cronológica dos musicais do cinema, mas antes utiliza os conceitos de Deleuze e Guattari para elaborar mapas criativos entre momentos musicais de diversas épocas. Conforme definido pela autora, tais momentos musicais ocorrem quando “a música, tipicamente uma canção popular, inverte a hierarquia entre imagem e som para ocupar uma posição dominante em um filme”,²¹ e não aparecem somente em obras consideradas “musicais”. Herzog explora o conceito de ritornelo no decorrer de todo o livro, porém mais especificamente no segundo capítulo, articulando-o com os procedimentos de adaptação para refletir sobre as releituras da ópera *Carmen* de Bizet no cinema. Considerando a ópera em questão como um ritornelo, um elemento expressivo retrabalhado inúmeras vezes no cinema, Herzog se dedica a mapear de que maneiras *Carmen de Godard* (*Prénom Carmen*, Jean-Luc Godard, 1983) e *Carmen Jones* (Otto Preminger, 1954) desterritorializam/reterritorializam tanto a música quanto os temas do material original. Neste sentido, ambos seriam tipos diferentes de ritornelos no cinema:

Um ritornelo em cinema é um elemento expressivo (em minha interpretação, estético, estrutural, ou temático) que serve para marcar um território mas que pode, ao mesmo tempo, ressoar de maneiras que expandem ou desafiam os parâmetros desse mesmo território, ou pode até desmantelá-lo ou criar linhas de fuga destes limites territoriais.²²

Este capítulo é particularmente inspirador, pois Herzog não empreende uma análise cronológica destes filmes – após uma breve contextualização da ópera, ela “vai e volta no tempo” diversas vezes, intercalando entre Godard e Preminger. A autora também evita uma hierarquização entre as obras: *Carmen de Godard* substitui completamente a música de Bizet por Beethoven, o que pode ser considerada uma profunda desterritorialização, mas isso não o faz mais elevado, apenas diferente de *Carmen Jones* que, por sua vez, encara as questões raciais presentes na ópera de frente (mesmo que acabe criando uma espécie de *blackface* sonoro, em que cantores brancos dublam os atores negros para soarem mais “operísticos”), enquanto Godard se esquiva delas. Herzog está mais interessada no que ocorre “entre” esses filmes do que em atribuir juízos de valor totalizantes, reconhecendo uma dupla articulação entre ritornelos territorializados e ritornelos em vias de desterritorialização, reterritorializados ou completamente desterritorializados: “A força de *Carmen* está precisamente em sua função

²¹ HERZOG, 2010, p. 7.

²² Idem, p. 82.

como ritornelo, uma série de articulações que estão sempre se deslocando, se movendo, e incompletas, forjando ritmos *entre* textos e entre diferentes campos de articulação.”²³

Herzog fornece um exemplo ainda mais ilustrativo do que os momentos musicais de Godard para pensar o que chama de *imagem musical falhada*: o momento musical hermético no *Club Silencio* em *Cidade dos Sonhos* (*Mulholland Drive*, David Lynch, 2001). Já no início da cena, um homem barbudo no palco alerta: “*No hay banda*. Não há banda... É tudo uma gravação”. Em seguida, um músico toca um clarinete, e mesmo quando para de soprar, ainda ouvimos o som do instrumento. Depois, Rebekah del Río aparece cantando à capela a canção *Llorando* (sua versão em espanhol da canção *Crying*, de Roy Orbison), sob o olhar emocionado das protagonistas, interpretadas por Naomi Watts e Laura Harring, na plateia. Entretanto, o aparato cinematográfico (e musical) é gradualmente desconstruído – a cantora desmaia no palco, mas sua voz pré-gravada continua cantando, revelando que a performance era uma dublagem desde o princípio. Assim, o filme articula intertextualidades com o gênero musical, principalmente ao evidenciar a artificialidade da junção entre imagem e som, criando uma *imagem musical falhada, incompleta, interrompida*, numa experiência espectral que fica no limiar entre verossimilhança e falsificação, por isso mesmo muito potente, nas palavras de Herzog:

O poder do projeto de Lynch neste filme, no entanto, não é o de desvendar uma ilusão ideológica. O que mais afeta neste filme é a força do impacto que ele cria, que imerge o público em seu mundo onírico enquanto simultaneamente reforça seu próprio status de ficção falsificadora. Os elementos representativos da cena do Club Silencio em particular (a melodia familiar, a letra, o elo entre imagem e som) foram arrancados de suas estruturas habituais de significado. O público experimenta essa ruptura intelectual e afetivamente. Este posicionamento do espectador ao mesmo tempo dentro e fora da experiência fílmica é uma das coisas mais poderosas que o momento musical faz. O momento musical de Lynch aqui amplifica, e de fato comenta, as operações do momento musical no cinema como um todo.²⁴

Pode parecer inusitado, num primeiro momento, evocar uma discussão sobre gêneros cinematográficos, ainda mais do musical, para tratar de um cineasta mais analisado pela perspectiva “autoral”, como Angelopoulos. De fato, a maioria dos estudos que se debruçam sobre este cineasta dedicam grande parte de sua atenção à análise formal da imagem – enquadramento, duração e *mise en scène* dos planos-sequência. A presença do som, da música e do silêncio, mesmo que seja reconhecida como importante, só aparece como objeto de investigação mais profunda em análises mais recentes sobre a obra do diretor. Será um

²³ Idem, p. 114.

²⁴ Idem, p. 37.

objetivo deste estudo trazer o papel dos *momentos musicais interrompidos* para o centro do debate sobre os filmes de Angelopoulos, justamente no sentido em que o diretor se utiliza da antecipação da repetição de certos padrões do gênero musical (a música cantada para encenar os conflitos) tão somente para introduzir uma diferença (a ausência de acompanhamento sonoro, a desdramatização, ou mesmo a interrupção violenta da performance) que subverte o que era esperado, criando uma espectadorialidade marcada pela simultaneidade entre “o dentro e o fora” da experiência fílmica.

*

Esta dissertação está dividida em três capítulos, que buscam relacionar as diferentes funções territorializantes das três “idades” dos ritornelos à discussão dos momentos musicais no cinema. Cada capítulo também procura relacionar uma “idade” do ritornelo com uma concepção diferente de utopia, com o intuito de abordar em que termos o papel do momento musical no cinema de Angelopoulos se distancia do musical clássico, acarretando outros agenciamentos do pensamento utópico.

No primeiro capítulo, faremos um mapeamento dos principais conceitos ao redor do chamado “musical clássico”, como o número musical como “algo melhor para se escapar” que cria uma “sensação de utopia” (segundo Richard Dyer) e a narrativa de duplo foco, com ênfase no “musical folclórico”, onde o casamento do casal heterossexual protagonista coincide com a fundação da nação, e, ainda, a utopia e o nacionalismo nos musicais soviéticos e gregos, para contrastá-los com Angelopoulos. De maneira geral, nestes momentos musicais, os agenciamentos sonoros estariam territorializados, remetendo a um povo preexistente – estaríamos no terreno dos *ritornelos da Terra*, que corroborariam uma concepção de história monumental na lógica sensório-motora da imagem-movimento. Ao mesmo tempo, verificaremos a compatibilidade da noção de “sensação de utopia” com a abordagem deleuziana da comédia musical enquanto imagem-sonho, que instala zonas de indiscernibilidade entre o real e o imaginário. Uma vez estabelecida esta base conceitual, seguiremos para as análises dos filmes de Angelopoulos propriamente.

No segundo capítulo, nos debruçaremos sobre os momentos musicais interrompidos de um filme da “fase histórica” de Angelopoulos, *A Viagem dos Comediantes* (1975). Revisaremos os principais autores que já escreveram sobre o filme, para, em seguida, focarmos em análises mais recentes que levam mais em conta os aspectos sonoros do filme. Através do canto amador de seus personagens (ou seja, à capela, sem a presença de

acompanhamento sonoro extradiegético), as vozes desdramatizadas dos atores parecem estar em contradição com seus próprios corpos, criando um efeito de solecismo (para usar outro conceito deleuziano). Há uma ênfase no corpo que acarretaria não só uma mudança de perspectiva histórica (não mais monumental, mas genealógica e falsificante), mas também uma mudança nos ritornelos em relação ao musical clássico, agora *ritornelos do Povo* focados em uma nação em processo de transição, as canções como atos de resistência. Exploraremos também o caráter temporal dos ritornelos no cinema, enquanto componente sonoro do cristal do tempo, tal qual discutido por Deleuze em *A Imagem-Tempo*, para explicitar que é principalmente através das canções que Angelopoulos articula os acontecimentos da história da Grécia em uma complexa justaposição temporal bergsoniana. Por fim, proporemos que uma outra concepção de utopia se coloca, não mais no sentido de Dyer, mas como “ação e paixão revolucionárias”, tal qual o termo aparece em *O Anti-Édipo*, de Deleuze e Guattari.

No terceiro capítulo, analisaremos o primeiro filme da trilogia dos Balcãs de Angelopoulos, *O Passo Suspenso da Cegonha* (*To Metéωρο Βήμα του Πελαργού*, 1991), onde o diretor, já em outra fase de sua carreira, se distancia dos temas históricos para retratar narrativas “contemporâneas” – no caso, os conflitos dos refugiados na fronteira da Grécia com a Albânia. Argumentaremos que este movimento de Angelopoulos em direção à fronteira também motiva uma desterritorialização de seus ritornelos: a voz é gradualmente abandonada, e o que vemos são momentos musicais falhados, marcados pelo silêncio e pelos ruídos. Angelopoulos consolidaria *ritornelos modernos ou moleculares*, literalmente desterritorializados nos quais o povo falta, mas que conjuram um povo ainda-não-existente, remetendo ao *Internal* ou *Atemporal* suprahistórico. Desta vez, a utopia aparece tal qual em *O que é a filosofia?*, outra obra de Deleuze e Guattari: como o intervalo entre o *aqui-agora* e o *lugar nenhum* próprio das dinâmicas de desterritorializações da arte e do pensamento.

CAPÍTULO 1. O MUSICAL CLÁSSICO (OU *RITORNELOS DA TERRA*)

1.1. Entretenimento e utopia no musical americano

Em seu influente artigo *Entertainment and Utopia*, Richard Dyer analisa os musicais como entretenimento, ou seja, “um tipo de performance produzida para o lucro, realizada perante uma audiência generalizada (o ‘público’), por um grupo treinado e pago que faz nada mais do que produzir performances cujo único objetivo (consciente) é proporcionar prazer”.²⁵ Dyer resume da seguinte maneira a dimensão utópica do entretenimento, bastante atribuída aos musicais, tidos como escapistas:

Duas das descrições de entretenimento que são tomadas como verdadeiras, como ‘escape’ e como ‘realização de desejo’, apontam para seu impulso central, ou seja, o utopismo. O entretenimento oferece a imagem de ‘algo melhor’ para onde se escapar, ou algo que queremos profundamente e que não é fornecido pela nossa vida diária. Alternativas, esperanças, desejos – estes são os materiais da utopia, no sentido de como as coisas poderiam ser melhores, de que algo diferente do que se vive pode ser imaginado e talvez realizado.²⁶

O entretenimento não apresenta modelos de mundos utópicos (como em escritos utópicos como os de Thomas Morus), mas sim “como a utopia seria sentida mais do que como ela seria organizada”. Sendo assim, o prazer utópico funcionaria “a nível da sensibilidade”.²⁷

De acordo com Dyer, a relação dicotômica entre ‘mundo real’ e ‘utopia’, no musical americano, se expressa na constante oposição entre as partes não-musicais (representativas, que se assemelham à “realidade”) e as partes musicais (não-representativas, utópicas), e uma “sensação de utopia” é apresentada através dos números musicais, que resolvem os conflitos da narrativa através de respostas utópicas aos mesmos. O autor distingue pelo menos cinco categorias utópicas que manifestam-se nos números musicais, nomeadamente: (1) *abundância*, ou seja, em vez de pobreza e escassez de recursos, há redistribuição de riquezas e acesso à fortuna; (2) *energia*, trabalho e brincadeira como sinônimos, ao contrário do trabalho como obrigação ou fardo; (3) *intensidade*, vida celebrada de maneira intensa, êxtase nas canções e nas coreografias, contrastando com a monotonia e a previsibilidade do dia-a-dia; (4) *transparência*, ou seja, no lugar da manipulação e da falsidade da vida cotidiana, há personagens que cantam seus sentimentos abertamente uns aos outros; (5) sensação de

²⁵ DYER, (1977) 2002, p. 19.

²⁶ Idem, p. 20.

²⁷ Idem, p. 20.

comunidade, todos cantam e dançam juntos de maneira coreografada em contraponto ao individualismo e à fragmentação na narrativa principal. De maneira geral, tais categorias utópicas apontam diretamente para inadequações no capitalismo. Apesar disso, o autor alerta que tais respostas enfatizam somente inadequações com as quais o capitalismo se propõe a lidar, ou seja, “no pior sentido, o entretenimento estabelece alternativas *para* o capitalismo que serão fornecidas *pelo* capitalismo”,²⁸ ao definir e delimitar quais são as necessidades consideradas legítimas em uma sociedade – e deixando de lado, notadamente, questões raciais, de classe e de gênero.

Dyer considera que a principal vantagem de sua abordagem é que ela oferece uma explicação sobre por que o entretenimento *funciona*: o entretenimento obtém êxito não só porque remeteria a “resquícios do passado” ou a “necessidades eternas”, mas porque ele “responde a necessidades reais *criadas pela sociedade*”.²⁹ Ao mesmo tempo, o autor recusa leituras simplistas do entretenimento como simples manipulação da indústria do *show business* sobre os espectadores, enfatizando que “os trabalhadores (os próprios artistas) estão em uma melhor posição para determinar a forma do produto” do que em outras atividades laborais, e portanto, “a relação do *show business* com as demandas do capitalismo patriarcal é complexa”:³⁰

O fato de que o entretenimento profissional tenha sido, em geral, conservador neste século não deve nos cegar para a luta implícita dentro dele, e olhando além da classe para divisões de sexo e raça, devemos notar o importante papel de grupos estruturalmente subordinados na sociedade – mulheres, negros, gays – no desenvolvimento e definição de entretenimento. [...] Assim como [o entretenimento] não é simplesmente ‘dar às pessoas o que querem’ (na verdade, ele define essas necessidades), ele também, como um modo relativamente autônomo de produção cultural, não reproduz simplesmente uma ideologia patriarcal capitalista de forma não-problemática. De fato, sua sobrevivência depende, em grande parte, precisamente da aparência de alcançar, ao mesmo tempo, ambas estas funções frequentemente opostas.³¹

Dyer analisa três filmes como exemplos das três principais tendências das formas de articulação das sensações utópicas nos musicais: (1) “musical de bastidores”, onde “narrativa e números musicais estão claramente separados”, como *Cavadoras de Ouro (Gold diggers of 1933)*, Mervyn LeRoy, Busby Berkeley, 1933); (2) musicais que “mantém a divisão entre narrativa como problema e números como escape, mas tentam integrá-los ao suavizar as

²⁸ Idem, p. 23 (grifos do autor).

²⁹ Idem, p. 23.

³⁰ Idem, p. 20.

³¹ Idem, p. 20.

transições entre ambos”, como *Cinderela em Paris* (*Funny face*, Stanley Donen, 1957); e (3) musicais que tentam “dissolver a distinção entre narrativa e números, sugerindo que o mundo da narrativa já é utópico”, como *Um dia em Nova York* (*On the town*, Stanley Donen, Gene Kelly, 1949). Esta terceira tendência, comumente associada aos ‘musicais integrados’ produzidos pela MGM, é a que mais nos interessa neste estudo, porém será explorada mais adiante, tendo como ‘paradigma’ outro musical, a versão cinematográfica de *Oklahoma!*.

1.2. A narrativa de duplo foco no musical americano

Rick Altman, em seu extenso e detalhado estudo *The American film musical* (1987), também analisa as relações dicotômicas nos musicais, mas pelo viés da constante oposição entre os gêneros “feminino” e “masculino”. O autor propõe que o musical americano possui uma estrutura que se distancia substancialmente da narrativa linear e causal geralmente atribuída ao cinema clássico, a qual denomina ‘narrativa de duplo foco’ (*dual focus narrative*). Altman aponta como exemplo a montagem da sequência inicial da opereta *Lua Nova* (*New Moon*, Robert Z. Leonard, 1940), que se desdobra da seguinte maneira: Jeanette MacDonald canta na proa de uma embarcação, porém sua voz é abafada por vozes masculinas; corta para o porão do navio, onde prisioneiros cantam, liderados por Nelson Eddy. Se um acontecimento parece levar ao outro, uma leitura cronológica e causal ignora os paralelos cuidadosamente construídos entre o casal: os dois protagonistas são contrastados implicitamente de inúmeras formas (ela é rica, ele, pobre; ela está livre, ele está preso) e, em termos de *mise-en-scène*, são pareados de forma quase idêntica, inclusive na escala de planos. Assim, as duas primeiras sequências de *Lua Nova* não salientam uma progressão causal, mas apresentam e desenvolvem os dois centros de poder dos quais o filme depende: o “feminino” e o “masculino”. Ou seja, em vez de “concentrar todo seu interesse em um único personagem central, seguindo a trajetória de seu progresso, o filme musical americano apresenta um duplo foco, construído em torno de personagens paralelos, de sexo oposto e valores radicalmente divergentes”³² e cada segmento “deve ser entendido não em relação ao segmento ao qual está vinculado de maneira causal, mas em comparação ao segmento em paralelo ao mesmo”.³³ Considerando que a abordagem tradicional dos estudos de cinema assume que a estrutura da narrativa fílmica deriva da trama (*plot*), Altman sugere que a

³² ALTMAN, 1987, p. 19.

³³ *Idem*, p. 20.

estrutura do musical americano deriva dos personagens (*character*) – no caso, os protagonistas de sexos diferentes.³⁴

Altman também analisa a estrutura de *Gigi* (Vincente Minnelli, 1958), onde cada sequência com Gigi (Leslie Caron) dispõe de outra correspondente, protagonizada por seu interesse amoroso, Gaston (Louis Jourdan). Na canção “*It’s a Bore*”, por exemplo, Gaston enfatiza seu profundo desinteresse pela vida parisiense. Logo depois, é Gigi quem expressa seu descontentamento em “*I Don’t Understand The Parisians*” (os dois números se passam no mesmo parque, inclusive). O mundo masculino é apresentado como o espaço dos negócios, da política e do dinheiro; já o das mulheres é marcado pela ‘beleza’, pela escolha de roupas, por aulas de comportamento. Através do constante paralelismo de planos/sequências, homens e mulheres são representados como tendo papéis predeterminados, estanques e bem-delimitados na sociedade – o papel do homem é colecionar mulheres, o da mulher é colecionar riquezas (dadas pelo marido). No final da narrativa, a resolução dos conflitos do casal através do casamento é mais do que a consumação do amor dos cônjuges – é a reificação do casamento como a única maneira para que os homens tenham acesso à beleza das mulheres e as mulheres, aos recursos financeiros dos homens. Na estrutura heterossexista do musical americano, “estereótipos sexuais e um código moral rígido estão atrelados, deixando apenas uma solução para jovens homens e mulheres: o casamento”. Altman considera que *Gigi*, como tantos outros musicais, “é uma apologia aos costumes tradicionais, uma ode ao casamento como a única maneira de combinar riqueza e beleza”,³⁵ que mitifica o romance heterossexual e retifica os padrões de gênero:

Ao reconciliar termos previamente vistos como mutuamente exclusivos, o musical consegue reduzir um paradoxo insatisfatório para uma configuração mais funcional, uma concordância de opostos. Tradicionalmente, esta é a função que a sociedade atribui ao mito. De fato, não estaremos longe da verdade se considerarmos que o musical cria um mito a partir do ritual de acasalamento americano.³⁶

1.3. A narrativa de duplo foco no “musical folclórico”

Ainda em *The American film musical*, Rick Altman verifica que o duplo foco narrativo atravessa, de diferentes maneiras, todos os três subgêneros dos musicais

³⁴ Idem, p. 21.

³⁵ Idem, p. 25.

³⁶ Idem, p. 27.

americanos identificados pelo autor – “musicais de bastidores”, “musicais de contos-de-fadas” e “musicais folclóricos”.³⁷ Este último subgênero é o que mais diz respeito aos propósitos deste estudo, por seus contornos míticos e reverberações específicas em relação às ideias de história, nação e território. Altman caracteriza como musicais folclóricos aqueles que apresentam “tendência a glorificar o passado”, que projetam “a plateia em uma versão mitificada do passado cultural”.³⁸ O musical folclórico não depende inteiramente da história americana, nem a ignora completamente, mas “ocorre dentro desse espaço intermediário que designamos por termos como tradição, folclore e *Americana*”.³⁹ Desta maneira, as “peculiaridades americanas regionais ou históricas não são mais empregadas simplesmente por seu valor pitoresco, mas estão ligadas tematicamente à terra da qual brotam”, ou seja, “uma série de elementos emprestados de um passado americano familiar porém idealizado” são articulados em um “sistema em que cada elemento está ligado à terra, à sua aparência, à sua história, aos seus frutos”.⁴⁰ Entre os exemplos analisados, estão *Aleluia (Hallelujah)*, King Vidor, 1929), *Alegre e Feliz (High, Wide and Handsome)*, Rouben Mamoulian, 1937) e, principalmente, *Oklahoma!* (Fred Zinnemann, 1955). Altman distingue pelo menos sete características dos musicais folclóricos – as duas primeiras (1 e 2) se referem às relações entre canções, danças e natureza, enquanto as demais (3 a 7) concernem diretamente à função do casamento do casal protagonista, que coincide com a fundação da comunidade. Vejamos como elas aparecem em *Oklahoma!*:

(1) *Os sons da natureza inspiram o homem a fazer música e servem como modelo para a própria música.* As canções parecem brotar espontaneamente, como se não fossem escritas por um compositor, mas estivessem no ar, provenientes diretamente da natureza e da terra, como o mocinho Curly McLain (Gordon MacRae) cantando sobre as belezas da fazenda no número de abertura de *Oklahoma!* (“*Oh, What a Beautiful Mornin’*”). Em geral,

³⁷ No original, “*show musical*”, “*fairy-tale musical*” e “*folk musical*”. Apesar de Altman não usar o termo “*backstage musical*” (como Dyer), escolho traduzir como “musicais de bastidores” por ser um termo mais utilizado no Brasil, correspondente aos filmes discutidos neste subgênero pelo autor. Com relação ao “*folk musical*”, sua tradução literal seria algo como “musical popular” ou “musical do povo”, entretanto tais traduções, além de me parecerem inadequadas, atrapalhariam a argumentação. Primeiro, porque a expressão “popular”, no português, subentende sucesso em relação aos espectadores, o que não é o caso do termo “*folk*” em inglês. Segundo, porque será feita uma analogia com os *ritornelos da terra* em Deleuze e Guattari, em contraste com os *ritornelos do povo*, que estariam mais próximos do uso da música em Angelopoulos – então usar o termo “povo” seria contraproducente. Portanto, optou-se pela tradução “musicais folclóricos” para preservar o fonema “*folk*”, para manter a dimensão mítica da expressão e, principalmente, para garantir a coerência argumentativa.

³⁸ Idem, p. 272.

³⁹ Idem, p. 273.

⁴⁰ Idem, p. 306.

uma canção em um musical folclórico “descreve um lugar, uma estação, ou outro aspecto da natureza” e readquire o status “sagrado” que tinha perdido nos outros dois subgêneros, tendo um papel fundamental na adequação dos personagens a certa ordem social tida como “natural”:

A canção não é mais percebida como uma resposta cultural mediada pelas instituições da sociedade [...] mas como uma resposta completamente natural à posição do indivíduo perante a vida. Quando cantamos nos sentimos *afinados*, *sintonizados*, em *harmonia* com uma determinada ordem. Como verbo intransitivo, “cantar” significa “estar em harmonia”, participar em uma ordem natural, pertencer (qualquer que seja a comunidade). Harmonia deixa de ser algo manufaturado por um compositor mas uma concordância não-ensaiada de uma comunidade de vozes, cada uma respondendo do seu jeito aos seus impulsos naturais. Como uma expressão da união da comunidade, a música pode absorver o indivíduo no grupo [...], passar uma canção local de um membro da comunidade para outro [...], ou reforçar um lamento de um indivíduo com a ajuda de um coro do mesmo sexo [...]. Da mesma maneira, os sentimentos de qualquer indivíduo são tidos como provenientes de causas sazonais ou naturais, assim as generalizando e alargando o espaço da canção para incluir a plateia (que também vivencia os ciclos diários e anuais).⁴¹

(2) *O ritmo da vida já constitui uma dança.* Da mesma forma que “a própria natureza fornece um modelo para a canção”, é ela também que “induz as pessoas a se movimentarem ritmicamente e a passarem assim do andar para a dança”. Assim, a “vida propriamente vivida é uma dança”,⁴² independentemente que tal dança remeta a trabalhos pesados e desgastantes:

[...] o musical folclórico parte da premissa que as atividades rotineiras das pessoas comuns do país têm uma certa nobreza, uma certa beleza, um certo ritmo natural. Catar algodão [...]; fazer os preparativos para o carnaval coloca o mundo todo em movimento [...]; cuidar de uma fazenda, construir uma casa, tratar dos cavalos, balançar um machado – tudo contém as sementes para a dança [...].⁴³

(3) *Um dos amantes representa a estabilidade da terra, o outro energia e movimento.* O casal heterossexual é colocado em constante oposição, física, financeira e emocionalmente (duplo foco narrativo). O homem andarilho apresenta vigor físico, desejo de desbravação ou ampliação dos negócios, e uma infidelidade latente. A mulher, por sua vez, aparece territorializada, com funções locais (por exemplo, esposa ou bibliotecária) que apontam para a garantia de subsistência da família, estabilidade e monogamia.⁴⁴

(4) *A criação do casal é paralela e simultânea à formação da comunidade.* O paralelismo entre o casal e seus respectivos grupos antagônicos se transforma na fusão de todos numa comunidade unificada (que pode ser um Estado, uma família, uma cidade, etc).

⁴¹ Idem, p. 306.

⁴² Idem, p. 306.

⁴³ Idem, p. 307.

⁴⁴ Idem, p. 307-309.

Curly e seu par romântico, Laurie (Shirley Jones) encarnam os valores dos grupos aos quais pertencem – respectivamente, rancheiros e fazendeiros. Na feira beneficente, durante a dança de quadrilha na praça, uma briga entre os grupos se precipita, mas é prontamente amenizada após um tiro para o alto de Tia Ellen (Charlotte Greenwood), figura materna de Laurey. O número “*The Farmer and The Cowman*” celebra o fim desse conflito secundário, que será definitivamente resolvido com o posterior casamento dos protagonistas – os grupos se fundem, tanto na coreografia quanto na letra da canção, que proclama o pareamento entre “feminino” e “masculino” como fórmula de paz.⁴⁵

*Oh, o fazendeiro e o rancheiro deveriam ser amigos.
Ah, o fazendeiro e o rancheiro deveriam ser amigos,
Um gosta de empurrar um arado, o outro gosta de perseguir uma vaca,
Mas isso não é razão para não serem amigos.*

*Pessoas do Território devem ficar juntas,
Pessoas do Território devem ser todos amigos.
Rancheiros, dancem com filhas dos fazendeiros,
Fazendeiros, dancem com as filhas dos rancheiros!*

(5) *A permanência dessa comunidade, consagrada por casamentos cujas celebrações capitulam o ato cósmico da criação, autoriza a colonização do espaço “selvagem” e assim a mítica transformação do caos em cosmos, da terra indomada em civilização.* Ao comprar a cesta de piquenique de Laurie na feira beneficente, Curly executa um pagamento simbólico que viabiliza ao mesmo tempo a construção da escola da comunidade e seu matrimônio, ou seja, tanto a escola quanto a civilização são “um produto do leilão/ritual de casamento”. Casar é equivalente a criar uma comunidade, e não à toa a mesma canção, “*Oklahoma!*”, celebra tanto o matrimônio quanto a criação do Estado.⁴⁶ A encenação corrobora essa justaposição, fazendo um movimento que vai da casa até sua expansão por toda a terra. Ainda dentro da casa na fazenda, Curly e Laurie acabam de se casar, e as figuras da matriarca e do patriarca, através da canção, “passam o bastão” para os mais jovens:

Tia Eller: *Não poderiam escolher melhor momento para iniciar a sua vida...*
Skidmore: *Não é muito cedo nem muito tarde!*
Laurey Williams: *Recomeçar como fazendeiro e com uma nova esposa!*
Curly: *Em breve, morando em um novo Estado!*
Todos: *Um novo Estado, que vai te tratar muito bem!*

⁴⁵ Idem, p. 309-310.

⁴⁶ Idem, p. 310.

O número, então, se desloca para a varanda, e os personagens de ambas as gerações se alternam na exaltação das belezas e riquezas de suas terras:

Andrew Carnes: *Te dará cevada, cenouras e batatas!*
Skidmore: *Pastagem para o gado!*
Pai de Laurey: *Espinafre e Tomates!*
Tia Eller: *Flores na pradaria onde os besouros zumbem!*
Tia Eller: *Muito ar e muito espaço!*
Skidmore: *Muito espaço para girar um laço!*
Tia Eller: *Muito coração e muita esperança!*

Neste ponto, Curly sola o refrão:

Curly: *O-klahoma*
Onde o vento vem soprando nas planícies
E o trigo mexendo cheira como doce
Onde o vento chega logo após a chuva
O-klahoma
Toda noite, minha amada e eu
Sentaremos sós e conversaremos e veremos um falcão circulando pelo céu
Sabemos que pertencemos à terra
E que a terra a que pertencemos é grande
E quando dizemos
Todos: *Yeeow! A-yip-i-o-ee ay!*
Curly: *Só estamos dizendo: "Você está indo bem, Oklahoma!"*
Oklahoma, O.K.!

Em seguida, o refrão é repetido, mas agora todos os casais de jovens (heterossexuais, brancos) cantam e dançam, em uníssono, em um grande número de comunidade.



Figura 1. O casamento do casal heterossexual protagonista coincide com a fundação da nação em Oklahoma!

A letra da música chama atenção ao relegar os sentimentos amorosos do casal totalmente para segundo plano, em detrimento da enfática celebração da terra e de seus atributos. Seria o caso de pensar este número musical como um todo como um ritornelo, mas de um tipo específico, um que já territorializou duramente suas funções: tanto a música

quanto todos os demais agenciamentos na encenação conjuram as molaridades (o Estado, a Família, o Homem Branco, a Mulher Branca...). Se há qualquer utopia, é uma utopia das estratificações duras, das molaridades que recusam veemente qualquer molecularidade (minorias raciais ou étnicas, sexualidades desviantes, etc), onde não há um povo por vir, mas um povo *a priori*, que parece preexistir à própria fundação da nação.

(6) *Uma transformação similar acontece com o casal; o homem andarilho, domado pela mulher civilizada e portanto sublimando sua vontade nômade, dota a comunidade civilizada com sua energia e conhecimento.* Os papéis desempenhados pelo homem e pela mulher reencenam certa dinâmica entre a expansão da exploração pioneira e os assentamentos permanentes, remetendo diretamente à corrida para o Oeste nos EUA (muitos desses musicais se passam ou apresentam em seus títulos os nomes de algumas cidades ou Estados icônicos de tal período histórico). Enquanto o homem avança, a mulher restringe, depois deixa-se casar, uma vez garantida a estabilidade (fidelidade, casamento). Assim, há o homem que abandona progressivamente seu jeito andarilho para se assentar, redirecionando a energia que ele investe no canto e na dança para a edificação da comunidade:

Somente através da simultânea presença do masculino sexualmente agressivo e do feminino restritivo (simulando a presença sequencial de impulso de pioneirismo e precaução de assentamento), um casal pode ser formado e, por conseguinte, a estabilidade familiar ser garantida (simbolizando a expansão de uma civilização permanente).⁴⁷

Por fim, (7) **A ambiguidade associada ao desejo sexual, à natureza, ou à memória, está expressa por uma competição entre o herói e um rival vilanizado.** Há a forte presença do vilão masculino, sujo e perverso, cujo desejo sexual é considerado impuro em detrimento do mocinho. Em *Oklahoma!*, essa relação entre obscenidade e vilania se justapõem quando Jud Fry (Rod Steiger) ameaça Curly com um *Peeping Tom* que esconde uma lâmina cortante.⁴⁸ A fertilidade da terra está relacionada à fertilidade da mulher e à capacidade do homem de fertilizar ambas: o mocinho tenta fertilizar, o vilão tenta queimar a fazenda.⁴⁹ Diferente dos outros subgêneros, o componente cômico está neutralizado, para que a ameaça à existência da comunidade, perpetrada pelo vilão, seja sentida como tal. Neste sentido, para Altman, o musical folclórico se aproxima do **melodrama pastoral**, com sua

⁴⁷ Idem, p. 312.

⁴⁸ Idem, p. 312-313.

⁴⁹ Idem, p. 313-314.

ênfase no casamento cósmico dos protagonistas, que coincide com a criação da comunidade e a produtividade da terra:

O musical folclórico de fato segue a estrutura de uma cosmogonia, da criação de um novo mundo: energia caótica é subjugada pelas forças da ordem, da estabilidade e da civilização. Conter o homem andarilho, estabilizá-lo, é tornar o solo fértil ao unir o vento com a terra, a divindade masculina com sua contraparte feminina. Num sentido fundamental, o ato cosmogônico representado pelo musical folclórico americano é atingido através de uma hierogamia, um casamento cósmico. Servindo como garantia da colheita, ela mesma um sinal da civilização da natureza, o casal folclórico ergue-se como a miniaturização mítica do próprio processo civilizatório.⁵⁰

1.4. A história monumental no cinema americano: imagem-ação e ritornelos da terra

Em *A Imagem-Movimento*, Gilles Deleuze distingue um regime de imagens marcado pelos vínculos sensório-motores, em que as qualidades e potências “atualizam-se diretamente em espaços-tempos determinados, geográficos, históricos e sociais” e os “afetos e as pulsões só aparecem encarnados em comportamentos, sob a forma de emoções ou de paixões que os regulam e desregulam.”⁵¹ Tal imagem, denominada imagem-ação, estabelece as diversas relações entre os meios e os comportamentos (“meios que atualizam e comportamentos que encarnam”), constituindo o que é chamado de realismo em cinema. A grande forma da imagem-ação (ou representação orgânica) é resumida pelas fórmulas S-A-S ou S-A-S’, ou seja, em um ambiente ou meio, há uma situação (S) da qual decorre uma ação do personagem (A) que acarreta, em seguida, uma nova situação, restaurada (S) ou modificada (S’). Tal lógica permeia, de modo geral, os diversos gêneros do cinema americano, em sua organização estrutural causal, principalmente sua montagem. Por exemplo, em filmes psicossociais, são estabelecidas “grandes sínteses globais, que vão da coletividade ao indivíduo e do indivíduo a coletividade”,⁵² como na parte realista da obra de King Vidor:

Em vez de excluir o sonho, a forma ética ou realista compreende os dois polos do sonho americano: de um lado, a ideia de uma comunidade unanimista ou de uma nação-meio, cadinho e fusão de todas as minorias (a gargalhada unânime ao final de *A Turba*, ou a mesma expressão que se forma no rosto de um oriental, de um negro, de um branco em *No Turbilhão da Metrópole*); de outro, a ideia de um chefe, isto é, de um homem dessa nação, que sabe responder aos desafios do meio, bem como as dificuldades de uma situação (*O Pão Nosso, Um Romance Americano*).⁵³

⁵⁰ Idem, p. 315.

⁵¹ *A Imagem-Movimento*, p. 178.

⁵² Idem, p. 181.

⁵³ Idem, p. 181-182. Filmes de King Vidor citados: *The Crowd (A Turba)*, 1928; *Street Scene (No Turbilhão da*

Também os *westerns* apresentavam sólida ancoragem no meio como *Englobante*, principalmente nos filmes de John Ford, em que as minorias são reconciliadas, revelando “suas correspondências mesmo quando elas aparentemente se opõem, o que mostra já a sua fusão para o nascimento de uma nação”, com destaque para as cenas de celebrações coletivas, de acordo com Deleuze:

Não só em Ford, mas até em Hawks, o englobante derradeiro é o céu e suas pulsações, que faz um dos personagens de *Rastros de Ódio* dizer: é um grande país, a única coisa ainda maior é o céu... Englobado pelo céu, o meio engloba por sua vez a coletividade. E é enquanto representante da coletividade que o herói se torna capaz de uma ação que o iguala ao meio, e restabelece sua ordem acidentalmente ou periodicamente comprometida: as mediações da comunidade e da *land (terra)* são necessárias para constituir um chefe e tornar um indivíduo capaz de uma ação tão grande. Reconhecemos aí o mundo de Ford, com os momentos coletivos intensos (casamento, festa, danças e cantos), a presença constante da *land* e a imanência do céu.⁵⁴

Isto não quer dizer que o *western* se resume ao herói que se iguala ao meio através da comunidade, sem modificá-lo, restabelecendo a ordem (fórmula S-A-S, como o autor verifica no final de *A Turba*, de Vidor). Deleuze ressalta que tal generalização não procede no caso de Ford, que não organiza seus filmes de forma circular, mas em espiral, através de um simples procedimento de decupagem em que “uma imagem é mostrada duas vezes, mas na segunda vez modificada ou completada, de modo a fazer sentir a diferença entre S e S’”, a fórmula S-A-S’ como em *O homem que matou o facínora (The Man Who Shot Liberty)*, John Ford, 1962).⁵⁵ Tanto para Ford quanto para Vidor, a questão não seria garantir que a comunidade tivesse certas ilusões sobre si mesma, mas sim constatar que “a sociedade muda e está sempre mudando, mas suas mudanças se dão num Englobante que as encoberta e abençoa com a sã ilusão de continuidade de uma nação.”⁵⁶ Apesar das particularidades destes diretores, Deleuze reconhece acentuada persistência do tema do surgimento da nação no cinema americano:

Afinal, o cinema americano nunca deixou de filmar e refilmar o mesmo filme fundamental, que era o nascimento de uma nação-civilização, cuja primeira versão havia sido feita por Griffith. Ele tem em comum com o cinema soviético a crença numa finalidade da história universal, aqui a eclosão da nação americana, lá o advento do proletariado. Mas nos americanos a representação orgânica não encontra, evidentemente, desenvolvimento dialético, ela é, sozinha, toda a história, a linhagem germinal da qual cada nação civilizada se destaca como um organismo, cada uma prefigurando a América. [...] E se o filme histórico constitui assim um

Metrópole, 1931; *Our Daily Bread (O Pão Nosso)*, 1934; *An American Romance (Um Romance Americano)*, 1944.

⁵⁴ Idem, p. 182-183. Filme citado: *The Searchers (Rastros de Ódio)*. John Ford, 1956.

⁵⁵ Idem, p. 185.

⁵⁶ Idem, p. 186.

grande gênero do cinema americano, talvez seja porque, nas condições específicas da América, todos os gêneros já eram históricos, fosse qual fosse o seu grau de ficção: o crime com o gangsterismo, a aventura com o *western*, tinham o estatuto de estruturas históricas, patogênicas ou exemplares.⁵⁷

Para pensar as concepções históricas no cinema americano da imagem-movimento, Deleuze recorre aos três aspectos da história distinguidos por Friedrich Nietzsche – “a história monumental”, “a história antiquária” e a “história crítica” ou ética. O aspecto monumental, relacionado “ao englobante físico e humano, ao meio natural e arquitetural”, presume que “os grandes momentos da história se comunicam pelo ápice”, favorecendo paralelos ou analogias entre civilizações do passado e os espectadores modernos. Esta perspectiva “trata os fenômenos como efeito em si, separados de qualquer causa”, e costuma recorrer a maniqueísmos individualizados – no caso da montagem paralela de *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, D. W. Griffith, 1915), o dualismo entre o mocinho e o bandido, entre o Bem e o Mal, apresenta também, como bem salienta Jorge Vasconcellos, um componente racista.⁵⁸ Serguei Eisenstein irá contestar esta concepção histórica social e burguesa nos aspectos técnicos da montagem orgânica de Griffith, defendendo outra montagem, a dialética, que evidenciaria as causas (mas que mesmo assim, para Deleuze, não foge totalmente do monumental, reintroduzindo certos dualismos na encenação da luta de classes).⁵⁹ O aspecto antiquário duplica o monumental, encarregado por reconstituir as formas habituais da época retratada – o que envolve, no cinema, todo esforço de reconstrução de cenários, reencenação de batalhas, produção de figurinos e acessórios (com aspecto de “novo” que atualizam a época filmada no presente, embora falte, por vezes, verossimilhança). Por fim, a concepção crítica ou ética, para Deleuze, afere e distribui ambas as anteriores, numa espécie de julgamento que estabelece o Bem e o Mal, identificando “os fermentos da decadência e os germes do nascimento”:

É preciso que um sólido julgamento ético denuncie a injustiça das “coisas”, traga a compaixão, anuncie a nova civilização em marcha – em suma, não pare de redescobrir a América... tanto mais que desde o início se terá renunciado a qualquer exame das causas. O cinema americano se contenta em invocar o enfraquecimento de uma civilização através do meio, e a intervenção de um traidor na ação. Mas o fabuloso é que, com todos esses limites, ele tenha conseguido propor uma concepção forte e coerente da história universal – monumental, antiquária e ética.⁶⁰

⁵⁷ Idem, p. 186-187.

⁵⁸ VASCONCELLOS, 2006, p. 64-65.

⁵⁹ *A Imagem-Movimento*, p. 187-188.

⁶⁰ Idem, p. 188.

O comentário de Deleuze sobre a importância das celebrações coletivas em John Ford, apesar de breve, suscita maiores desdobramentos, visto que a obra do diretor é toda pontuada por momentos musicais. Um dos exemplos mais marcantes é uma sequência em *Paixão de Fortes* (1946), em que Wyatt Earp (Henry Fonda) and Clementine (Cathy Downs), ao ouvirem o soar dos sinos da igreja ainda inacabada, seguem em direção à cerimônia de consagração. Conforme eles atravessam a cidade, de mãos dadas, não só os sinos, mas também as vozes do coro entoando uma canção religiosa ficam mais fortes, criando uma espécie de suspensão, como se estivessem caminhando para o altar. Segue-se uma dança coletiva, em que os casais (brancos, heterossexuais) da cidade dançam, ao som da banda de músicos amadores, que culmina em Wyatt convidando Clementine para uma dança, consumando o casamento simbólico. Douglas Pye enumera detalhadamente todos os elementos nacionalistas que perpassam a sequência que, para ele, adquire tons abstratos:

A abstração está presente na conjunção particularmente arrojada de elementos que Ford reúne para formar o complexo central da sequência: a paisagem do Monument Valley, que é estéril e inóspita, mas bonita, com o deserto bem ao limite da cidade; a igreja parcialmente construída; as estrelas e listras; a própria dança. Todos esses elementos têm associações próprias, mas juntos formam um conjunto associativo extremamente rico. No nível mais simples, vemos a consagração da primeira igreja de Tombstone, um marco no crescimento da cidade. Mas a igreja também é um sinal tangível de identidade e solidariedade da comunidade e da fé dos colonos (menos na religião do que nas suas próprias habilidades e no seu futuro social); e a bandeira é o emblema do seu senso de identidade nacional. Essas ideias são fundidas com os valores humanos de família e de comunidade na dança, enquanto a ousada justaposição entre deserto e cidade sugere ideias mais amplas sobre a conquista da região selvagem, o crescimento da civilização americana. As abstrações invocadas recebem força particular e toda a cena grande peso emocional pela apresentação da própria dança: os músicos amadores, o entusiasmo ingênuo e a falta de pretensão, e a familiaridade das danças e dançarinos - a densidade, a esse nível, de detalhes circunstanciais “territorializam” o anseio simbolizado, dando-lhe uma forma concreta.⁶¹

Douglas Pye nota com precisão que esta passagem inteira é algo como um “interlúdio”, contribuindo praticamente nada para o desenvolvimento da trama principal de vingança: “Na verdade, o episódio tende a desestabilizar o filme estruturalmente por ser tão marcadamente diferente do que havia se passado antes. No entanto, é em parte a redução do interesse narrativo que dá à passagem sua força particular.”⁶² A esta afirmação, cabe a nós acrescentar que é o uso da música na sequência que cria uma consolidação entre os diferentes elementos. Aqui, o momento musical desempenha uma função desviante da narrativa,

⁶¹ PYE, (1975) 2012, p. 247-248. O verbo “to ground” poderia ser traduzido como “aterrar” ou “fundamentar”, mas consideramos que a tradução “territorializar”, mais cômoda para nossa argumentação, não destoa do sentido dado ao termo por Pye.

⁶² Idem, p. 247.

deixando de ser funcional para devir meramente expressivo, ou seja, territorializante. Vemos por todo o cinema americano ritornelos como este, com funções territorializadas, ou melhor, “ritornelos do natal, do território, onde a parte está em relação com o todo, com um imenso ritornelo da terra, seguindo relações elas próprias variáveis que marcam a cada vez a defasagem da terra em relação ao território”.⁶³ Eles parecem se aproximar de uma das facetas do romantismo segundo estes autores, mais precisamente do que eles chamam de *ritornelos da Terra*:

O que mais falta ao romantismo é o povo. O território é assombrado por uma voz solitária, que a voz da terra ecoa e percute, mais do que lhe responde. Mesmo quando há um povo, ele é mediatizado pela terra, surgido das entranhas da terra, e pronto para voltar a ela: é um povo subterrâneo mais do que terrestre. O herói é um herói da terra, mítico, e não do povo, histórico. A Alemanha, o romantismo alemão, tem o gênio de viver o território natal não como deserto, mas como “solitário”, seja qual for a densidade de população; é que essa população não é senão uma emanção da terra, e vale por Um Só. [...] Através do território tudo se passa, como num *lied*, entre o Um-Só da alma e o Um-Todo da terra.⁶⁴

Quando Deleuze e Guattari afirmam que o “problema é realmente musical, tecnicamente musical, o que o torna aí tanto mais político”, eles se referem às mudanças implicadas nas diferentes consolidações entre o elemento vocal e o conjunto orquestral-instrumental que podem ser estabelecidas: “A orquestração-instrumentação reúne ou separa, junta ou dispersa forças sonoras; mas ela muda e o papel da voz também muda, dependendo de essas forças serem as da Terra ou as do Povo, do Um-Todo ou do Um-Multidão.”⁶⁵ Nos ritornelos da Terra, “trata-se de operar *agrupamentos de potências* que constituem precisamente os afectos”, que são plenamente diversificados, “mas o são como *as relações próprias do Universal*”, ou seja, “o povo é reduzido a uma justaposição”, reduzido a uma “potência do universal”. Os autores remetem à crítica de Debussy a Wagner, que o acusava de não saber “fazer” um povo ou uma multidão: em Wagner, as multidões “se reduzem à individualidade dos sujeitos que a compõem”, cantam em grupos e em uníssono, não seriam multidões, mas antes exércitos, organizados, marchando em fila.⁶⁶

Ao resolver as dicotomias entre Leste e o Oeste (as virtudes “naturais”, indomáveis

⁶³ *Mil Platôs*, vol. 4, p. 174.

⁶⁴ *Idem*, p. 164.

⁶⁵ *Idem*, p. 165.

⁶⁶ *Idem*, p. 166. Os autores transcrevem trecho desta crítica de Debussy (nota de rodapé 42): “O povo de Mussorgski em *Boris* não forma uma multidão verdadeira: ora é um grupo que canta, ora um outro e não um terceiro, cada um a seu turno, e mais frequentemente em uníssono. Quanto ao povo dos *Mestres cantores*, não é uma multidão, é um exército, potentemente organizado à alemã e que marcha em fila. O que eu queria é algo de mais esparsos, de mais dividido, de mais desligado, de mais impalpável, algo inorgânico em aparência e no entanto ordenado no fundo”.

do homem do Oeste, a delicadeza e o refinamento da mulher do Leste), o momento musical em *Paixão de Fortes* permite a integração entre Wyatt e Clementine através da dança (e deles na comunidade) – uma imagem um tanto utópica que, segundo Pye, “aponta para a possibilidade de uma sociedade aperfeiçoada no Ocidente que concilie as forças opostas em uma harmonia ideal.”⁶⁷ De forma ainda mais explícita, através dos corpos dos casais (brancos, heterossexuais) meticulosamente coreografados que cantam em uníssono a letra da canção, exaltando as virtudes da terra, o número final de *Oklahoma!* também remete a um povo que brota da terra, que a antecede. É neste sentido que estes números ou momentos musicais no cinema americano não cansam de refilmar o *nascimento de uma nação*, e de contribuir, a nível estético, para uma encenação que reitera uma concepção monumental de história. Uma concepção diferente de história, como a de Angelopoulos, acarretará novas dinâmicas sonoras. Mas antes de seguirmos, faz-se necessário descentralizar do cinema americano e também considerar outras tradições europeias de musicais com tendências territorializadas, as quais Angelopoulos também irá subverter, o musical soviético e, notadamente, o musical grego.

1.5. O musical soviético: a utopia stalinista

Richard Taylor acredita que as plateias soviéticas, tal qual as de países ocidentais, também buscavam entretenimento escapista em tempos de estresse coletivo como os do governo de Josef Stalin, marcado por massivos deslocamentos econômicos e sociais fomentados pelos programas de coletivização e industrialização forçada (“Plano dos Cinco Anos”), por “expurgos” (perseguição de inimigos políticos) e pela “Grande Guerra Patriótica” contra os nazistas.⁶⁸ O autor ressalta a predominância do que ficou conhecido como “romantismo revolucionário” na terminologia oficial – expressa, por exemplo, nas palavras de Anatoli Lunacharsky (responsável pelas políticas culturais soviéticas nos anos 1920): “O socialista realista... não aceita a realidade como ela é. Ele a aceita como ela será... Um comunista incapaz de sonhar é um mau comunista. O sonho comunista não é um voo para fora do terreno, mas um voo em direção ao futuro”.⁶⁹ Já Boris Shumyatsky, incumbido, em outubro de 1930, a criar um cinema que fosse “inteligível para os milhões” (e que teve um papel de destaque na ênfase em novos gêneros de entretenimento como a comédia

⁶⁷ PYE, (1975) 2012, p. 248.

⁶⁸ TAYLOR, (2000) 2012, p. 105.

⁶⁹ Idem, p. 106.

musical), afirmava que: “Nem a Revolução nem a defesa de nossa Pátria socialista é uma tragédia para o proletariado. Nós sempre fomos, e no futuro ainda iremos, para a batalha cantando e gargalhando”.⁷⁰ Assim, nas diversas mídias oficiais, entre elas o cinema (considerado por Lenin “a mais importante de todas as artes”), a vida era representada não como ela era, mas como se esperava que ela seria e as comédias musicais figuravam como “o veículo perfeito para a representação e promulgação da utopia realista socialista”.⁷¹ Se, para Richard Dyer, os musicais americanos apresentavam somente uma sensação de utopia e não modelos concretos, para Taylor, o musical soviético parece ter ido mais longe em termos utópicos:

De fato, o musical stalinista fazia as duas coisas: apresentava modelos de mundos utópicos (no caso dos musicais de *kolkhoz* [fazenda coletiva], a ‘aldeia Potemkin’) e, ao mesmo tempo, incorporava as sensações utópicas que estimulavam a identificação do público. A tarefa do cinema soviético nas décadas de 1930 e 1940 era convencer as plateias de que, apesar das dificuldades atuais, a vida poderia tornar-se como era retratada na tela: a vida não como ela é, mas como ela será. Na utopia do filme, se não na realidade cotidiana como experimentada pelo público do cinema, o *slogan* stalinista “A vida tornou-se mais feliz, camaradas, a vida tornou-se mais alegre” (Stalin, 1935) se tornava real.⁷²

O autor destaca as diferenças entre os filmes dirigidos por Grigori Aleksandrov e Ivan Pyriev – estrelados por suas respectivas esposas, Lyubov Orlova e Marina Ladynina – que apresentavam basicamente duas tendências utópicas, marcadamente topográficas. Nos musicais de Alexandrov, geograficamente centrípetos, os personagens se direcionam a Moscou, e as canções apresentam influências mais urbanas (como *jazz*, *music hall* e marchas militares). Em *Volga-Volga* (Волга-Волга, Grigori Aleksandrov, 1938), que conta com uma estrutura bem próxima à narrativa de duplo foco, o casal protagonista empreende uma longa viagem de barco, desde a vila camponesa em direção à capital (através do famoso rio que dá título ao filme). A heroína, representante da cultura popular, se desentende constantemente com seu par romântico, que reverencia a música clássica. O reconhecimento do talento musical dela na ‘Olimpíada da Canção’ em Moscou garante o triunfo da “baixa cultura” sobre a “alta cultura” – o sucesso está atrelado ao encontro com uma figura que alude ao governo (que remete ao próprio Stalin). Taylor atenta para a discrepância entre a Moscou que aparece nos filmes, filmada basicamente em estúdio, com externas concentradas nos pontos turísticos mais bonitos e marcantes, e a verdadeira capital, a qual boa parte da população rural não tinha acesso na época. Os musicais de Pyriev, por sua vez, tendem a

⁷⁰ Idem, p. 106.

⁷¹ Idem, p. 107.

⁷² Idem, p. 107.

explorar a periferia, as aldeias Potemkin, e utilizam músicas consideradas mais tradicionais (música folclórica ucraniana ou propriamente russa). Em tom de conto de fadas, as narrativas destes filmes giravam em torno de uma intriga amorosa: dois homens disputavam a atenção de uma mulher, que escolhia o seu pretendente favorito para casar avaliando sua eficiência no trabalho braçal, como em *Tratoristas* (Трактористы, Ivan Pyriev, 1939). Em contraponto às heroínas americanas, que variavam entre a jovem burguesa ociosa e a mãe de família, as protagonistas soviéticas eram trabalhadoras camponesas, trajando roupas “masculinizadas” nas atividades laborais e frequentemente dessexualizadas, como forma de “ênfatar que as mulheres eram iguais [aos homens] e, assim, sublinhar a superioridade do modo de vida soviético”.⁷³ A família raramente aparecia: em detrimento do espaço doméstico, eram enfatizados o coletivo como ambiente de trabalho comunitário no microcosmo ou o coletivo como país no macrocosmo – a vila camponesa como sinônimo, por vezes, de ‘Pátria Mãe’. A narrativa de *Tratoristas*, que começa aparentemente ‘inocente’, focada no romance do casal principal, vai ganhando cada vez mais contornos políticos a partir da segunda metade. No último número musical, durante o banquete de casamento dos protagonistas, a canção cantada em coro aponta para a iminente invasão alemã e o dever dos camponeses de proteger a pátria em caso de guerra, evidenciando o papel das canções como uma ponte entre os valores soviéticos contidos no ‘mundo diegético’ e o mundo real, conforme resumido por Taylor:

[...] a combinação de melodias cativantes e textos carregados ideologicamente [...] significava que, quando o público deixava o cinema cantarolando a música, também carregava a mensagem da realidade do filme para o mundo real lá fora. Isso ajudava as plateias a se sentirem parte do mundo retratado na tela; elidia o real com o ideal utópico, colapsando a ‘quarta parede’ no auditório.⁷⁴

Para Deleuze, tanto no cinema americano quanto no cinema soviético, “o povo está dado em sua presença, real antes de ser atual, ideal sem ser abstrato.”⁷⁵ Os musicais soviéticos, como visto, também mobilizavam ritornelos da terra de maneira análoga aos que aparecem no cinema americano: povo unânime, que preexiste à sua própria conscientização. Apenas discordamos com Taylor no seguinte ponto: o autor parece subentender que os musicais socialistas, por estarem teoricamente mais “à esquerda” são mais ilusórios que os americanos. Mas não só o regime stalinista não deixou de ser capitalista (para Deleuze e

⁷³ Idem, p. 115.

⁷⁴ Idem, p. 111.

⁷⁵ *Imagem-Tempo*, p. 258.

Guattari, era um capitalismo de Estado, mas ainda assim capitalismo),⁷⁶ como não acreditamos que haja um “excedente” de utopia nos musicais soviéticos, visto que as molaridades conjuradas por eles não diferem muito das do cinema americano. Angelopoulos, enquanto cineasta marxista, também irá se distanciar bastante dessa tradição soviética.

1.6. O musical grego: a utopia turística entre o *helênico* e o *romeico*

A produção cinematográfica na Grécia existe desde o início do século XX, mas foi somente nos anos 1950 e 1960 que o cinema se consolidou como a forma mais popular de entretenimento de massa, com um rápido aumento da produção, ligado a uma série de fatores sociais e econômicos, como a rápida urbanização, uma melhora geral nos padrões de vida e consumo crescente. Para Lydia Papadimitriou, estes filmes populares, em especial os musicais, “expressavam os conflitos e tensões que emergiram no processo de ocidentalização e modernização”⁷⁷ da Grécia. O país havia entrado na esfera de influência ocidental depois da II Guerra Mundial e da Guerra Civil grega (1945 a 1949), e parte da produção inevitavelmente tinha o cinema de estúdios americano como referência – o prédio em Atenas onde se localizavam os escritórios das mais importantes produtoras gregas recebera, inclusive, o apelido de *Hollywood Arcade*. Acessível devido ao baixo preço das entradas, o cinema grego manteve um público cativo para as comédias, melodramas e musicais de sucesso – por sete anos consecutivos (entre 1962 e 1969), os musicais lideraram as vendas de ingressos no país⁷⁸ – até o colapso da produção, no início dos anos 1970.

Papadimitriou contrasta tendências nos musicais gregos principalmente em termos das concepções nacionais distintas, porém coexistentes, identificadas na Grécia moderna: “uma voltada mais para o Ocidente (*helênica*) e outra voltada para o Oriente (*romeica*)”.⁷⁹ A autora resume da seguinte maneira a oposição entre estas duas visões:

Romeico é o termo de autodesignação nacional usado pelos gregos durante a ocupação pelo Império Otomano (1453 a 1827). Os gregos antigos, por sua vez, haviam usado a palavra *helênico*, foi este termo que predominou na Grécia moderna (oficialmente chamada *Hellas*). O fato de que, em sua concepção no início do século XIX, o Estado grego moderno adotou o termo *helênico* no lugar de *romeico* é uma indicação da ideologia e da autoimagem que promoveu. Em vez de se associar às tradições orientais desenvolvidas ao longo de séculos de ocupação otomana, o estado moderno tentou assimilar valores ocidentais. Uma vez que o Ocidente era visto como a continuação da antiga cultura grega, a adoção

⁷⁶ *O Anti-Édipo*, p. 339-340.

⁷⁷ PAPADIMITRIOU, 2012, p. 92.

⁷⁸ PAPADIMITRIOU, 2000b, p. 97.

⁷⁹ PAPADIMITRIOU, 2000a, p. 117.

de modelos e estilos de vida ocidentais foi considerada como um retorno ao espírito da Grécia Antiga. A ideologia oficial tentou apagar as lembranças do passado oriental “bárbaro” da nação e buscou suprimir formas de expressão cultural que aludiam a este passado, incluindo o instrumento *bouzouki* e a música com a qual ele estava associado, as canções *rebetika*.⁸⁰

Papadimitriou destaca diferentes graus de aderência a uma ou outra perspectiva em musicais gregos dos anos 1960. *Garotas que beijam* (*Κορίτσια για φίλημα*, Giannis Dalianidis, 1965) seria um exemplar predominantemente *helênico*, com seu uso de iconografia glamourosa e estilos de música (jazz, pop, rock) e dança (valsa, rumba, foxtrote) mais próximos das convenções do musical americano – embora sua estrutura episódica, com números menos integrados à narrativa, seja melhor compreendida em relação à versão grega do *music hall* americano, conhecida como *epitheorisi* (*επιθεώρηση*). Filmado em cores, o filme de Dalianidis mostra uma Grécia permeada por atitudes e estilos de vida ocidentais, acompanhando personagens de classe média ou alta que adotam um ‘estilo de vida moderno’ (usam roupas estilosas, dirigem carros velozes, cantam e dançam versões gregas de canções internacionais famosas) como sinônimo de sucesso.

Já a abordagem de *Dançando o syrtaki* (*Διπλοπενιές*, Giorgos Skalenakis, 1966) é diametralmente oposta, com o uso extensivo de música *bouzouki*, ao som da qual o *syrtaki* é dançado – reflexo da intenção de Skalenakis de fazer um musical nacional no estilo *romeico*, conforme expresso pelo próprio diretor em entrevista:

Eu sempre tive a ambição de fazer um musical nacional – quero dizer, *Romeico*. Porque deveríamos fazer musicais do tipo americano quando não temos seus meios de produção e nossos filmes seriam pálidas imitações dos deles? Tal filme é *Diploppennies*. Eu tentei transmitir a cor local (da Grécia) em um filme inundado de música, dança e *kefi*.⁸¹

De acordo com Papadimitriou, o *bouzouki* (βουζούκι) tem suas raízes no estilo musical *rebetiko* (ρεμπέτικο) que surgiu nas classes sociais mais baixas dos centros urbanos da Ásia Menor no início do século XX. Em princípio, o conteúdo das letras era subversivo à cultura dominante (*helênica*), mas com o posterior alcance de popularidade entre a classe média, a *rebetika* (ρεμπέτικα) tornou-se cada vez mais comercial, perdendo seu caráter transgressor. Desde os anos 1960 (e particularmente dos anos 1970 em diante), contrastando com uma *rebetika* dita mais ‘pura’, que agora pertenceria ao passado, o termo *bouzouki* tem

⁸⁰ PAPANIMITRIOU, 2012, p. 96.

⁸¹ Idem, p. 95. A palavra *kefi* se refere à alegria e ao bom humor derivados do prazer de tocar ou cantar o *bouzouki* ou dançar o *syrtaki*.

sido usado para denominar essa versão mais mercantil da *rebetika*, aceita como representativa de uma identidade grega *romeica*.⁸²

Em *Dançando o syrtaki*, a relação com o *bouzouki* é direta, a começar pelo título – no original, *Diplopenies* (Διπλοπενιές) –, palavra grega que se refere a um modo específico de dedilhar as cordas do *bouzouki*, instrumento musical usado no estilo musical homônimo.⁸³ No filme de Skalenakis, o casal protagonista (ambos aspirantes a cantores) e os demais personagens pertencem às classes mais pobres, e a maior parte dos números musicais usa música *bouzouki* e diferentes tipos de danças gregas *romeicas* (*chasapiko* [χασάπικο], *zeibekiko* [ζεϊμπέκικο], *tsifteteli* [τσιφτετέλι]). As danças e canções celebram “as penúrias, o orgulho e a integridade dos pobres, referindo-se particularmente aos homens e a valores masculinos”⁸⁴, e parecem brotar dos movimentos do cotidiano dos trabalhadores (como os marinheiros e açougueiros que dançam juntos na sequência inicial). Através de categorias como espontaneidade e comunidade, os números atingem certo ‘ideal’ de integração à narrativa, reforçada pela fotografia em preto-e-branco, que empresta uma sensação ‘realista’ ao todo. Próximo ao final do filme, a crise do casal é acompanhada pelo surgimento de estilos ocidentais nas canções cantadas por ela, que começa a ficar mais famosa que o marido. Esta ameaça à sobrevivência do relacionamento é rapidamente anulada quando ela decide largar a carreira para cuidar dos filhos, salvando seu casamento. Para Papadimitriou, esta conclusão conservadora e tradicionalista desloca os valores (masculinos) *romeicos* do contexto de classe para o de gênero, e “parece sugerir que os ideais *helênicos* são desejáveis no que dizem respeito à mobilidade social, mas ameaçadores em termos de suas implicações potenciais para as relações de gênero.”⁸⁵

Um terceiro exemplo empenha-se em mesclar ambas tendências. *Os amuletos azuis* (*Οι Θαλασσιές οι Χάντρες*, Giannis Dalianidis, 1967) é um dos musicais gregos que mais se aproxima da estrutura de duplo foco narrativo, conforme elaborada por Altman. O casal central consiste em um rapaz pobre, que toca *bouzouki* e representa o grego tradicional (*romeico*), enquanto seu par romântico é uma jovem de classe alta, que toca a guitarra elétrica, canta em inglês e representando a grega moderna (*helênica*). De forma bastante clara, as oposições binárias são estabelecidas, colocadas em paralelo e contrastadas sistematicamente: acompanhamos, musical e visualmente, o processo do casal em aceitar os

⁸² Idem, p. 96-97.

⁸³ Idem, p. 95.

⁸⁴ Idem, p. 99.

⁸⁵ Idem, p. 101.

valores um do outro, o que permite que eles se unam no final, assim como no musical americano. Desta maneira, *Os amuletos azuis* encena “o fato de que, à medida que a ocidentalização e a modernização predominaram, a identidade *romeica* foi incorporada por uma visão geral *helênica*” e, portanto, o filme “celebra a incorporação da tradição por uma cultura [grega] moderna ocidentalizada”. Papadimitriou conclui que: “A mistura entre o tradicional e o moderno, o romeico e o helênico, está presente em todos os musicais gregos, mas em diferentes graus e efeitos”.⁸⁶

Papadimitriou ressalta a relação muito próxima entre os musicais gregos dos anos 1950 e 1960 e a indústria de turismo da Grécia, que cresceu muito neste mesmo período. Para a autora, os musicais deram destaque a tramas e imagens relacionadas ao turismo porque compartilhavam os mesmos objetivos, ou seja, proporcionar entretenimento e escapismo, alimentar o desejo de ser outra pessoa, em algum outro lugar – a experiência cinematográfica sendo vista como oferecendo prazeres semelhantes aos do turismo, mas sem deslocamento físico. Através do uso do espetáculo, da música, do excesso e, principalmente, através da busca utópica de comunidade, o musical grego aborda seus espectadores como turistas virtuais. A partir dos escritos de Dyer, Papadimitriou afirma que, ao oferecer uma jornada satisfatória para uma utopia ou paraíso no verão, o musical grego “implanta o próprio turismo como uma fantasia de transformação, trabalhando na fronteira entre o cotidiano e o exótico, a fronteira que marca o lugar da utopia como aquilo que é realizável.”⁸⁷ Veremos adiante como Angelopoulos recusa, veementemente, a utopia turística grega, quanto se apropria, de forma criativa, da dicotomia entre cultura *helênica* e *romeica*.

1.7. A comédia musical em Deleuze: a “imagem-sonho”

Em *A Imagem-Tempo*, após examinar a recorrência dos *flashbacks* ou “imagens-lembrança” nos filmes de Joseph L. Mankiewicz, Deleuze as diferencia das que chama de “imagens-sonho”, a partir das ideias de Henri Bergson. Em Mankiewicz, a imagem-lembrança (virtual) é chamada pela imagem-percepção (atual), e se atualiza nela, ou seja, mantém relações causais, sensório-motoras, com o “presente” das narrativas. Por sua vez, as imagens-sonho (tal qual experienciadas enquanto dormimos) seriam imagens virtuais que se atualizam em outras imagens virtuais, desprovidas de ligações sensório-motoras, em uma

⁸⁶ Idem, p. 103.

⁸⁷ PAPANIMITRIU, 2000b, p. 98.

série de anamorfozes tendendo ao infinito:

A teoria bergsoniana do sonho mostra que a pessoa que dorme não está fechada às sensações do mundo exterior e interior. Todavia, ele as põe em relação, não mais com imagens-lembranças particulares, mas com lençóis de passado fluidos e maleáveis que se contentam com um ajuste bem frouxo e flutuante. Se nos reportamos ao esquema precedente de Bergson, *o sonho representa o mais vasto circuito aparente ou “o invólucro extremo” de todos os circuitos*. Já não é o vínculo sensório-motor da imagem-ação no reconhecimento habitual, mas também não são os variáveis circuitos percepção-lembrança que vêm suprir isso no reconhecimento atento; seria, antes, a ligação fraca e desagregadora de uma sensação ótica (ou sonora) a uma visão panorâmica, de uma imagem sensorial qualquer a uma imagem sonho total.⁸⁸

Apesar do interesse do cinema europeu em geral por fenômenos de “subjetividade automática” (amnésia, hipnose, alucinação, delírio, visões de moribundos, e sobretudo, pesadelo e sonho) em contraste com a concepção objetiva dos americanos, Deleuze considera que certas experiências de cinema de sonho não romperam totalmente com os vínculos sensório-motores. É neste sentido que, por exemplo, a montagem em Luis Buñuel em *Um cão andaluz* (a lua cortada pela nuvem, que se torna a lâmina que corta o olho, ou um tufo de pêlos que se torna um ouriço) estaria ainda demasiado motivada por certa lógica de encadeamento que, tal qual a imagem-lembrança em Mankiewicz, “não assegura, portanto, a indiscernibilidade do real e do imaginário”.⁸⁹

A despeito de filmes há muito consagrados como “oníricos” na historiografia clássica do cinema, Deleuze elege, de maneira um tanto inusitada, as comédias musicais como os principais exemplos de imagens-sonho: “A comédia musical é, por excelência, o movimento despersonalizado e pronominalizado, a dança que, ao se fazer, traça um mundo onírico.”⁹⁰ Os planos caleidoscópicos de Busby Berkeley, com suas “vedetes multiplicadas e refletidas” formando “um proletariado mágico, cujos corpos, pernas e rostos são peças de uma grande máquina de transformação” figuram como exemplos dessas imagens fantasiosas que tendem a puras abstrações. Para Deleuze, os musicais são marcados pela ideia de “sonho implicado” de Michel Devillers, onde “a imagem ótica e sonora se prolonga então em movimento de mundo”, em que o personagem não reage à situação mas é “um movimento de mundo que supre o movimento falho do personagem”, produzindo um “tipo de mundialização ou de ‘mundanização’, despersonalização, pronominalização do movimento perdido ou

⁸⁸ *A Imagem-Tempo*, p. 72-73.

⁸⁹ *Idem*, p. 75.

⁹⁰ *Idem*, p. 78.

impedido”.⁹¹ Mesmo que o dançarino ou o casal conservem certa individualidade durante a narrativa, Deleuze enfatiza a falha motriz precipitada pela transição para o número musical, que coloca o personagem-sonâmbulo do musical em devir com o mundo:

O que conta, porém, é a maneira pela qual o gênio individual do dançarino, a subjetividade, passa de uma motricidade pessoal a um elemento suprapessoal, a um movimento de mundo que a dança vai traçar. É o momento de verdade em que o dançarino ainda está andando, mas já é o sonâmbulo que será possuído pelo movimento que parece chamá-lo: isto vemos em Fred Astaire, no passeio que insensivelmente se torna dança (*A Roda da Fortuna*, de Minnelli), como em Gene Kelly, na dança que parece nascer do desnivelamento da calçada (*Cantando na Chuva*, de Donen). Entre o passo motor e o passo da dança há, às vezes, o que Alain Masson chamou de “grau zero”, como que uma hesitação, uma defasagem, um atraso, uma série de falhas preparatórias (*Nas águas da Esquadra*, de Sandrich), ou ao contrário, um nascimento brusco (*O picolino*).⁹²

Para Deleuze, mais importante que o contraste entre a narrativa “realista” e o número “fantástico”, é o que está “entre” esses dois movimentos. Mesmo que insuficientes para fugir totalmente do vínculo sensório-motor (o personagem não dança, mas antes “entra em dança”, como num sonho ou transe, havendo ainda um retorno ao movimento), tais “falhas” ou “gaguejos” instalam por todos os lados “zonas de indiscernibilidade” entre o real e o imaginário, formando, no limite, uma imagem-sonho generalizada:

Se a comédia musical nos apresenta explicitamente tantas cenas funcionando como sonhos ou pseudo-sonhos como metamorfoses (*Cantando na Chuva*, *A Roda da Fortuna*, a acima de tudo *Um Americano em Paris*, de Minnelli), é porque ela inteira é um gigantesco sonho, mas um sonho implicado, e que ele próprio implica a passagem de uma suposta realidade ao sonho.⁹³

Deleuze sugere pelo menos duas formas de reflexão sobre a comédia musical: uma, em que as situações seriam sensório-motoras comuns, mas que perderiam progressivamente o vínculo motor; e outra, em que as imagens já haviam, de antemão, perdido tal prolongamento, já eram situações óticas e sonoras ou “puro cenário” (sonhos dentro de sonhos). A primeira estaria mais próxima de Donen, em que “vistas chapadas” (cartões postais ou fotos de paisagens) suscitam a dança, que expande e aprofunda o espaço para além da diegese (um exemplo pode ser visto no número “*Miss Turnstiles*”, em *Um dia em Nova York*). Já a segunda caberia a Minnelli, com a artificialidade de seus cenários e uso de cores,

⁹¹ Idem, p. 76.

⁹² Idem, p. 78. Filmes citados: *The Band Wagon (A Roda da Fortuna)*. Vincente Minnelli, 1953. *Singin' in the Rain (Cantando na Chuva)*. Stanley Donen, Gene Kelly, 1952. *Follow the Fleet (Nas Águas da Esquadra)*. Mark Sandrich, 1936. *Top Hat (O Picolino)*. Mark Sandrich, 1935.

⁹³ Idem, p. 79.

que adquirem um valor absorvente:

Não se trata mais de passar de um mundo real em geral para os mundos oníricos particulares, pois o mundo real já suporia as passarelas que os sonhos parecem nos vedar [...]. A cor é sonho, não porque o sonho é em cores, mas porque as cores em Minnelli adquirem alto valor absorvente, quase devorador. [...] A dança não é mais o movimento de sonho que traça um mundo, mas se aprofunda, redobra tornando-se o único meio de entrar em outro mundo, quer dizer, no mundo de outro, no sonho ou no passado de outro. [...] Ninguém jamais aproximou tanto como Minnelli a comédia musical de um mistério da memória, do sonho e do tempo, tal como de um ponto de indiscernibilidade do real e do imaginário. Entranha e fascinante concepção do sonho, onde o sonho se torna mais e mais implicado na medida em que, sempre, remete ao sonho de outro, ou [...] constitui ele próprio, por seu tema real, uma força devoradora, cruel.⁹⁴

A “parte sombria” do sonho em Minnelli é enfatizada: “em *Iolanda e o ladrão*, as lavadeiras com garras tentam capturar o homem com lençóis; e em *O Pirata*, o homem não apenas é absorvido no sonho da menina, mas entra num violento transe sob influência da bola do mágico”.⁹⁵ Aqui, Deleuze retoma a discussão sobre a cor como elemento onírico nos espaços-qualquer dos filmes de Minnelli, iniciada em *A Imagem-Movimento*: ainda no livro anterior, Deleuze havia ressaltado, na obra do diretor, a persistência do “tema lancinante dos personagens literalmente absorvidos pelo seu próprio sonho, e sobretudo pelo sonho de outro e pelo passado de outro (*Iolanda e o ladrão*, *O Pirata*, *Gigi*, *Melinda*)”, no qual “o sonho torna-se espaço, mas como se fosse uma teia de aranha cujos lugares destinam-se menos ao próprio sonhador do que às presas vivas que ele atrai.”⁹⁶

De que maneiras a perspectiva de Deleuze sobre os musicais se relaciona com a de Dyer? Para Amy Herzog, os conceitos de diferença, repetição, e temporalidade, nos escritos de Deleuze, sugerem outras formas de abordagem da tensão, nos musicais, entre o representacional e o não-representacional.⁹⁷ Herzog sublinha que a própria leitura de Dyer já escapava da tendência, presente em outros estudos sobre o gênero, de reduzir os filmes a características estáticas e pré-determinadas:

A leitura da utopia de Dyer é inspirada na teoria da natureza antecipatória da música de Ernst Bloch. A música, para Bloch, nunca é um reflexo direto das condições históricas nas quais ela surge. Enquanto a música contém elementos representacionais que estão ligados ao seu momento de criação, certos aspectos da música são “não sincrônicos”, irredutíveis e fora do tempo em relação a um contexto cultural particular – “um excedente para além de sua mera ideologia estacionária”. Essa falta de sincronidade não reflete um status universal ou atemporal, mas antes é “iluminada pela direção do futuro”. Essa capacidade

⁹⁴ Idem, p. 80-82.

⁹⁵ Idem, p. 81.

⁹⁶ *A Imagem-Movimento*, p. 151-152.

⁹⁷ HERZOG, 2010, p. 18.

utópica da música não é um modelo de um estado ideal, mas o que Bloch chama de espírito ou, como Dyer a descreve, os musicais nos dizem “como a utopia seria sentida ao invés de como seria organizada”. Os aspectos abertos, não representacionais ou não sincrônicos da música que Bloch e Dyer indicam estão necessariamente ligados às tendências mais historicamente fundamentadas e representativas da música. No entanto, este movimento antecipado para o futuro, o desejo de algo melhor, fala de uma poderosa capacidade criativa, um impulso transformador para o ainda não imaginado.⁹⁸

De fato, Richard Dyer, em sua crítica às utopias capitalistas, longe de considerar os musicais como “casos perdidos”, inclusive conclama, no parágrafo de conclusão de seu artigo, a usos futuros menos conservadores:

Musicais representam uma mistura extraordinária desses dois modos – a historicidade da narrativa e o lirismo dos números. Eles nem sempre tiraram proveito disso, mas a questão é que eles poderiam, e que essa possibilidade está sempre latente neles. Eles são uma forma que ainda precisamos olhar atentamente, se filmes são, nas palavras de Brecht sobre o teatro, ‘organizadores do prazer de mudar a realidade’.⁹⁹

Para Herzog, a maior força dos escritos de Dyer está em sugerir “que existem certas qualidades dentro da música popular e do cinema que excedem e resistem aos princípios da representação”, bem como “que essas qualidades indescritíveis são uma força poderosa na transformação do nosso futuro” (sem ignorar, é claro, componentes cultural e historicamente determinados, como a segregação racial em boa parte desse imaginário utópico do musical americano).¹⁰⁰ Assim, a leitura de Herzog considera os momentos musicais nos filmes “não como textos a serem ‘decodificados’, mas como eventos dinâmicos, ocorrências temporais distintas que estão sempre abertas para o fora”, descrevendo as repetições que neles aparecem não como características ou códigos de gênero estanques, mas como “hábitos” ou “costumes”, segundo a leitura de Hume por Deleuze:

Um hábito, para Hume, é um meio de antecipar uma ação futura baseado em sua própria experiência. A repetição acumulada de cenários similares percebidos no passado é contraída pela mente, estabelecendo um padrão interno a partir do qual expectativas são formadas. Certamente o trabalho focado em convenções dentro dos estudos de gêneros sugere uma dinâmica semelhante: a repetição de códigos genéricos leva à expectativa de certas estruturas e tipos de personagens. No entanto, Deleuze está sugerindo um processo muito mais fundamental e transformador, que está conectado às operações mais básicas de percepção e cognição. Hábito aqui não é a mera repetição de um código, mas a introdução de diferença, de algo novo, dentro da mente que é impactada pela percepção e antecipação de um padrão.¹⁰¹

⁹⁸ Idem, p. 14.

⁹⁹ DYER, (1977) 2002, p. 29.

¹⁰⁰ HERZOG, 2010, p. 14.

¹⁰¹ Idem, p. 17.

Esta perspectiva de Herzog se reflete, por exemplo, na abordagem diferenciada de um momento musical específico de *Oklahoma!*, desenvolvida durante análise sobre as sucessões de falsidades e contradições nos filmes de Jacques Demy. São recorrentes, nas narrativas do cineasta francês, as personagens femininas que apresentam falsos simulacros ou “cópias ruins” de si mesmas em cena – como a protagonista que canta com seu duplo em *Pele de Asno* (1970). Herzog procura evidenciar que tal potência falsificadora já estava esboçada, por exemplo, no balé onírico “*Out of My Dream*” de *Oklahoma!*, que explora as ansiedades sexuais da protagonista em relação aos seus dois pretendentes. Laurey, após cheirar uma espécie de elixir, sonha com a sequência musical, em que é substituída por um duplo de si mesma em cena, que segue a dança em seu lugar com Curly (também trocado por um duplo). Após uma grande dança de casamento, o vilão Jud (o único que não tem um duplo) a rapta e leva para um bordel, antes de assassinar o duplo de Curly, terminando o número/pesadelo:

Há, naturalmente, uma justificativa técnica para a duplicação de Laurey, pois personagens de “sonho” são frequentemente usados em montagens de *Oklahoma!* quando as habilidades de dança da atriz protagonista não estão à altura da tarefa. No entanto, [...] explicações deste tipo falham em abordar a fratura excessiva que esses duplos causam no fluxo dos filmes. Os desejos sexuais obscuros e os temores liberados pelo sonho de Laurey destoam completamente da aparente inocência e respeitabilidade que cercam a verdadeira Laurey, e que marcam o tom do musical como um todo. A fantasia sexual obscura que o duplo permite não é totalmente resolvida pela brilhante síntese da narrativa, pois o impacto dessa ameaça parece muito menos fantástico do que a alegria coreografada do mundo desperto no filme. O duplo em *Oklahoma!* parece ter tons psicológicos explícitos, indicando o retorno do reprimido ou uma realização de desejos em forma de pesadelo. O balé como um todo é um confronto/dueto com a Alteridade, e muito parecido com a mitologia do filme como um todo, serve como uma alegoria da jornada traiçoeira do sujeito rumo à idade adulta.¹⁰²



Figura 2. Laurey e seu duplo no balé onírico de *Oklahoma!*

¹⁰² Idem, p. 148.

Inspirada pela leitura de Eleanor Kaufman sobre as relações entre Deleuze e Pierre Klossowski, Herzog sugere que tal “proliferação de véus vazios” – mesmo que em graus diferentes, uma vez que os desejos obscuros de Laurey são, no fim das contas, contidos pela narrativa – funciona de maneira “perversa” tanto em Demy quanto em *Oklahoma!*, desafiando concepções estanques de identidade:

O duplo, então, não é o subconsciente reprimido trazido à superfície porque o “eu” nunca é um sistema fechado, uma entidade única dividida em partes estratificadas. O estado fraturado do “eu” é, ao contrário, uma proliferação ou agenciamento de elementos que existem ao lado um do outro, simultaneamente. O duplo não é a imagem da identidade submersa, mas da diferença e dos “eus” incipientes.¹⁰³

Isto não quer dizer que os musicais americanos sejam um “cinema minoritário” – para Herzog, eles claramente não são, como produtos industriais que reforçam o status quo. Entretanto, a autora sugere que “as ficções que eles oferecem de fato criam legítimas zonas de indeterminação (entre cantar e falar, pessoas e objetos, o singular e o coletivo, realidade e fantasia) que questionam noções estáticas de história, memória, e verdade”, podendo interrogar “as complexas relações entre o pessoal e o político em meio aos grandes fluxos da história”.¹⁰⁴

As imagens-sonho dos musicais, mesmo que não sejam ainda o que Deleuze chama de “cristal do tempo”, apontam para uma complexa relação temporal, a ser desenvolvida e aprofundada em uma só imagem. Não à toa, em *A Imagem-Tempo*, a discussão sobre a imagem-sonho precede a dos cristais do tempo, onde Deleuze se refere mais diretamente ao conceito de ritornelo. No próximo capítulo, investigaremos os momentos musicais interrompidos de *A Viagem dos Comediantes*, verificando de que formas a reapropriação do musical por Theo Angelopoulos irá desterritorializar os *ritornelos da terra*, reterritorializando-os em *ritornelos do povo*, com a introdução de uma diferença através de certos procedimentos estéticos (notadamente, a ênfase na voz e no canto amador à capela, sem acompanhamento musical extradiegético).

¹⁰³ Idem, p. 150.

¹⁰⁴ Idem, p. 133.

CAPÍTULO 2. OS MOMENTOS MUSICAIS DE *A VIAGEM DOS COMEDIANTES* (OU *RITORNELOS DO POVO*)

2.1. A explosão do mito: *mise en scène* dialética e cinema épico em Angelopoulos

“Partimos de homens reais, ativos, e a partir do processo de vida deles também mostramos o desenvolvimento dos reflexos ideológicos desse processo de vida ... A partir do momento que esse processo de vida ativo é mostrado, a história deixa de ser uma coleção de fatos mortos, como acontece com os empíricos, ainda muito abstratos, ou uma atividade imaginária de pessoas imaginárias, como acontece com os idealistas.” - *Karl Marx e Friedrich Engels, A Ideologia Alemã*

“Eu fiz um filme marxista” - *Thodoros Angelopoulos*¹⁰⁵

Através das citações acima, que relacionam diretamente Theo Angelopoulos ao pensamento marxista, Peter Pappas inicia um dos primeiros artigos (pelo menos em língua inglesa) dedicados a *A Viagem dos Comediantes* (*O Θίασος*, 1975), pouco tempo após seu lançamento. Por meio de uma estrutura não-linear, o filme acompanhava a saga de uma trupe de atores que viajava pelas vilas gregas rurais apresentando espetáculos e foi considerado, por Pappas e outros críticos, já naquela época, como o grande marco do Cinema Novo Grego (alguns passaram a dividir o “movimento” em antes e depois dele). Isso porque Angelopoulos havia empreendido uma complexa “reflexão fílmica” sobre um período histórico conturbado da história da Grécia, que abarcava desde 1939 até 1952 – ou seja, compreendendo o pré-guerra, a II Guerra Mundial em si, a resistência de esquerda à Ocupação Alemã, e a Guerra Civil Grega que se arrastara após o fim do conflito mundial, e que culminou no triunfo da monarquia e da direita.

No filme, Pappas identifica que coexistem pelo menos três níveis ou planos simultâneos funcionando: o cultural, o histórico, e o cinemático. Eles se sobrepõem uns nos outros, principalmente através das performances fracassadas da única peça montada pela companhia, *Golfo, a Pastora* [*γκόλφω η βοσκοπούλα*] (uma espécie de “Romeu e Julieta” grego, escrita por Spiryon Peresiadis em 1893) e dos personagens que remetem à *Oréstia* [*Ορέστεια*] ou *Trilogia de Orestes*, de Ésquilo (*Agamemnon* [*Αγαμέμνων*], *Coéforas* [*Χορηφοί*] e *Eumênides* [*Ευμενίδες*]) – embora apenas um nome, o de Orestes, seja de fato nomeado (os demais ficam implícitos, apesar de aparecerem no roteiro publicado do filme).¹⁰⁶ Pelo menos quatro vezes, os atores tentam apresentar a peça, porém são

¹⁰⁵ PAPPAS, 1976-1977, p. 36.

¹⁰⁶ HORTON, 1999, p. 104.

interrompidos. Na primeira, durante a ditadura fascista de Metaxas em 1939, Pílates (Kiriakos Katrivanos), que é comunista, é preso enquanto se apresentava no palco, e levado pela polícia. Na segunda, a performance é interrompida pelas bombas da invasão italiana, que levarão a Grécia para a II Guerra. Na terceira, já durante a primeira fase da Guerra Civil Grega em 1944, os atores performam para um grupo de soldados ingleses, até que são interrompidos pelos tiros das guerrilhas comunistas. Na quarta vez, uma última apresentação é interrompida quando Orestes (Petros Zarkadis), agora um líder da guerrilha comunista, vinga a morte do pai com a ajuda de sua irmã Electra (Eva Kotamanidou), subindo ao palco e matando Egisto e sua própria mãe Clitemnestra (Alikí Georgouli), que era amante do traidor – Egisto havia delatado Agamemnon (Stratos Pahis) ao governo anticomunista, sendo diretamente responsável pelo seu fuzilamento. Para Pappas, nestes choques entre mitos e acontecimentos que remetem ao real, há a constante passagem da *istoria* [remete à palavra grega *ιστορία*] no sentido de estória ou conto para *istoria* no sentido de história em si:

A cada vez que a integridade da performance é rompida pela intervenção do mundo real, literalmente nos tornamos testemunhas da história, enquanto o mundo combate suas batalhas em um palco a apenas alguns metros (metafóricos) de nós. O idílio de *Golfo, a Pastora* é violado repetidamente porque o mundo não reconhece idílios. O desenvolvimento da história humana não permite a alçada a santuários artificiais. A interrupção consistente da peça dos atores é uma brilhante representação do mito esquizofrênico da Grécia que as classes dominantes gregas – auxiliadas e encorajadas pela classe média internacional “filelena” – se perpetuaram por mais de dois séculos: o mito de uma Grécia de calma luxuosa e simetria estética, uma Grécia de simplicidade pastoral e elegância insuportável. É claro que essa Grécia nunca existiu a não ser nas mentes confortáveis de alguns letrados. A história da Grécia é marcada pela exploração, pela guerra civil, pela conquista e derramamento de sangue sem fim. Toda vez que os gregos tentaram tornar reais suas visões ideais e idílicas, eles se afogaram no sangue. Das Guerras do Peloponeso à ditadura de 21 de abril de 1967, a história da Grécia, como a história de todos os países, é uma história enterrada no sofrimento. É precisamente essa a razão que fez *Golfo, a Pastora* popular durante tantos anos, o fato de que é uma mentira, que nunca correspondeu a nenhum tipo de mundo conhecido por pastores ou camponeses ou pescadores reais. Seu mundo era – e é – um mundo de miséria e impotência, um mundo de exploração e terror que intervém constantemente em suas vidas da mesma maneira indiferente que as bombas ou a polícia secreta se intrometeram entre os atores de Angelopoulos. *Golfo, a Pastora* é um mito e quando Angelopoulos faz bombas caírem no palco onde ela está sendo apresentada, ele está fazendo mais do que interromper uma performance, ele está, simplesmente, explodindo um mito.¹⁰⁷

Esta argumentação de Pappas sobre a explosão do mito é corroborada pelo próprio Angelopoulos, que declarou em entrevista:

A peça funciona em vários níveis. Primeiro, é a forma através da qual os atores ganham a vida. Mas também é arte, uma vez que eles a apresentam no palco. Depois, há o texto que eles usam e o mito dos Átridas. O texto é sempre

¹⁰⁷ PAPPAS, 1976-1977, p. 36-37.

interrompido em algum momento e nunca concluído durante o filme. E finalmente, acrescentando o pano-de-fundo histórico, a própria peça ganha outra dimensão. Tomemos, por exemplo, uma fala da peça: “Será que estamos sendo observados?” Esta já não tem nada a ver com o drama popular; refere-se ao destino dos próprios atores, os personagens do filme.¹⁰⁸

Para Pappas, ao explodir o mito, Angelopoulos estaria também resgatando aquilo que “havia se tornado propriedade privada das classes dominantes”, que havia sido “expropriado da maioria dos gregos” e “escondido nos cantos escuros das academias fechadas ao povo”. O gesto de Angelopoulos, ao fazer essa reavaliação da herança cultural de seu país, significava bater de frente com certo elitismo, reconstruindo a articulação entre o mito e a história, recolocando-os de volta à dimensão humana:

A segregação genocida de um povo perante sua herança é o “acerto de contas” que Angelopoulos faz. Ele recupera o mito dos Átridas [filhos de Atreu; entre eles, Agamemnon] da longa obscuridade social a que fora relegado. Agamemnon agora se torna vítima da catástrofe da Ásia Menor e da expulsão da população grega em 1922; ele não é mais um rei que retorna de uma grande vitória, ainda um pouco arrogante em seu comportamento, mas um refugiado jogado em um mundo que ele não compreende, um homem de convicções políticas e sociais democráticas, um homem simples, honesto, trabalhador. Sua esposa, Clitemnestra, é transformada em uma mulher que não aspira tanto ao poder ou ao amor quanto à respeitabilidade da classe média, uma característica que será herdada por sua filha mais nova, Crisótemis. Egisto é um fascista e um colaborador (primeiro com os alemães e depois com os anglo-americanos); Pilades é um comunista. Orestes é um jovem que, como seu antigo homônimo, só quer fazer o que é certo tanto em sua vida pública como privada. No final, ele é executado por sua liderança dos guerrilheiros durante a Guerra Civil Grega. Finalmente, Electra se casa com Pilades e reorganiza a empresa teatral que, quando o filme termina (cronologicamente) em 1952, foi dizimada pela violência dos anos que se passaram.¹⁰⁹

Pappas também denomina a forma fílmica de Angelopoulos de “*mise en scène* dialética”. Sem necessariamente negar os postulados de Eisenstein e da escola russa (nos quais a montagem dialética tem centralidade enquanto procedimento estético do cinema revolucionário), o cinema de Angelopoulos estaria fundado “na totalidade e completude de uma única imagem”, em uma “tentativa de articular uma teoria revolucionária *na* e *da* imagem em si”, e portanto a dialética aparece como processo não mecânico mas intelectual, uma “percepção singular da função das ideias e a interrelação entre essas ideias e os homens”, que se manifestam através de seus planos-sequência e em profundidade de campo. Apesar da longa duração, quase quatro horas, *A Viagem dos Comediantes* apresenta somente 80 planos-sequência, nos quais os processos históricos avançam ou retrocedem de maneira

¹⁰⁸ FAINARU, 2001, p. 20.

¹⁰⁹ PAPPAS, 1976-1977, p. 37.

quase imperceptível perante seus olhos dos espectadores, dentro de um mesmo plano. É neste sentido que, para Pappas, os planos-sequência contribuem para que o filme seja “histórico” e não “sobre a história”, tornando a história uma “tapeçaria inviolável, completa, um *tableaux* singular da experiência humana”: “O filme de Angelopoulos”, afirma o autor, “não se desdobra ‘cronologicamente’ porque a própria história não se desenvolve de maneira estritamente cronológica, mas sim por saltos para trás e para a frente.”¹¹⁰

Pappas também chama o cinema de Angelopoulos de “cinema épico”: “Para Angelopoulos, a tela serve à mesma função que o palco exercia para Brecht.” Angelopoulos evita a psicologização dos personagens (a plateia é convidada não a se identificar, mas a testemunhar) e procedimentos de distanciamento aparecem, por exemplo, nos “solilóquios históricos” que acontecem três vezes, quando Agamemnon, Electra e Pílates, em diferentes momentos da narrativa, se dirigem diretamente para a câmera e relatam algum episódio doloroso vivido por eles. Entretanto, salienta Pappas, esta comparação com Brecht não quer dizer que Angelopoulos seja imitativo ou derivado das técnicas brechtianas que ele soube transpor para o cinema, mas antes apenas identificar seu nome com uma realização cinematográfica tão renovadora e fundamental quanto a realização teatral associada ao nome do diretor de teatro alemão. Por fim, Pappas elogia o gesto político do filme, que resgatara a história recente do povo grego do esquecimento a que o Estado grego e certos elementos da oposição haviam consignado (o filme fora filmado justamente no último ano do período de poder da Junta, ou a ditadura dos coronéis, que se iniciara em 1967):

O governo grego acusou Angelopoulos de “unilateralmente” expressar as opiniões da “extrema esquerda”. Na verdade, Angelopoulos fez exatamente o contrário. Ele salvou a história da Grécia não só do ódio da direita, mas também pelas fabricações autoindulgentes da esquerda stalinista. Ele contou a história da resistência à ocupação alemã, da Guerra Civil Grega e da traição do movimento revolucionário grego pela liderança da esquerda, sem compromisso ou distorção. Este ato de recuperação – e reivindicação – histórica também é um ato político importante e, como tal, fez de Angelopoulos uma das poucas consciências políticas autênticas de seu país.¹¹¹

2.2. A história como música em *A Viagem dos Comediantes*

Em *The films of Theo Angelopoulos: A cinema of contemplation*, Andrew Horton retoma e amplia boa parte da argumentação de Pappas, enumerando uma série de características que permeiam a obra de Angelopoulos como um todo, dentre elas a herança

¹¹⁰ Idem, p. 38.

¹¹¹ Idem, p. 39.

da iconografia bizantina, o fascínio pela história grega e a utilização de mitos e peças gregas nas tramas. O legado bizantino a que Horton se refere estaria expresso na frontalidade da organização das figuras-personagens dentro do quadro, análoga à dos ícones dispostos em forma de “programa” na tradição da Igreja Ortodoxa.¹¹² Um exemplo desta distribuição dos elementos aparece já no primeiro plano de *A Viagem dos Comediantes*: o grupo de comediantes, carregando suas malas, desembarcam na nova cidade, em 1952, enquanto a câmera se distancia vagarosamente, em *travelling*. O mesmo enquadramento é repetido no final, quando “voltamos no tempo” e vemos a antiga configuração dos comediantes desembarcarem na cidade, só que em 1939, enquanto a câmera faz um movimento de aproximação. Na estrutura não-cronológica e cíclica do filme, a narrativa começa pelo “fim”, e termina pelo “começo” (ou recomeço), conforme indica a voz da personagem em *off*.



Figura 3. O primeiro plano do filme, em 1952



Figura 4. O último plano do filme, em 1939

Sobre a presença da mitologia grega em *A Viagem dos Comediantes*, além do principal conflito derivado do mito de Agamemnon, Horton destaca a recorrência da questão da viagem ou jornada, que aponta para a *Odisseia* homérica. Em relação ao teatro grego, Angelopoulos apresentaria mais traços em comum com Ésquilo do que com Sófocles (cuja obra serviu de modelo para a criação dos paradigmas da tragédia aristotélica) e retrabalharia no contemporâneo uma recusa da causalidade que já aparece desde o teatro antigo:

Angelopoulos está de fato mais próximo da concepção de personagem de Ésquilo do que à de Sófocles e Eurípides, que enfatiza a revelação de conflitos internos e a causa-e-efeito psicológica. David Grene observa que a Trilogia de Orestes como um todo não segue uma “lógica” ou mesmo um curso “dramático” em seu desenvolvimento, e que seus personagens são muito mais símbolos públicos do que indivíduos com vidas interiores. Agamemnon, por exemplo, dificilmente aparece em *Agamemnon* e Clitemnestra é retratada como uma figura muito mais complexa do que seu marido: nós simplesmente não entendemos completamente

¹¹² HORTON, 1997a, p. 26-30.

quem ela é e por que ela comete o assassinato. Contraste a manipulação da tragédia de Ésquilo com a de Eurípides. Não há dúvida ao final da peça sobre por que Medéia matou seus filhos em *Medéia* ou por que Penteu tinha que morrer em *As Bacantes*.¹¹³

Para Horton, tal recusa do paradigma causal também aproxima Angelopoulos de Bertold Brecht, conforme Pappas já apontara – com a ressalva de que, para Horton, a despeito da desdramatização da direção de atores e da não-psicologização dos personagens, há um acréscimo de engajamento do espectador na encenação, e não distanciamento:

Simplificando, nós sentimos o fictício na realidade e a realidade da ficção simultaneamente na obra de Angelopoulos, com este adendo: enquanto Angelopoulos se refere por vezes a Brecht e à necessidade de uma plateia pensar tanto quanto sentir no teatro e no cinema, nós não experimentamos nada parecido com o que poderia ser chamado de um “efeito de distanciamento” em termos brechtianos. Ao contrário, a mistura de teatralidade e realidade em seus filmes muitas vezes nos leva a um vínculo emocional mais profundo e mais completo com o filme – vínculo que, poderíamos dizer, abraça nossa racionalidade também.¹¹⁴

Horton dedica um capítulo inteiro de seu livro à uma detalhada descrição de *A Viagem dos Comediantes*: a partir do roteiro original em grego, ao qual teve acesso, o autor tece comentários praticamente cena a cena, sublinhando detalhes históricos que não estão explícitos no filme, e indicando (apenas em inglês) os títulos de algumas canções que permeiam a narrativa. Além de detalhar as correspondências com a Oréstia neste e em outros filmes de Angelopoulos, Horton investiga como a figura de Orestes contribui para que o filme “termine”, de maneira similar à Oréstia, com a promessa de um novo recomeço: em vez da mediação de uma deusa, todos os traidores são expurgados, e o filho de Crisótemis, também chamado Orestes, recusa o casamento da mãe com um americano, e se junta a Electra para continuar a viagem com a companhia, no papel de Tasos (protagonista de *Golfo*), o que indica uma pequena vitória, mesmo que limitada (como se Orestes, e seu desejo revolucionário se mantivesse vivo).¹¹⁵ Horton também apresenta observações minuciosas sobre a figura forte e de resistência encarnada por Electra, que não aceita ser subjugada pelos fascistas, e que domina a segunda parte do filme, uma “versão feminina de Ulisses que nunca encontra Ithaca”. Horton insiste, tal qual Pappas, que “Angelopoulos não apresenta uma dialética marxista simples do bem e do mal, da esquerda e da direita, realidade conservadora versus radical com os ‘trabalhadores’ ganhando da classe dominante”.¹¹⁶ Nesse sentido, ele

¹¹³ Idem, p. 46.

¹¹⁴ Idem, p. 14-15.

¹¹⁵ Idem, p. 124.

¹¹⁶ Idem, p. 126.

também concorda com Pappas: “*A Viagem dos Comediantes* é uma obra intelectualmente difícil, que requer extraordinária concentração do público”.¹¹⁷

Recorrendo a depoimentos do próprio Angelopoulos, Horton esclarece o contexto político em que o filme foi feito, e as dificuldades enfrentadas pelo diretor ao filmar um longa tão carregado de conteúdo político durante a governação da Junta, ou ditadura dos Coronéis – que se instalara entre 1967 e 1975 na Grécia, tendo fim pouco antes do término das filmagens. Conforme relata Horton, depois da finalização de seu primeiro longa, *Reconstituição* (*Αναπαράσταση*, 1970), Angelopoulos se envolveu diretamente com os principais movimentos de resistência da época – inclusive participando de um dos episódios mais traumáticos do período, os protestos anti-Junta na Universidade Politécnica em Atenas, que culminaram num ataque da polícia e dos militares contra os manifestantes, deixando pelo menos trezentos mortos e muitos feridos. Devido à sua presença nesse e em outros protestos, Angelopoulos precisou se refugiar em Paris e só retornou quando a situação parecia mais segura. Em 1974, ele voltou a falar com seu produtor sobre *A Viagem dos Comediantes*, que por sua vez estava preocupado com a reação da Junta, mas Angelopoulos insistiu, conforme relata abaixo:

Eu finalmente o convenci, dizendo que fazer o filme era de alguma forma uma maneira de sobreviver naqueles tempos terríveis. Então obtivemos a licença e começamos em fevereiro de 1974. Ninguém sabia exatamente o que estávamos fazendo, inclusive o produtor! Nem mesmo os atores sabiam. O roteiro era conhecido apenas por mim, e eu não queria que os outros soubessem com antecedência para que a notícia sobre o filme não se espalhasse e o colocasse em perigo. É claro que as pessoas tinham uma ideia sobre o que se tratava, mas eles só recebiam o roteiro no dia da filmagem.¹¹⁸

O mito de Agamemnon tinha uma função estética, mas também prática, a de enganar a censura do regime: quando a polícia vinha averiguar, Angelopoulos dizia que estava fazendo um filme sobre o mito de Orestes, adaptado para o tempo da ocupação alemã, o que os satisfazia, já que a Grécia, tal qual outros países que foram invadidos na época, costumavam fazer filmes sobre a “resistência” na II Guerra Mundial. A ascensão ao poder da Junta foi o evento político decisivo que forçou Angelopoulos e outros jovens artistas dos anos 1960 a repensarem a história e a cultura gregas, estando intrinsecamente ligada à urgência da produção do filme:

Eu e muitos outros procurávamos as origens da Junta através da história, das atitudes, das mudanças sociais e políticas. De certa forma, a ditadura foi minha fonte de inspiração. Se ela não tivesse existido, eu teria feito filmes muito diferentes. Também foi assim com tantos filmes bons produzidos nos EUA durante

¹¹⁷ Idem, p. 124-125; PAPPAS, 1976-1977, p. 39.

¹¹⁸ Idem, p. 121.

os anos de McCarthy.¹¹⁹

Horton remete a depoimentos que dão pistas sobre a relação de Angelopoulos com o som no filme. Para a integração da música em cena, em vez de gravar as cenas em silêncio e dublá-las posteriormente, Angelopoulos providenciava música no local para que o elenco sentisse o momento: “Toda a música foi gravada enquanto estávamos filmando. Trabalhamos com um gravador de fita estéreo e dois microfones. Um microfone era para a ação e outro para a música. Nada foi adicionado depois.”¹²⁰ Sobre a escrita do roteiro, Angelopoulos também comenta sobre a escolha das músicas em relação ao período histórico retratado:

Eu tinha apenas nove anos de idade em dezembro de 1944, mas ainda tenho memórias vívidas das melodias que os soldados costumavam cantar. Naturalmente, há músicas que meus amigos e colaboradores também me lembraram, e também o compositor e diretor musical do filme, Loukianos Kilaidonis, ajudou bastante.¹²¹

Além disso, no decorrer do livro, Horton empenha-se em mapear a relação entre a obra de Angelopoulos e diversas tradições cinematográficas. Em relação ao cinema internacional, Horton verifica inspirações advindas do cinema alemão (os *road-movies* de Wim Wenders), do cinema francês (o plano-sequência em Jean Renoir, a desdramatização de Robert Bresson), do neorrealismo italiano (a estética documentária de Luchino Visconti), do cinema dos Balcãs (as similaridades com as alegorias de Miklós Jancsó), do cinema japonês (Kenji Mizoguchi e Yasujiro Ozu), do cinema soviético e russo (a dialética de Serguei Eisenstein). No que concerne ao cinema americano, além de observar a importância de Orson Welles ou John Ford, Horton identifica reverberações do musical hollywoodiano:

A influência dos musicais americanos pode parecer surpreendente, à primeira vista. Mas Angelopoulos já afirmou: “Eles ficaram dentro de mim subterraneamente, os filmes de Minnelli e Stanley Donen” [...]. E quando consideramos a importância da música tanto quanto a do silêncio em seus filmes (a escassez de diálogo tornando o uso da música ainda mais significativo), uma linha de influência é compreendida. Pois no cerne do musical está o esforço das pessoas para se expressarem não por meio do diálogo, mas através da música e da dança. Quando acrescentamos que o drama grego antigo, tanto a tragédia quanto a comédia, começou em música e dança, a abordagem de Angelopoulos torna-se ainda mais compreensível. Angelopoulos aprecia claramente a apresentação estilizada de personagem e história através da música no musical americano, combinando, como em Minnelli (*Agora seremos felizes*, *Um americano em Paris*, *Kismet*) e Donen (*Um dia em Nova York*, *Cantando na chuva*, *Sete noivas para sete irmãos*), igualmente realismo e expressionismo. *Reconstituição*, por exemplo, começa e termina com um canto folclórico; *A Viagem dos Comediantes* começa e

¹¹⁹ Idem, p. 101.

¹²⁰ Idem, p. 122.

¹²¹ Idem, p. 121.

termina com o tocador do acordeão, enquanto a maioria dos conflitos “políticos” dentro do filme de quatro horas são travados através de canções que se opõem.¹²²

De fato, Angelopoulos declarou mais de uma vez a influência dos musicais americanos em sua obra e, em outra ocasião, especificamente sobre *A Viagem dos Comediantes*, o cineasta fez o seguinte comentário:

Se analisarmos a cena da “batalha” de canções em *A Viagem dos Comediantes*, nós vemos que ela é um musical! O que eu gostava no musical de Hollywood era a liberdade para ser muito estilizado e partir da vida diária para uma outra coisa. O musical americano passava de um senso de realidade para o teatral, como Gene Kelly em *Cantando na Chuva*. Eu acabo de voltar de uma retrospectiva de meus filmes na Irlanda, e o país todo, especialmente as pessoas nos bares, são completamente musicais! Então eu sinto que a forma musical te permite transformar o cotidiano em *outra coisa*.¹²³

Conforme assinala Horton, em *A Viagem dos Comediantes*, “antes mesmo dos personagens falarem entre si, eles definem suas orientações políticas e pessoais através das canções que cantam”.¹²⁴ Com ênfase no conteúdo político das canções, a História é encenada como um grande espetáculo musical:

Há a história como espetáculo: marchas, aglomerações, batalhas. [...] Há a apresentação da história e da vida como “musical”: músicas folclóricas, *rebetika* (o *blues* grego), hinos políticos – da esquerda e da direita –, *show tunes*, jazz americano e melodias britânicas bem como marchas nazistas transformam-se, ao invés do diálogo direto entre os personagens, na forma primária de comunicação e de meios de “contestação” em *A Viagem dos Comediantes*.¹²⁵

Quanto ao cinema grego, Horton ressalta a ruptura de Angelopoulos, figura central do Cinema Novo Grego, tanto com o cinema clássico narrativo de Michael Cacoyannis (cineasta grego de maior prestígio internacional nos anos 1950-1960, cujo “posto” seria tomado por Angelopoulos) quanto com a tradição de comédias e dramas dos estúdios atenienses, como os filmes produzidos pela Finos Films. Horton cita nomeadamente os filmes estrelados por Aliki Vouyouklaiki, a “Brigitte Bardot” grega (protagonista de *Diploppennies*), sem chamá-los de musicais, e afirma que boa parte da juventude grega contemporânea é apaixonada por esses filmes, acostumada a vê-los reprisados na televisão. Angelopoulos, em suas próprias palavras, demonstrava certo receio em relação a este movimento “retrô” entre os jovens gregos: “Isto é, claramente, um desejo por uma inocência perdida e um tipo de nostalgia. Na Grécia, os jovens veem esse passado como ‘mágico’ e inocente. A vida parece tão simples e boa nessas antigas comédias e melodramas

¹²² Idem, p. 86.

¹²³ FAINARU, 2001, p. 84.

¹²⁴ HORTON, 1997a, p. 48.

¹²⁵ Idem, p. 105.

românticos”.¹²⁶ Ao mesmo tempo, Horton reconhece reminiscências da tradição do *epitheorisi*, o “teatro de revista” grego, tanto nestes filmes quanto nos de Angelopoulos, no que concerne à fragmentação da narrativa e ao uso da música.¹²⁷ Horton também salienta os diferentes gêneros musicais que aparecem nos filmes de Angelopoulos, entre eles a *rebetika*, o “blues grego”: neste tipo de música, os temas melancólicos se repetem, tal qual em seus filmes, e seus intérpretes geralmente cantam sentados, movimentando-se pouquíssimo, tal qual os personagens minimalistas do diretor.¹²⁸ Assim, no cinema de Angelopoulos, aparecem pontos em comum com estes filmes musicais, entretanto, com uma abordagem totalmente diferente. Horton observa como seus filmes são focados numa “outra Grécia”, a das vilas do interior, menos favorecidas, afastadas dos pontos turísticos, que o diretor descobre desde *Reconstituição*, e que marcará toda a sua obra, conforme ele mesmo declara abaixo:

Foi a descoberta de outra Grécia que eu não conhecia. Eu me deparei com um espaço interior – o que pode ser chamado de uma Grécia interna – que era desconhecida para mim e para a maioria das pessoas da minha geração. Estou me referindo a pessoas nascidas e criadas na cidade e que ignoravam e até subestimavam essa outra realidade. Foi uma verdadeira descoberta para mim.¹²⁹

É esta Grécia que se faz presente em *A Viagem dos Comediantes*. Angelopoulos também insistia em filmar durante o outono ou inverno, para evitar a imagem da Grécia ensolarada – parte das filmagens do filme aconteceram entre fevereiro e maio de 1974, e foram interrompidas até novembro do mesmo ano, devido ao clima, sendo concluídas somente em janeiro de 1975. Assim, a jornada dos personagens pelos mais dolorosos acontecimentos da história de seu país está longe de ser turística: Angelopoulos parece recusar tanto a Grécia ensolarada de Cacoyannis quanto a “utopia turística” dos musicais gregos. Além disso, os momentos musicais incompletos ou interrompidos (por vezes de forma abrupta e violenta) revelam a impossibilidade do alcance pleno da utopia (pelo menos, nos termos de Dyer). Fazendo uma aproximação com as categorias de Altman, é uma feliz coincidência que a peça interrompida seja *Golfo, a pastora*, justamente um *melodrama pastoral*, e também o primeiro longa-metragem feito na Grécia, o que nos leva a argumentar que Angelopoulos está explodindo não só uma certa tradição do cinema grego, mas também, mesmo que indiretamente, *o musical folclórico e suas convenções molares*.

¹²⁶ Idem, p. 75. Entrevista ao próprio autor, Atenas, 1993.

¹²⁷ Idem, p. 53-54.

¹²⁸ Idem, p. 48-51.

¹²⁹ Idem, p. 120-121.

2.3. Música diegética, canções e relações temporais em *A Viagem dos Comediantes*

Em artigo recente, Irini Stathi expande consideravelmente as considerações de Andrew Horton sobre o papel da música em *A Viagem dos Comediantes*, examinando as mais de 30 canções que permeiam o filme, e apresentando descrições minuciosas dos momentos musicais, com títulos das canções em inglês e também em grego, com suas respectivas transliterações e dados de autoria. Para a autora, o filme de Angelopoulos “fez nascer no cinema grego uma nova maneira de utilizar a música (ou de definir as relações entre música e diegese filmica)”, sendo a música a instância fundamental da narrativa:

Grande parte da crítica definiu este filme como um “musical histórico”. Esta definição é, provavelmente, a que mostra uma compreensão mais clara do funcionamento formal e estético do filme. A música em *A Viagem dos Comediantes* poderia dividir-se em três categorias principais, que representam quase a totalidade dos gêneros na música grega, assim como boa parte de outras músicas ligadas aos países que são mencionados e aos personagens que aparecem no filme: a) Baladas e canções melódicas como *I Will Keep Loving You*, *Let Your Lovely Hair Fly*, *The Daisy Told Me*, *Today Baby*; b) Canções populares tradicionais e *rebetikas* como *Little Lemon Tree* e *Have Some Patience*; c) Canções de guerrilha como *Enslaved People* e *Comrades Let's Rise* e a marcha militar de *Black is the Night on the Mountains*. Também escutamos um bom número de canções relacionadas com a história grega, como o *swing In The Mood*, a canção republicana *Ay Carmela* e a canção de *music hall* muito famosa entre os soldados na I Guerra Mundial, *It's a Long Way to Tipperary*.¹³⁰

Stathi distingue pelo menos três níveis de qualidades musicais em *A Viagem dos Comediantes*: (1) *nível cronológico*, as canções remetem à memória coletiva, aludindo a atos e acontecimentos dos momentos históricos visitados; (2) *nível teatral*, a música se relaciona tanto ao mito dos Átridas quanto aos três componentes do teatro dramático (dicção [*λέξις*, *léxis*], melodia [*μέλος*, *mélos*] e espetáculo [*ὄψις*, *ópsis*]), tendo mais importância que os diálogos; (3) *nível diegético e extradiegético*, na medida em que não há música extradiegética – para a autora, o filme é um ótimo exemplo do que Michel Chion chama de música de tela (*screen music*), ou seja, “de música que surge de uma fonte localizada direta ou indiretamente no espaço e no tempo da ação, mesmo que a fonte seja um rádio ou um músico no espaço-fora-de-tela”.¹³¹ Stathi desloca a primazia da imagem, enfatizando o papel da música como elemento fundamental na dinâmica dos planos-sequência do filme:

De fato, que Angelopoulos tenha gravado a música durante as filmagens em locação usando um Nagra de dois canais em tempo real cria uma sensação de que o som está inserido no espaço-tempo da película. Assim como os planos sequência são usados para não interromper o ritmo interno do filme, a gravação da música

¹³⁰ STATHI, 2013, p. 136.

¹³¹ CHION, 1994, p. 80.

em som direto ressalta a importância da unidade de tempo e espaço no filme. Praticamente toda cena ou plano sequência começa ou acaba com uma peça musical surgida de uma fonte precisa (diegética) que é cantada, seja por um ator, por um figurante, ou interpretada por algum instrumento ou orquestra. Sem a presença da música, o progresso da diegese seria quase impossível.¹³²

As canções (cantadas ou interpretadas) se convertem, assim, na única banda sonora, se afastando da concepção da música como algo decorativo. “Cantar”, afirma Stathi, “não é um ato meramente festivo, mas um conceito filosófico: outorga a possibilidade de mudança, de reordenar a vida tanto a nível privado como público, interno e externo.”¹³³ Segundo o compositor Loukianos Kilaidonis, a música irrompe da ação social e cada escolha musical deriva de uma concepção precisa da relação entre a música e a sociedade:

Em cada lugar, em cada acontecimento histórico, a música de um povo a música de um povo pode expressar de maneira sublime sua condição social e política. Por isso, no filme, toda a viagem da trupe entre 1939 e 1952 tinha que vir marcada musicalmente pelos gêneros mais representativos, para que contemporaneamente se pudesse entender o significado de cada um. Por isso, através do progresso da música na trilha, assistimos ao respectivo progresso da própria Grécia em sua história.¹³⁴

Através desse “arquipélago narrativo” de música popular, as canções literalmente escrevem a história, a história dos humildes, dos injustiçados e dos que resistiram às tragédias históricas. Stathi acredita que um gesto de contestação a certo elitismo também está presente nas escolhas de músicas de Angelopoulos e Kilaidonis:

Como apontava Jeffrey Smith (1998), a música popular foi relegada durante muito tempo a sua utilização em segundo termo, já que parecia carecer de dinamismo e sua forma se baseava na repetição e não era adequada para se ajustar às reviravoltas do roteiro nem às evoluções da história. Esta visão era defendida por um certo elitismo – não isento de vaidade – ostentado por uma série de compositores. Kilaidonis, que conta com uma longa trajetória de adaptação da música popular em melodias ajustadas às narrativas contemporâneas, transforma esta dinâmica diegética das canções populares em um elemento estético potentíssimo.¹³⁵

Stathi também sublinha como os saltos cronológicos em um mesmo plano são indicados pelo som durante o filme. Logo na primeira transição temporal, quando os comediantes entram numa cidade durante a campanha de eleições de 1952, eles ouvem uma voz vindo de um carro de som anunciando candidatos. Tal voz é gradualmente substituída por referências musicais relacionadas com a ditadura de Metaxas, e quando eles chegam na

¹³² STATHI, 2013, p. 136-137.

¹³³ Idem, p. 139-140.

¹³⁴ Idem, p. 137.

¹³⁵ Idem, p. 143.

praça central, estão (novamente) em 1939. Assim, através da articulação entre planos longos e sons, “as mudanças cronológicas se sucedem, tanto para o passado como para o futuro”, e “a relação entre passado, presente e futuro potencial envolvidos na história se apresenta ao espectador de uma maneira dialética.”¹³⁶ Angelopoulos, em entrevista, também fala sobre as justaposições cronológicas (e dialéticas) no filme:

Em *A Viagem dos Comediantes*, embora se refira ao passado, estamos falando sobre o presente. A abordagem não é mítica, mas dialética. Isso ocorre na estrutura do filme, onde muitas vezes “dois tempos históricos” são dialeticamente justapostos no mesmo plano criando associações que levam diretamente a conclusões históricas... Essas ligações não nivelam os eventos, mas ignoram as noções de passado/presente e, em vez disso, fornecem uma interpretação de desenvolvimento linear que existe apenas no presente.¹³⁷

Tal qual Pappas ou Horton, Stathi relaciona tal dialética com a tradição brechtiana, mas desta vez com ênfase no som, recorrendo também a depoimento do próprio Angelopoulos sobre a batalha de canções, em que o diretor afirmara o seguinte:

Há muito de Brecht nesta cena: o registro, o tom irônico, as canções como elementos narrativos e não como mero acompanhamento. [Geralmente] no filme as canções estão em som direto, pertencem ao interior da cena e ao mesmo tempo são utilizadas para narrar a ação, para fazê-la avançar”.¹³⁸

2.4. Angelopoulos e a imagem-tempo (1): entre a “imagem-lembrança” e a “lembrança pura”

Gilles Deleuze não cita Theo Angelopoulos em nenhum de seus livros sobre cinema. Entretanto, Vrasidas Karalis, em seu estudo de fôlego sobre a história do cinema grego, estabeleceu a seguinte relação entre *A Viagem dos Comediantes* e os signos cinematográficos apontados pelo filósofo francês:

Como afirmou Andrew Horton, “a visão dialética de Angelopoulos é uma de múltiplas realidades existentes dentro de cada imagem, momento e personagem singular.” Devido à sua densidade, o filme precisa ser desmembrado para obter acessibilidade e entendimento mais amplo, mas se houve alguma vez um filme que expressou, mais do que qualquer outro, os “cronosignos” de Gilles Deleuze e suas redes semânticas, deve ter sido este [*A Viagem dos Comediantes*]. O tempo circular do filme de Angelopoulos estabelece campos semânticos completamente diferentes dentro da imagem atual, não por sua referência à realidade, mas como uma “função de memorização, de temporalização; não exatamente uma lembrança, mas ‘um convite a se lembrar’”.¹³⁹

¹³⁶ Idem, p. 138.

¹³⁷ Idem, p. 137.

¹³⁸ Idem, p. 142.

¹³⁹ KARALIS, 2012, p. 180.

A sugestão de Karalis foi retomada e expandida substancialmente em artigo recente, no qual Richard Rushton verifica mudanças nas formas de encenação do tempo no decorrer da carreira de Angelopoulos, mais especificamente uma transição “da ‘política’ para o ‘humanismo’”, usando para isso o conceito de imagem-tempo de Deleuze. Em linhas gerais, a argumentação de Rushton afirma o seguinte: os primeiros filmes de Angelopoulos – *Reconstituição* (1970), *Dias de 36 (Μέρες του '36)*, 1972), *A Viagem dos Comediantes* (1975), *Os Caçadores (Οι Κυνηγοί)*, 1977) e *Alexandre, o Grande (Ο Μεγαλέξανδρος)*, 1980) – seriam “tentativas de transformar melancolia em esperança”, marcadas por narrativas que remetem ao passado histórico grego, que buscam “persuadir a Grécia a reexaminar o passado, encarar as verdades que foram enterradas, reconhecer, acima de tudo, a brutal opressão sofrida por simpatizantes da esquerda democrática durante o século XX, para assim embarcar em um novo futuro”.¹⁴⁰ Para Rushton, tal qual os *flashbacks* nos filmes de Mankiewicz para Deleuze, estes primeiros filmes estariam marcados por “imagens-lembrança”: o “passado” emerge em função do que ocorre no “presente”, ou seja, “da perspectiva do presente, somos levados de volta ao passado, mas na medida em que o passado se relaciona com o presente”. Mais do que qualquer outro filme, *A Viagem dos Comediantes* seria “uma tentativa de entrar ‘por dentro’ da história, de expô-la com enorme peso, de retratar o passado como uma sombra que afeta todo o presente”,¹⁴¹ na medida em que “cada camada de história somente pode ser entendida da perspectiva do presente; ou seja, uma camada está sempre relacionada com a outra, de 1922 a 1944, ou de lá para 1949 e 1952”.¹⁴²

Por sua vez, em filmes a partir de *Viagem a Cítera (Ταξίδι στα Κύθηρα)*, 1984), como *O Apicultor (Ο Μελισσοκόμος)*, 1986), *Paisagem na Neblina (Τοπίο στην Ομίχλη)*, 1988) ou *O Passo Suspenso da Cegonha (Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού)*, 1991), o passado seria colocado para descansar, e as imagens-lembrança seriam substituídas por “lembranças puras”, ou seja, quando a imagem-lembrança falha e somos confrontados com algo, porém não podemos discerni-lo. Rushton cita como exemplo uma das cenas mais marcantes de *Paisagem na Neblina*, em que as crianças Alexandros (Michalis Zeke) e Voula (Tania Palaiologou), acompanhadas por Orestes (Stratos Tzortzoglou), presenciam uma gigantesca mão feita de pedra ser retirada das águas por um helicóptero, no porto de Thessaloniki. Uma pura lembrança emergiria, pois “tal qual os personagens do filme, que encaram petrificados

¹⁴⁰ RUSHTON, 2015, p. 239.

¹⁴¹ Idem, p. 238.

¹⁴² Idem, p. 240.

a este espetáculo, nós ficamos maravilhados e confusos”; conseguimos, tão somente, “olhar para trás, tentar fazer conexões, mergulhar em nossa própria memória”.¹⁴³ Um ícone do passado, outrora de fácil reconhecimento, teria perdido seu senso de propósito e relevância. Tal “perda de conexão com a história” não é negativa, mas, pelo contrário, parece sugerir “que a Grécia – especialmente os gregos associados com a esquerda – precisam se livrar desta história, dizer adeus ao passado. Só aprendendo a esquecer que um novo futuro pode ser inventado”.¹⁴⁴ Assim, os derradeiros filmes de Angelopoulos seriam guiados por duas concepções, a de que “*o passado se mantém aberto*, que ele não esteve determinado a todo momento”, e por isso mesmo, “*que o passado pode ser redescoberto e reinventado*”.¹⁴⁵

Rushton acredita que, “se as camadas de passado em *A Viagem dos Comediantes* estão em sua maioria sinalizadas por cartazes e símbolos que revelam suas significâncias históricas, por sua vez a mão de pedra em *Paisagem na Neblina* não oferece nenhum marcador de historicidade”.¹⁴⁶ Rushton também afirma que tal mudança de abordagem aparece na própria forma como a trupe de atores aparece em *A Viagem dos Comediantes* e como a mesma reaparece em *Paisagem na Neblina*, ainda vagando pela Grécia contemporânea, num procedimento de autocitação comum na obra do diretor:

Uma sensação clara da transformação na forma como o passado é retratado pode ser percebida através do uso contrastante que Angelopoulos faz da trupe de teatro nômade, primeiro em *O Θίασος* (*A Viagem dos Comediantes*, 1975), depois por meio de sua reencarnação em *Τοπίο Στην Ομίχλη* (*Paisagem na Neblina*, 1988). Como observou Andrew Horton, no filme anterior, apesar de uma sensação de tragédia marcar a maioria dos eventos do filme, há, no entanto, uma sensação de “triumfo silencioso”, especialmente na decisão da trupe, perto do final do filme, de recomeçar e continuar performando. Aqui, portanto, os mortos podem ser lembrados e honrados, e o futuro pode ser inventado em virtude de sua memória. Em contraste, quando os atores ‘retornam’ em *Paisagem na Neblina*, eles estão esgotados, são irrelevantes: cultura e história já não são mais importantes.¹⁴⁷

Embora não discordemos de Rushton, sua análise ignora aspectos sonoros e relaciona Angelopoulos apenas com as imagens-lembrança. Entretanto, a imagem-cristal desenvolve uma forma mais aguda de indiscernibilidade entre atual e virtual que aparece, antes, como germe na imagem-sonho do musical. Acreditamos que uma análise mais aprofundada, a partir da articulação entre o conceito de ritornelo e cristal do tempo, pode contribuir para percebermos mais nuances do que tal periodização elaborada por Rushton.

¹⁴³ Idem, p. 241.

¹⁴⁴ Idem, p. 241.

¹⁴⁵ Idem, p. 242.

¹⁴⁶ Idem, p. 241.

¹⁴⁷ Idem, p. 235.

2.5. Brecht, *gestus*, música e história em Angelopoulos

Para Deleuze, uma das questões do cinema moderno se expressa no seguinte imperativo: “Dê-me, portanto, um corpo”. Num primeiro momento, o filósofo verifica, no cinema de Michelangelo Antonioni, um polo dessa questão: não a incomunicabilidade, mas o cansaço do corpo (em consonância com o cansaço em Blanchot), que expressaria uma espécie de submersão num *corpo cotidiano* para pensar o impensável da vida, e o tempo no corpo.¹⁴⁸ Um segundo polo apareceria no cinema de Carmelo Bene, na medida em que ele dá corpo a uma cerimônia, monta uma câmera no corpo que adquire então, um outro sentido: “não é mais seguir e acuar o corpo cotidiano, mas fazê-lo passar por uma cerimônia, introduzi-lo numa gaiola de vidro ou cristal, impor-lhe um carnaval, um disfarce que dele faça um corpo grotesco, a fim de atingir, finalmente, o desaparecimento do corpo visível.”¹⁴⁹ Carmelo Bene, para Deleuze, seria “um dos maiores construtores da imagem cristal”, ao misturar paródia, apraxia (dificuldade de executar movimentos ou gestos) e afasia (perda da fala) em gestos impedidos ou fracassados, ao mesmo tempo em que liberta componentes sonoros:

O que se liberta no não-querer são a música e a palavra, e seu entrelaçamento num corpo reduzido apenas ao sonoro, um corpo de ópera novo. Até a afasia torna-se, então, a língua nobre e musical. Não são mais os personagens que têm voz, são as vozes, ou melhor os modos vocais dos protagonistas (murmúrio, respiração, grito, arrotos...) que se tornam as únicas e verdadeiras personagens da cerimônia, no meio que se tornou música: como os prodigiosos monólogos de Herodes Antipas em *Salomé*, que se elevam de seu corpo recoberto pela lepra, e efetivam as potências sonoras do cinema.¹⁵⁰

Deleuze recorre à noção de *gestus* em Brecht para tratar desta ênfase no corpo, que seria uma característica geral da *nouvelle vague* enquanto cinema das atitudes e das posturas, principalmente em Jacques Rivette e Jean-Luc Godard, ou nos encadeamentos das atitudes em John Cassavetes. Deleuze remete a certa “teatralidade” nos ensaios da companhia em *L'amour par terre* (Rivette) e generalizada em Godard (*Pierrot le fou*, *Passion*, ou a música constante em *Salve-se quem puder (a vida)*). Tanto em Rivette quanto Godard, o *gestus* é “necessariamente social e político, segundo a exigência de Brecht, mas é também necessariamente outra coisa”, sendo, ao mesmo tempo, “bio-vital, metafísico, estético.” Sobre o uso da música em relação ao *gestus*, o exemplo das interrupções dos quartetos em

¹⁴⁸ *Imagem-Tempo*, p. 227-228.

¹⁴⁹ *Idem*, p. 228.

¹⁵⁰ *Idem*, p. 229. Filme citado:

Carmen de Godard revela-se bastante ilustrativo:

[...] em *Carmen*, as atitudes de corpo jamais param de remeter a um *gestus* musical que as coordena independentemente da intriga, submete a um encadeamento superior, mas também liberta todos os seus potenciais: os ensaios do quarteto não se contentam em desenvolver e dirigir as qualidades visuais, no sentido em que a curva do braço da violinista ajusta o movimento dos corpos que se enlaçam. É que, em Godard, os sons, as cores são atitudes do corpo, isto é, categorias: portanto encontram seu fio na composição estética que os atravessa, não menos que na organização social e política que os subentende.¹⁵¹

É neste sentido, em articulação com o sonoro, que o cinema de Godard “vai das atitudes do corpo, visuais e sonoras, ao *gestus* pluridimensional, pictórico, musical, que constitui a cerimônia, a liturgia, a ordenação estética delas.”¹⁵² Posteriormente, um segundo imperativo sobre o cinema moderno é suscitado por Deleuze: “Dê-me um cérebro”, que não configura uma diferença entre o abstrato e o concreto, mas gradações entre estes no cinema intelectual do cérebro (como em Alain Resnais) e o cinema físico do corpo (Godard). Antonioni então reaparece como exemplo bem-acabado de uma dupla articulação entre ambos imperativos característicos da imagem-tempo:

Antonioni não critica o mundo moderno, em cujas possibilidades “acredita” profundamente: critica no mundo a coexistência de um cérebro moderno e de um corpo cansado, estragado, nevrosado. Tanto assim que sua obra passa fundamentalmente por um dualismo que corresponde aos dois aspectos da imagem-tempo: um cinema do corpo, que põe todo o peso do passado no corpo, todos os cansaços do mundo e a neurose moderna; mas também um cinema do cérebro, que descobre a criatividade no mundo, suas cores suscitadas por um novo espaço-tempo, suas potências multiplicadas pelos cérebros artificiais. [...] A unidade da obra de Antonioni é o confronto do corpo-personagem com seu cansaço e seu passado, e do cérebro-cor com todas as suas possibilidades futuras, mas comendo um único e mesmo mundo, o nosso, com suas esperanças e desespero.¹⁵³

Angelos Koutsourakis, em artigo recente, reavalia a influência de Brecht na obra de Angelopoulos através do conceito de *gestus*, ampliando constatações esparsas como as de Pappas, Horton ou Stathi, como vimos nos subcapítulos anteriores. Conforme resumido por Koutsourakis, desde um dos primeiros textos sobre o cinema, escrito em 1927, Brecht acreditava que filmes deveriam ser vistos como uma série de quadros (*tableaux*) que não produzem desenvolvimento da trama, mas apresentam uma sensação de autonomia. Assim, a sucessão de todos os fragmentos semiautônomos conecta cada fragmento com o todo, ou seja, uma unidade dialética é produzida através do próprio caráter disjuntivo da narrativa.

¹⁵¹ Idem, p. 233-234.

¹⁵² Idem, p. 234.

¹⁵³ Idem, p. 245.

Para Koutsourakis, há uma simbiose entre os conceitos brechtianos de *gestus* social e de ato de mostrar uma ação (o *gestus* de mostração), na medida em que o “estratagema de valorizar a autonomia do quadro e a qualidade estática da composição é baseado em uma estética que privilegia a produção de relações gestuais que acentuam a significância social das ações, sem empregar o fluxo dramático convencional.”¹⁵⁴

Destas observações, Koutsourakis conclui que, quando aplicado ao cinema, o investimento de Brecht tanto na montagem quanto no efeito do *gestus* dentro de uma imagem estática pode gerar dois tipos de cinema: de um lado, a montagem dialética de Eisenstein, e de outro, o uso do plano-sequência que não produz unidade narrativa, mas antes, fragmentação, como nos filmes de Theo Angelopoulos. Koutsourakis cita, por exemplo, a ênfase na mostração em *Reconstituição*, pois nunca vemos de fato o crime acontecer, apenas as reconstituições feitas pela polícia com os acusados. Parece haver “um desejo de entender significado do ato a partir de sua representação ao invés de se concentrar no evento em si”, derivado da ideia de *gestus* enquanto capacidade de citação (citabilidade), que se resume da seguinte maneira:

Na formulação de Brecht, quando um ator mostra um evento, ele/ela deve mostrar a si mesmo simultaneamente, para interromper o contexto representacional; ao fazê-lo, ele/ela produz uma variedade de gestos que apontam para o significado social do evento representado. Walter Benjamin compara esse processo com a dialética hegeliana e explica que a “sequência de tempo”, como em Hegel, não é o cerne da dialética, mas apenas um instrumento, e que na estética de Brecht a dialética é levada a um “congelamento” não pela sucessão de ações, mas pela citabilidade do *gestus*.¹⁵⁵

Koutsourakis também esclarece a perspectiva histórica de Angelopoulos a partir do termo *fábula* em Brecht, que aparece ora como “o conteúdo narrativo do drama”, ora como, concordando com Aristóteles, “a alma do drama”:

A fábula nos termos brechtianos implica a narrativa coletiva (e algo similar se aplica às tragédias gregas, que são variações de narrativas coletivas, ou seja, mitos preexistentes). A narrativa coletiva é o coração do drama brechtiano, mas, ao contrário da tragédia aristotélica, manifesta-se em partes separadas que mostram a conexão entre os eventos específicos e o todo, a saber, a visão dialética da história.¹⁵⁶

¹⁵⁴ KOUTSOURAKIS, 2015, p. 65. Koutsourakis sinaliza que tais concepções evocam a analogia entre a estética de Brecht e a de Eisenstein formulada por Roland Barthes em “Diderot, Brecht, Eisenstein”, que por sua vez é um comentário acerca do texto de Brecht, “Música e *gestus*” (1937). Ambos são usados como base para os comentários de Deleuze em *A Imagem-Tempo*, conforme reconhece o autor (*Imagem-Tempo*, p. 230, nota de rodapé 5). Vale ressaltar que o texto de Brecht desenvolve o conceito de *gestus* a partir de uma reflexão sobre os aspectos políticos e estéticos do uso da música. Versões destes textos em inglês podem ser encontradas, respectivamente, em BARTHES, 1977, p. 69-78 e BRECHT, 2015, p. 167-169.

¹⁵⁵ Idem, p. 70.

¹⁵⁶ Idem, p. 73.

Para Koutsourakis, na tetralogia histórica de Angelopoulos, a *fábula* – a narrativa coletiva – se apresenta em termos estritamente brechtianos, através de pelo menos quatro características: (1) “A história é segmentada em sequências autônomas, que também empregam referências míticas não para universalizar as desgraças humanas, mas para atuar como um comentário sobre o presente histórico” (em *A Viagem dos Comediantes*, como vimos, o mito da Oréstia e o idílico drama popular *Golfo, a pastora* são usados como *leitmotifs* dentro da história); (2) “a dialética entre forma e conteúdo é visualizada estruturando a decupagem de forma a abolir planos curtos privilegiando a produção do *gestus*”, que podem “comunicar um senso de abstração, mas que estão sempre em diálogo com a *fábula*”; (3) alguns quadros (*tableaux*) “exercem o papel de cinema de atrações e resistem ao fluxo diegético, uma vez que não fornecem informações de narrativa e possuem pouca conexão com as cenas anteriores e as que se seguem”; (4) “O *gestus* dentro do quadro torna-se retórico e, enquanto o desenvolvimento dramático é minimizado, as partes autônomas estão em diálogo com a *fábula*, o passado e o presente histórico.”¹⁵⁷ Além disso, Koutsourakis reconhece a função da música nos efeitos de distanciamento, tanto para Brecht quanto para Angelopoulos:

Este efeito ‘anti-suspense’ também é reforçado por um elemento estilístico muito importante nos primeiros filmes de Angelopoulos, que é a ausência de música extradiegética e a preferência por uma “separação de elementos” brechtiana (*Trennung der Elemente*). Demonstrando desprezo pelo uso convencional da música no cinema narrativo, Brecht afirmou que, “no fim das contas, ninguém mais a ouve”, insinuando que a música desaparece nos clichês emocionais que ela reforça. Ele contrapropôs que o princípio do teatro épico de separar os elementos da música e da ação poderia ser politicamente eficiente na narrativa cinematográfica. A música, em vez de emanar da atmosfera, deve interromper abertamente o fluxo diegético e produzir uma atitude (*Haltung*) particular. Esta fórmula permite que a música seja difundida e apresente ações em sua significância social e histórica.¹⁵⁸

Embora não o cite diretamente, Koutsourakis parece se referir aos comentários de Brecht sobre o componente sonoro e musical do *gestus* em seu *Pequeno Organon para o Teatro* (que, por sua vez, retomam e desenvolvem ideias esboçadas em um texto anterior, “Música e *gestus*”):

As interpelações musicais da plateia por meio de canções enfatizam o *gestus* geral da mostra, que sempre acompanha aquilo que está sendo mostrado em particular. É por isso que os atores não deveriam fazer uma passagem natural entre a fala e o canto, mas sim destacá-la claramente do resto da performance, e isto é melhor reforçado através de alguns métodos teatrais adotados para tal propósito, tais como mudanças de iluminação ou inserção de títulos. De sua parte, a música deve resistir fortemente ao ‘alinhamento’ que geralmente se espera dela, e que a

¹⁵⁷ Idem, p. 73-74.

¹⁵⁸ Idem, p. 74-75.

degrada como mero serviçal subserviente. A música não deve “acompanhar”, exceto em forma de comentário. Ela não deve simplesmente “expressar-se” ao descarregar as emoções com as quais os acontecimentos da peça a preencheram. Assim, Eisler lidou com a concatenação dos incidentes de maneira exemplar quando colocou, na cena do carnaval em *Galileu*, a procissão mascarada da corporação, uma música triunfante e sombria indicando a reviravolta que as ordens inferiores deram às teorias astronômicas do estudioso. De maneira similar, em *O círculo de giz caucasiano*, os horrores de uma era em que a maternidade se torna uma fraqueza suicida são expressos pela forma como um estilo de canto frio e sem emoção é usado para descrever o resgate da criança enquanto vemos a mímica da ação no palco. A música pode, assim, fazer sua parte de diversas formas e com completa independência, e pode adotar uma atitude, a seu modo, em relação aos temas, mas também sua única preocupação pode ser simplesmente emprestar variedade ao entretenimento.¹⁵⁹

É um tanto surpreendente que autores que remeteram anteriormente ao legado brechtiano em Angelopoulos (Pappas, Horton, e ainda Stathi, que fala especificamente do uso da música) não tenham se utilizado deste trecho, principalmente porque Brecht especifica como criar um efeito de distanciamento através de “um estilo de canto frio e sem emoção”, que é a principal característica dos seus momentos musicais.

De volta a Koutsourakis, o autor relembra que, ao comentar sobre o uso da música em seus primeiros filmes, Angelopoulos declarou que “uma canção de amor colocada em um contexto particular pode se tornar um comentário político”.¹⁶⁰ É precisamente o que acontece numa das primeiras cenas de *A Viagem dos Comediantes*. Neste plano-sequência que dura aproximadamente 4’10”, primeiro vemos no plano estático o grupo de atores em torno de uma mesa jantando em um restaurante. O tocador de acordeão (Yiannis Furios) começa a tocar a melodia de uma canção de amor intitulada *Você voltará*,¹⁶¹ que é cantada por outro membro mais velho da trupe. Um som fora-de-tela chama a atenção de todos, e a câmera faz, lentamente, uma panorâmica para a esquerda, acompanhando o filho pequeno de Crisótemis, que sai para a praça, ao encontro das vozes. Ela sai para buscá-lo e leva-o de volta para dentro, mas a câmera se detém neste novo enquadramento por um tempo, abandonando momentaneamente a trupe. Através da janela, vemos um pelotão de “camisas negras” (como eram conhecidos os grupos militarizados simpatizantes do fascismo na Grécia) marchando ao redor da praça e cantando, à capela, uma canção fascista intitulada *Por que todos estão felizes?*,¹⁶² popular durante a ditadura de Metaxas:

*Por que todos estão felizes e sorrindo, pai?
Porque num dia de ouro como este, minha criança*

¹⁵⁹ BRECHT, (1949) 2015, p. 253.

¹⁶⁰ KOUTSOURAKIS, 2015, p. 75.

¹⁶¹ *Θα ξανάρθεις (Tha xanártheis, You will come back)*, Kostas Yannidis, 1934.

¹⁶² *Γιατί χαίρεται ο κόσμος (Giatí cháiretai o kósmos, Why is everyone happy?)*. 1936.

*As lágrimas escuras pararam, velhas feridas foram curadas
O trigo cresceu alto, e as pedras se transformaram em flores e rios dourados*

Depois que os soldados vão embora, a câmera volta numa panorâmica para a direita e percebemos que Egisto se levantara da mesa, e estava à beira da porta assistindo à parada militar, murmurando a canção; ele retorna para a mesa assobiando a melodia, e a câmera acompanha sua movimentação, com uma panorâmica para direita. Quando ele se senta novamente, Pílates interrompe seu assobio fazendo um barulho forte com a cadeira, se levanta e sai de quadro. Egisto também se levanta, seguindo-o, e a câmera faz novamente uma panorâmica para a esquerda, para registrar o confronto dos dois. Pílates começa a cantar, à capela, a canção de amor cantada no início da cena, mas agora a letra adquire uma nova significação, já que desta vez ela aparece como contraste ao hino fascista:

*Você vai voltar
Não importa quantos anos levarão, você vai voltar
Cheio de remorso, para pedir perdão
Uma noite, em desonra, você voltará*

Irritado, Egisto retorna à mesa (a câmera faz mais uma panorâmica para a direita), sobe em uma cadeira, faz uma saudação com o braço estendido e repete o hino fascista, à capela e a plenos pulmões, e o plano se encerra.



Figura 5. Os soldados fascistas cantam na praça



Figura 6. Egisto entoa a canção fascista

Nas palavras de Koutsourakis, esta e outras sequências musicais em *A Viagem dos Comediantes* desempenham um duplo papel: “por um lado, elas nos apresentam as simpatias políticas de alguns personagens principais e, por outro, elas ecoam a narrativa coletiva mais ampla”. Há a ausência de diálogo dramático e o desdobramento da narrativa baseia-se “num modelo apresentacional de narração, que mostra ao invés de contar”. O impacto da cena advém “do modo quase ritualístico em que os atores se movem no espaço, entrando e saindo

do quadro”, da câmera que, ao reenquadrar, reencontra-os numa posição diferente da que estavam anteriormente. Para Koutsourakis, “essas relações gestuais geradas pela música e pelas performances chamam atenção para as posições/posturas (*Haltungen*) que os apresentam como representantes de forças históricas”, e não reduzem os personagens a figuras estáticas como no realismo socialista, mas antes enfatizam suas atitudes em relação aos acontecimentos históricos. Ao examinar os movimentos dos personagens dentro do quadro e sublinhar detalhadamente todos os aspectos da performance, Angelopoulos teria alcançado “a quintessência da estética brechtiana e de sua ênfase em segmentar a narrativa através de *gestus* e posturas que permitem ao público tirarem suas conclusões sobre as circunstâncias sociais e históricas”.¹⁶³

É plenamente possível fazer uma leitura meramente espacial e causal desta cena, ou seja, num “presente” os soldados cantam no exterior (praça), e em seguida os sons reverberam no interior (taverna), levando aos acirramentos políticos que se desenrolam. Mas a questão é um pouco mais complexa. Isso porque uma das teses centrais de Deleuze é a de que a profundidade de campo, tal qual desenvolvida no cinema moderno, exprime uma imagem-tempo direta, que reverte a subordinação do tempo ao movimento e ao vínculo sensorio-motor, exibindo o tempo por si, conforme inaugurado por Orson Welles:

As imagens em profundidade expressam regiões do passado como tal, cada uma com seus acentos próprios ou seus potenciais, e marcam tempos críticos da vontade de potência de Kane. O herói age, anda, e se mexe: mas é no passado que ele próprio se mete e move: o tempo não está mais subordinado ao movimento, mas o movimento ao tempo. Assim, na grande cena em que Kane vai ao encontro, em profundidade, do amigo com o qual ele vai romper, é no passado que ele se move [...].¹⁶⁴

Assim, a profundidade de campo teria por função “cada vez explorar uma região do passado, um contínuo”.¹⁶⁵ O trecho de *A Imagem-Tempo* que Vrasidas Karalis usa para definir Angelopoulos em termos de cronosignos trata justamente desta questão:

Queremos dizer que a profundidade de campo cria certo tipo de imagem-direta, que se pode definir pela memória, pelas regiões virtuais do passado, pelos aspectos de cada região. Seria menos uma função de realidade, e mais uma de memorização, de temporalização; não exatamente uma lembrança, mas “um convite a se lembrar...”.¹⁶⁶

Deleuze prossegue, enfatizando a diferença entre as imagens-lembrança, e este outro

¹⁶³ KOUTSOURAKIS, 2015, p. 76.

¹⁶⁴ *Imagem-Tempo*, p. 130.

¹⁶⁵ *Idem*, p. 131.

¹⁶⁶ *Idem*, p. 134.

tipo de imagem marcada pelo tempo, que surge com a profundidade de campo:

É preciso constatar o fato antes de tentar explicá-lo: a maioria das vezes em que a profundidade de campo encontra plena necessidade é quando tem relação com a memória. E também nisso o cinema é bergsoniano: não se trata de uma memória psicológica, feita de imagens-lembrança, tal como convencionalmente o *flashback* pode representar. Não se trata de uma sucessão de presentes que passam conforme o tempo cronológico. Trata-se ou de um esforço de evocação produzido num presente atual, e precedendo a formação de imagens-lembrança, ou a exploração de um lençol de passado do qual, ulteriormente, surgirão as imagens-lembrança. É um aquém, e um além, da memória psicológica: os dois polos de uma metafísica da memória.¹⁶⁷

Para Deleuze, o enquadramento deixa de definir um espaço, e passa a imprimir um tempo, sendo papel da profundidade de campo ir da extrema contração aos grandes lençóis de passado, e inversamente, relacionando inclusive com aspectos técnicos como enquadramentos e movimentos de câmera: “As *plongées* e *contra-plongées* formam contrações, como os *travellings* oblíquos e laterais formam lençóis.”¹⁶⁸ O que queremos dizer com isto? Simplesmente que a comparação entre Angelopoulos e as imagens-lembrança de Mankiewicz, tal qual elaborada por Rushton, desde o início não se coloca, em termos de encenação. Quando a câmera de Angelopoulos se movimenta em *travelling* pelo interior do restaurante e reenquadra, pela janela, os soldados que vemos em profundidade de campo na praça, o que se dá não é um movimento no espaço, mas no tempo, o que é sublinhado pelo *gestus* da encenação como um todo. Quando Crisótemis busca o filho na praça e volta, seu movimento não é só no espaço, mas no tempo, pois as imagens de Angelopoulos estão explorando camadas de lençóis do passado que se justapõem, e que estão sendo citadas, e não realisticamente representadas. Não há nada semelhante ao *flashback* e, mesmo que aconteçam uns após os outros, os gestos e as canções não são consecutivos, mas antes lençóis de passado coexistentes. Trata-se, antes de uma imagem-cristal, que está relacionada mais diretamente com as imagens-sonho do musical, principalmente em termos sonoros, e cujas zonas de indiscernibilidade agora atingiram o mais alto grau.

2.6. Angelopoulos e o canto amador

Diferente dos números musicais, “performances perfeitas” acompanhadas de música extradiegética, Claudia Gorbman chama de “canto amador” momentos em que um personagem canta que são interpretados e percebidos como parte do mundo diegético

¹⁶⁷ Idem, p. 134.

¹⁶⁸ Idem, p. 135.

realista, em que o canto “não é um desempenho profissional, e é feito com o som sincronizado com índices adequados de realismo espacial, e sem o apoio mágico de uma orquestra”.¹⁶⁹ Os momentos musicais de Angelopoulos se encaixam bem na definição de Gorbman não somente porque os personagens cantam à capela ou estritamente acompanhados de música justificada na diegese, mas porque tais momentos, além de sugerirem motivações ou identificações dos personagens, geralmente efetivam alusões paródicas que recontextualizam canções conhecidas, reforçadas pelos elementos sonoros “imperfeitos” que remetem a um amadorismo:

O canto amador encarna um *status* liminar, intermediário da voz do ator. Cantar proporciona a maior autenticidade da voz, combinando gestos corporais e os lábios com o som; na verdade, é difícil imaginar a dublagem desses momentos, diferente da prática rotineira em musicais e videoclipes de sincronização labial e dublagem posterior, ou os tratamentos mais extremos da voz produzidos por *vocoders* e afinação automática. Em muitos casos, são as imperfeições da voz – com respiração, vacilante e trêmula, notas falsas, cantando fora da faixa confortável, pausas, letras esquecidas ou erradas – que nivelam amadorismo com autenticidade, e que fazem do canto uma expressão natural e sincera do personagem.¹⁷⁰

Michel Chion chama atenção para o fato de que, em muitas tradições (e podemos considerar que o musical americano clássico participa desta), “perfeição” sonora é definida pela ausência de *índices sonoros materializantes*, “detalhes sonoros que nos fazem sentir a condição material da fonte sonora, e se referem ao processo concreto de produção do som”, diferente de outras tradições que valorizam os elementos suplementares que emprestam ao som uma espécie de “presença” do emissor:

Os índices sonoros materializantes frequentemente consistem em irregularidades no decurso do som que denotam resistência, fissura ou retenção no movimento ou no processo mecânico que produz o som. Um índice sonoro materializante em uma voz também pode consistir na presença de ruídos de respiração, sons da boca e da garganta, mas também qualquer alteração no timbre (se a voz falha, desafina, arranha). Para o som de um instrumento musical, estariam incluídos nos índices sonoros materializantes notas em falso, irregularidades, fricção, respiração, e unhas nas teclas do piano. Um acorde fora da melodia em uma peça de piano ou uma voz irregular em um canto de coral têm um efeito materializante sobre o som ouvido. Eles devolvem o som a quem o emite, por assim dizer, acentuando o trabalho do emissor do som e suas falhas em vez de nos permitir esquecer o emissor em favor do som ou da nota em si.¹⁷¹

As sequências musicais de Angelopoulos certamente pertencem a esta segunda tradição, que enfatiza os índices sonoros materializantes – no caso a ênfase do canto amador

¹⁶⁹ GORBMAN, 2012, p. 24.

¹⁷⁰ GORBMAN, 2012, p. 25-26.

¹⁷¹ CHION, 1994, p. 115-116.

nas “imperfeições da voz” que remetem aos corpos dos personagens. Além disso, por sua característica intersticial (por não ser nem fala, nem música, mas algo *entre* os dois), podemos relacionar o canto amador ao que Amy Herzog chama de *momentos* ou *imagens musicais falhadas* ou *interrompidas*, que produzem um desconforto que abre todo um campo de indeterminação e significados não-fixos, que por sua vez permitem a geração de leituras críticas e pensamento criativo (e, portanto, para os propósitos deste estudo, ambos são sinônimos).¹⁷²

Ainda sobre o canto amador, Claudia Gorbman distingue pelo menos três tipos, canto amador monológico (quando a personagem canta para si mesma), dialógico (quando canta para ou com outra pessoa) ou polilóquios (quando canta para ou com um grupo). Estas categorias nos remetem aos diferentes agenciamentos dos ritornelos, ora infra-agenciamentos (um ponto, um agenciamento territorial que diz respeito ao meio interno, que não necessariamente afeta o exterior, uma espécie de placa ou cartaz territorial), ora intra-agenciamento (um círculo ao redor de um ponto, um agenciamento que deixa de ser placa para tornar-se dimensional, traçar um território e edificar uma morada), ora interagenciamento (uma linha entre dois pontos, agenciamentos que abrem o território para outros indivíduos ou os afastam, ou linha de fuga acentuada, que forcem uma migração, uma completa desterritorialização).¹⁷³ Talvez uma aproximação mais precisa consideraria tanto os infra como os intra-agenciamentos sendo abarcados pela instância monológica, enquanto os interagenciamentos aparecem tanto no canto amador dialógico quanto nos polilóquios. Entretanto, não nos interessa aqui delimitar estas instâncias, uma vez que Deleuze e Guattari ressaltam que todos estes fluxos de agenciamentos sonoros territorializantes, estes ritornelos, são coexistentes e embrenham-se uns nos outros.

A cena analisada anteriormente proporciona um ótimo exemplo justamente dessa zona de indeterminação criada entre os ritornelos. Há o “enfrentamento” dialógico mais direto entre Pílates e Egisto através das canções que os “localizam” politicamente, e a canção de amor, antes cantada acompanhada do acordeão, retorna à capela como atitude de resistência de Pílates a Egisto. Mas há também o agenciamento da canção fascista em polilóquio no canto do coral uníssono dos soldados, que por sua vez, se reterritorializa em um canto monológico de Egisto – que funciona, ao mesmo tempo, como uma espécie de ameaça implícita a Pílates, que terá implicações graves posteriormente, pois Egisto será

¹⁷² HERZOG, 2010, p. 4.

¹⁷³ *Mil Platôs*, vol. 4, p. 149-156.

responsável por sua prisão. A *mise en scène* e a *duração* do plano de Angelopoulos enfatiza não só o caráter imperfeito ou falhado das canções e as diferenças de agenciamento que ambas adquirem de uma repetição para outra, mas também cria uma consistência entre todos estes agenciamentos, uma vez que o canto à capela, desprovido de música extradiegética, não permite distinguir onde terminou um agenciamento e começou o outro. Todos fazem parte de um mesmo *bloco de sensações sonoro* que abarca tanto a encenação quanto a experiência filmica, através de

um circuito de corporificações e descorporificações, uma passagem de sensações através de corpos – primeiro extraídas de percepções e afecções corporais, depois tornadas perceptíveis na matéria expressiva da obra de arte, depois engajadas com as plateias corporificadas atravessadas pela obra, e por fim estendidas a um campo de forças infinito.¹⁷⁴

2.7. Angelopoulos, solecismos, *ritornelos do povo*, potências do falso e genealogia

Em *Lógica do sentido*, Deleuze identifica, nos romances, desenhos, pinturas, e escritos filosóficos de Pierre Klossowski, a recorrência de quadros vivos (*tableaux vivant*) cujos gestos suspensos das figuras apresentam mensagens contraditórias simultaneamente dentro de uma mesma imagem. Para Deleuze, a obra do autor “é construída sobre um admirável paralelismo do corpo e da linguagem, ou antes, sobre uma reflexão de um no outro”,¹⁷⁵ expressa principalmente por *solecismos*:

Que os corpos falam, já o sabemos há bastante tempo. Mas Klossowski designa um ponto que é quase o centro em que a linguagem se forma. Latinista, ele evoca Quintiliano: o corpo é capaz de gestos que dão a entender o contrário daquilo que indicam. Tais gestos são o equivalente daquilo que chamamos, na linguagem, solecismos. Por exemplo, um braço repele o agressor enquanto o outro espera e parece acolhê-lo. Ou então uma mesma mão repele, mas não pode fazê-lo sem oferecer sua palma. E o jogo dos dedos, uns retos, outros dobrados.¹⁷⁶

Figuras exibindo gestos contraditórios aparecem por toda a obra pictórica de Klossowski. Além disso, para Deleuze, há uma dupla transgressão em seus romances, “da linguagem pela carne e da carne pela linguagem”, se referindo à personagem Roberte, cujos “duplos” são oferecidos por seu esposo Octave para satisfazer os prazeres sexuais dos visitantes, e que ora “se cala, mas provoca a agressão dos espíritos, seu silêncio é tão menos puro quanto mais o é sua palavra”, ora recorre “a uma linguagem impura, obscena, ímpia, para que o silêncio seja puro e a linguagem, pura linguagem que repousa neste silêncio”:

¹⁷⁴ BOGUE apud REDNER, 2011, p. 36.

¹⁷⁵ *Lógica do sentido*, p. 289.

¹⁷⁶ Idem, p. 293.

O corpo é linguagem. Mas ele pode ocultar a palavra que é, pode encobri-la. O corpo pode desejar e deseja geralmente o silêncio a respeito de suas obras. Então, recalçada pelo corpo, mas também projetada, delegada, alienada, a palavra torna-se o discurso de uma bela alma, que fala das leis e das virtudes e que silencia sobre o corpo. É claro, neste caso, que a própria palavra é por assim dizer pura, mas que o silêncio sobre o qual repousa é impuro. Calando-se, ao mesmo tempo encobrendo e delegando sua palavra, o corpo nos abandona às imaginações silenciosas.¹⁷⁷

O procedimento de multiplicação dos simulacros, ao invés de “trocar o semelhante e de identificar o Mesmo”, acaba por autenticar o diferente: “Em suma, o duplo, o reflexo, o simulacro abre-se enfim para entregar seu segredo: a repetição não supõe o Mesmo ou o Semelhante, não faz deles preliminares, é ela, ao contrário, que produz o único “mesmo” daquilo que difere e a única semelhança do diferente.”¹⁷⁸ Ainda neste sentido, Deleuze considera que os simulacros expressam uma dissolução da identidade:

Mais precisamente, o que é que é revogado no corpo? Klossowski responde que é a integridade do corpo; e que, por isso, a identidade da pessoa acha-se como suspensão, volatilizada. Sem dúvida, esta resposta é bastante complexa. Ela basta, contudo, para nos fazer pressentir que o dilema corpo-linguagem se estabelece de fato entre duas relações do corpo e da linguagem.¹⁷⁹

Amy Herzog, a partir dos argumentos de Eleanor Kaufman, nota que os quadros vivos de Klossowski, explicitamente voltados para a exploração da sexualidade e os limites do corpo humano, reverberam nos filmes de Jacques Demy de maneiras inesperadas. A autora utiliza o filme *O segredo íntimo de Lola (Model Shop, 1969)* como exemplo:

Uma prática semelhante fornece toda a premissa para *O segredo íntimo de Lola*, onde Lola, interpretada por Anouk Aimée, trabalha como modelo de aluguel em um estúdio desprezível em que os clientes dirigem e fotografam mulheres em poses picantes de sua própria escolha. As cenas dentro da loja, onde Lola conhece o seu interesse amoroso George (Gary Lockwood), exibem uma tensão dramática entre congelamento e movimento (a encenação viva de uma pose fixa), convite e afastamento (a natureza provocativa da pose em contraste com o bom comportamento de Lola), e ação e passividade (Lola assume o controle da cena quando George está muito nervoso e desconfortável para dirigi-la). A série de contradições invocadas aqui são transportadas para os tipos de contradições temporais típicas da obra de Demy.¹⁸⁰

Retornando ao *gestus* musical Angelopoulos, uma outra cena de *A Viagem dos Comediantes* nos permite articular uma relação entre momentos musicais falhados e o solecismo apontado por Deleuze em Klossowski. Em meados do filme, já durante a ocupação alemã, Crisótemis, portando uma garrafa vazia, vai até a loja de um senhor obeso. Ele a leva para um porão, coloca a garrafa para encher de óleo em um de seus barris e, na escuridão do

¹⁷⁷ Idem, p. 298-299

¹⁷⁸ Idem, p. 297.

¹⁷⁹ Idem, p. 299-300.

¹⁸⁰ HERZOG, 2010, p. 140.

local, ela começa a performar o que parece ser um ritual de pagamento. O plano-sequência se desenvolve numa espécie de quadro vivo estático (*tableaux vivant*): enquanto em primeiro plano vemos o mercador sentado numa cadeira de balanço, de costas para a câmera, se masturbando, em segundo plano, Crisótemis remove seu vestido e, cobrindo seus seios com as mãos, começa a cantar a idílica canção *Em seus olhos azuis como o mar*¹⁸¹ num tom seco e monocórdico:



Figura 7. Crisótemis e seu canto em solecismo

*Quantos navios menearam-se
nos seus olhos azuis como o mar?
Navios cujo único propósito
era atracar num porto de amor.
Em seus maliciosos olhos azuis,
meus sonhos mais selvagens,
meus sonhos mais doces eram consumidos,
lançados contra as rochas do seu coração.
Nunca antes em minha vida
havia visto tais olhos,
tão azuis, tão grandes, tão brilhantes.*

Aqui o canto amador monológico funciona, nos termos de Gorbman, quase como “um ritual para afastar o perigo”, ou nos termos de Deleuze e Guattari, como um ritornelo de uma criança que cantarola para se tranquilizar de seus medos, buscando por “um centro estável e calmo, estabilizador e tranquilizante, em meio ao caos”, criando “muros sonoros” para si mesma através da canção. A longa duração do plano, que abarca a canção inteira, produz um efeito angustiante, aumentado pelo contraste entre o conteúdo da letra da música e a situação de exploração sexual vivida pela personagem. Seu canto está longe de expressar uma “transparência” ou sinceridade de sua vida interior, como nos musicais americanos, mas antes denuncia uma falha, uma incongruência e uma dissolução de sua identidade. Fingindo não escutar a crescente respiração arfante do mercador que se masturba, ela mantém uma postura imóvel, seu rosto sem demonstrar grandes emoções, mas sua voz emite palavras ‘doces’ e ‘inocentes’ que, por isso mesmo, entram em conflito com a situação no geral e criam um *solecismo*, um gesto vocal que contradiz o corporal.

É possível pensarmos que tal ênfase no corpo em Angelopoulos também acarreta uma mudança de agenciamento dos ritornelos, não mais relacionados à Terra mas às forças do

¹⁸¹ *Μεσ' των ματιών σου τις γαλάζιες θάλασσες (Mes' ton matión sou tis galázies thálasses, In your blue eyes as the sea).* Michalis Suyul (letra: Kostis Palamas).

Povo, mesmo que ainda num certo romantismo. Os momentos musicais de grupo devêm “ritornelos populares e folclóricos, eles próprios em relação com um imenso canto do povo, seguindo as relações variáveis de individuações de multidão que trabalham ao mesmo tempo com afectos e nações”:¹⁸²

É por isso que o romantismo toma um outro aspecto, e até reivindica um outro nome, uma outra placa, nos países latinos e nos países eslavos onde tudo, ao contrário, passa pelo tema de um povo e das forças de um povo. Desta vez, é a terra que é mediatizada pelo povo, e só existe através dele. Desta vez, a terra pode ser “deserta”, estepe árida, ou então território desmembrado, devastado; ela nunca é solitária, mas cheia de uma população que nomadiza, se separa ou se reagrupa, reivindica ou chora, ataca ou sofre. Desta vez, o herói é um herói do povo, e não mais da terra; ele está em relação com o *Um-Multidão*, não mais com o *Um-Todo*.¹⁸³

Além de ausência de acompanhamento musical na maior parte dos cantos, o papel da voz também muda, não mais opera *agrupamentos de potências* mas *individuações de grupo*, um outro tipo de relações musicais, com ênfase nessas passagens intragrupo ou intergrupos: “O elemento subjetivo ou sentimental da voz não tem o mesmo papel e a mesma posição dependendo de ele afrontar interiormente os agrupamentos de potência não subjetivados ou as individuações não subjetivadas de grupo, as relações do universal ou as relações do ‘dividual’.”¹⁸⁴ Seria o caso de dizer, tal qual Deleuze e Guattari sobre Béla Bartók, que os *ritornelos do Povo* em Angelopoulos puderam “apoiar-se nas canções populares ou de população, para fazer populações elas próprias sonoras, instrumentais e orquestrais que impõem uma nova escala do Dividual, um novo prodigioso cromatismo. O conjunto das vozes não wagnerianas...”¹⁸⁵

Há, de fato, como vimos, um *ritornelo da Terra* dos fascistas, com sua marcha coreografada e seu canto em uníssono, toda uma formatação dos corpos, que é colocada de forma crítica. Por outro lado, nos momentos de grupo nos processos revolucionários, os corpos se comportam de outra maneira. Após a derrota alemã para os guerrilheiros comunistas e aparente expulsão dos nazistas, uma grande aglomeração se forma numa praça, e bandeiras gregas, americanas e soviéticas são balançadas ao vento, sem qualquer coreografia e até de maneira um pouco desajeitada, enquanto as pessoas cantam, paradas e de costas para a câmera, *Povo Escravizado (Enslaved People)* e *Camaradas, Levantem-se (Comrades, Let's Rise)*, que celebram a liberdade do povo e o fim do nazismo:

¹⁸² *Mil Platôs*, vol. 4, p. 174.

¹⁸³ *Idem*, p. 165

¹⁸⁴ *Idem*, p. 165-166.

¹⁸⁵ *Idem*, p. 166-167.



Figura 8. A emboscada ao povo na praça

*E agora, finalmente felizes, livres do Fascismo!
Podemos todos ir para casa, irmãos,
Juntos, todos juntos, agora que a ocupação acabou.
Povo escravizado, povo torturado
O vento da liberdade está soprando. Em frente!
E todos juntos, clamemos: Em frente, irmãos!
O vento da liberdade está soprando: Em frente!
E todos juntos, clamemos: Em frente, irmãos!
Soldados do Exército Popular!
Quebrem os elos da escravidão!
O sino da liberdade está batendo!
Povo escravizado, levante-se!
O sino da liberdade está batendo!*

Essa manifestação é inadvertidamente interrompida ao som de tiros – o povo havia sido enganado, a manifestação revela-se uma emboscada. A multidão desesperada dispersa-se, revelando alguns corpos inertes estendidos no chão e que são velados ao som melancólico de um tocador de gaita escocesa. Depois de um giro de 360° da câmera ao redor de seu próprio eixo, os manifestantes retornam no fim do plano-sequência, agora apenas com cartazes e bandeiras comunistas, reposicionando-se ao centro da praça e marcando o acirramento do embate político dali para frente. Nesta cena, os eventos retratados apontam para referenciais históricos: o massacre na praça Sintagma e suas consequências de fato figuram como episódios traumáticos da história grega. O encadeamento das ações representado em regime alegórico sugere, num primeiro nível, uma causalidade entre os fatos, que devem ser lidos em conjunto, consecutivos e interligados – a manifestação, o massacre, o luto, o retorno à manifestação, um após o outro, no mesmo plano. Entretanto, se os corpos ainda estão na praça quando os manifestantes voltam, a imagem que Angelopoulos filma não apresenta uma temporalidade ancorada na experiência prática, mas uma temporalidade que encontra referente somente na encenação em si. Em um segundo nível, temos mais do que uma simples sucessão de eventos – temos eventos sobrepostos, uma imagem de cronologia indefinida, de sobreposição temporal.

A centralidade do corpo (e da voz) nos momentos musicais de Angelopoulos também parece acarretar uma mudança de perspectiva histórica, que se distancia decisivamente de uma história antiquária ou monumental. Por toda a encenação do diretor, vemos a história trabalhada do ponto de vista das potências do falso, tal qual resumido por Deleuze (a partir das ideias de Nietzsche):

Resulta disso um novo estatuto da narração: a narração deixa de ser verídica, quer dizer, de aspirar à verdade, para se fazer essencialmente falsificante. Não é de modo algum “cada um com sua verdade”, uma variabilidade que se referiria ao conteúdo. É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros. [...] O homem verídico morre, todo modelo de verdade desmorona, em favor da nova narração. [...] é Nietzsche quem substitui, sob o nome de “vontade de potência”, pela potência do falso a forma do verdadeiro, e resolve a crise da verdade, quer resolvê-la de uma vez por todas, mas em contraposição a Leibniz, em proveito do falso e de sua potência artística, criadora...¹⁸⁶

Para Aimilia Karali, Angelopoulos foi “o rapsodo da memória, de uma memória proibida, rejeitada, teimosamente preservada, morbidamente acreditada, de uma memória que deveria ter sido esquecida”, cujo principal objetivo era “a ativação da memória como fator no presente e não como lembrança antiquária”. Para a autora, *A Viagem dos Comediantes* “constitui um ato político que não se relaciona apenas com o tempo histórico ao qual se refere, ou com a época em que foi feito. Ele pertence, segundo Spyros Asdrahas, à ‘genealogia da nossa contemporaneidade’.”¹⁸⁷ Aimilia está, inevitavelmente, se referindo também à leitura das ideias de Nietzsche sobre a História segundo Michel Foucault, em que o corpo é o ponto de partida para a abordagem genealógica:

O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as ideias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização. A genealogia, como análise da proveniência, está, portanto, no ponto de articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo.¹⁸⁸

Duplo nietzschianismo de Angelopoulos, ambos articulados pelos momentos musicais: as potências do falso das transições temporais “impossíveis”, dos solecismos que contradizem imagem e som, e a genealogia, nos termos de Foucault, com sua ênfase no corpo perecível perante a história (e sua voz que falha ou que é interrompida, que morre), a recusa das “origens” ou das causalidades dos acontecimentos, a ênfase na história como “grande carnaval do tempo em que as máscaras reaparecem incessantemente”.¹⁸⁹ Os corpos que cantam ou morrem: nada disso configura um derrotismo, visto que os cantos são atos de resistência, agenciados para trazer um novo olhar sobre a história, no sentido da seguinte afirmação de Deleuze: “O ato de fala ou de música é uma luta: ele deve ser econômico e raro, infinitamente violento para ser, ele próprio, uma resistência, um ato de resistência.”¹⁹⁰

¹⁸⁶ *A Imagem-Tempo*, p. 161.

¹⁸⁷ KARALI, Aimilia apud KARALIS, 2012, p. 179.

¹⁸⁸ FOUCAULT, 1998, p. 21.

¹⁸⁹ Idem, p. 31

¹⁹⁰ *A Imagem-Tempo*, p. 301.

2.8. Angelopoulos e o *Historisierung* brechtiano: a história como cristal

Segundo Koutsourakis, o conceito brechtiano de *Historisierung* (o processo de historicizar os processos representados) privilegia a descontinuidade histórica como forma de “identificar os aspectos contingentes e fluidos da história que não tratavam os erros históricos do passado como aberrações, mas como produto de certas contradições que também podem ser identificadas no presente.”¹⁹¹ O autor resume da seguinte maneira o pensamento de Brecht:

Brecht defendia uma representação histórica que não colocava ênfase na reprodução de imagens históricas pseudo-precisas. Sua recusa em reduzir os fenômenos históricos à mera presença de imagens autênticas do passado está associada à compreensão da história como um processo ativo e não como um autêntico pano de fundo. De acordo com a visão marxista de Brecht sobre a história, a aparência dos fenômenos históricos não nos proporciona uma compreensão do funcionamento da história. É somente por meio de uma reconstrução teórica e de uma revisão dos fatos que os efeitos históricos podem ser apreciados e compreendidos, porque o passado e o presente históricos não são senão uma narrativa estabelecida. Assim, vistos de um ângulo diferente, eles podem oferecer uma avaliação e compreensão diferentes do funcionamento da história. Por isso, a representação da história se torna uma questão de *práxis*, de transformação da narrativa solidificada e, na dimensão utópica da teoria de Brecht, de transformação da consciência histórica do público.¹⁹²

Em linhas gerais, o *Historisierung* brechtiano problematiza o contínuo da história, através da mistura de diferentes sequências de tempo e da passagem de um período histórico para outro, de forma que tal interação entre passado e presente ajude o público a identificar a repetibilidade da opressão histórica, reconhecendo-se como produtos e produtores da história – refletindo, portanto, uma esperança antecipatória modernista de uma mudança histórica nas atitudes das pessoas, e contribuindo para o *Verfremdungseffekt* (o efeito de ‘tornar o familiar estranho’, geralmente traduzido como efeito de distanciamento).¹⁹³

Koutsourakis compara dois filmes a partir desta perspectiva brechtiana: *Os Não-Reconciliados* (Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 1965) e *Os Caçadores* (Theo Angelopoulos, 1977). No filme de Straub e Huillet, a história é retratada como um problema e não como uma narrativa com início, meio e fim. Uma versão descontínua da história é apresentada através da montagem fragmentada e lacunar que, ao evitar a sucessão cronológica dos eventos narrados, tinha como objetivo mostrar que a Alemanha Ocidental pós-guerra ainda estava marcada por seu passado fascista. Tal atitude não significava

¹⁹¹ KOUTSOURAKIS, 2012, p. 169.

¹⁹² Idem, p. 170.

¹⁹³ Idem, p. 170-171.

defender um ponto de vista fatalista, mas antes compeler o público a compreender a sua responsabilidade histórica e perceber seu potencial para se tornarem participantes ativos no fazer histórico. Sobre a estrutura do filme, Straub remete à imagem do cristal, em entrevista:

Tive muito cuidado em eliminar tanto quanto possível qualquer aura histórica do figurino e do cenário, dando assim às imagens uma espécie de caráter atonal. [...] Longe de ser um filme de quebra-cabeça (como *Cidadão Kane* ou *Muriel*), *Os Não-Reconciliados* é melhor descrito como um “filme lacunar”, no mesmo sentido do que Littré define como corpo lacunar: um conjunto composto de cristais aglomerados com intervalos entre eles, como os espaços intersticiais entre as células de um organismo.¹⁹⁴

Em *Os Caçadores*, por sua vez, Angelopoulos alcançaria resultados análogos ao de Straub e Huillet, entretanto por meios completamente diferentes. Em vez da montagem fragmentada, os efeitos historicizantes são alcançados através dos planos de longa duração que apresentam eventos do passado reencenados e misturados com o presente, tornando difícil discernir os limites entre ambos. O sangue do corpo do guerrilheiro encontrado morto ainda está quente: Angelopoulos parece querer reescrever a história (o morto, inclusive, ressuscita miraculosamente em dado momento), sugerindo que o conflito da guerra civil grega não havia terminado, tal qual as forças políticas gregas preferiam acreditar. Assim, ambos os filmes, com suas respectivas diferenças de abordagem, encarariam a história como “uma coleção de fragmentos que reúnem pontos de tensão que permanecem não resolvidos”. Entretanto, para Koutsourakis, eles se distinguem do *Historisierung* de um “brechtianismo ortodoxo”, partindo para uma concepção “pós-brechtiana”:

Straub/Huillet e Angelopoulos empregam o *Historisierung* para pensar a história em termos de fragmentos benjaminianos que não compartilham a compreensão de Brecht da história como o caminho para a emancipação e o progresso humanos. Esses fragmentos oferecem uma representação dialética da história, mostrando como a história se infiltra nas relações humanas, mas o sentimento geral é que a história não passa de repetição farsesca da opressão.¹⁹⁵

Portanto, Koutsourakis considera *Os Não-Reconciliados* e *Os Caçadores* como parte de “um cinema pós-brechtiano que não atinge sua função política por meio de ‘mensagens’ e polarizações morais concretas, mas através da apresentação de contradições e processos históricos que não atingem um ponto final conclusivo.”¹⁹⁶ O mais interessante desta argumentação de Koutsourakis é a relação entre abordagem histórica e a ideia de cristal, que

¹⁹⁴ Idem, p. 172.

¹⁹⁵ Idem, p. 177. O autor remete a este trecho das *Teses sobre a filosofia da história* de Walter Benjamin: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de emergência’ em que vivemos não é a exceção, mas a regra. Devemos alcançar uma concepção da história que esteja de acordo com essa visão. Então, devemos perceber claramente que é nossa tarefa trazer à tona um estado real de emergência.”

¹⁹⁶ Idem, p. 178.

acreditamos também estar presente em *A Viagem dos Comediantes*, e que desenvolveremos abaixo, enfatizando o aspecto sonoro e temporal do cristal do tempo através do conceito de ritornelo.

2.9. Angelopoulos e a imagem-tempo (2): o ritornelo e o cristal do tempo

Ainda em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari, além de descreverem o ritornelo através de um modelo complexo de temporalidade (a coexistência entre linhas de territorialização, reterritorialização e desterritorialização), também relacionam o conceito à figura do cristal:

Mas, de todo modo, o que é um ritornelo? *Glass harmônica*: o ritornelo é um prisma, um cristal de espaço-tempo. Ele age sobre aquilo que o rodeia, som ou luz, para tirar daí vibrações variadas, decomposições, projeções e transformações. O ritornelo tem igualmente uma função catalítica: não só aumentar a velocidade das trocas e reações naquilo que o rodeia, mas assegurar interações indiretas entre elementos desprovidos de afinidade dita natural, e através disso formar massas organizadas. O ritornelo seria, portanto, do tipo cristal ou proteína. [...] O ritornelo fabrica tempo. [...] Não há o Tempo como forma *a priori*, mas o ritornelo é a forma *a priori* do tempo que fabrica tempos diferentes a cada vez.¹⁹⁷

Em *A Imagem-Tempo*, Deleuze utiliza o termo *ritournelle* em dois momentos distintos. Na primeira citação, *ritornelo* aparece brevemente, referindo-se a uma melodia disparadora de uma recordação num filme de Marcel Carné, ou seja, como parte da estrutura da encenação de uma imagem-lembrança: “Assim, em *Trágico amanhecer*, o som do ritornelo obsedante vem do fundo do tempo para justificar o *flashback*, e a ‘raiva’ leva o herói trágico até o fundo do tempo para entregá-lo ao passado.”¹⁹⁸ Entretanto, na segunda vez que surge, é justamente na discussão sobre o cristal do tempo, que apresenta uma relação temporal bem mais complexa. Antes de prosseguirmos, é importante termos em mente a concepção de tempo e as diferenças de natureza entre passado e presente para Henri Bergson, tal qual resumidas por Deleuze em *Bergsonismo*:

Todavia, o presente *não é*; ele seria sobretudo puro devir, sempre fora de si. Ele não é, mas age. Seu elemento próprio não é o ser, mas o ativo ou o útil. Do passado, ao contrário, é preciso dizer que ele deixou de agir ou de ser útil. Mas ele não deixou de ser. Inútil e inativo, impassível, ele *É*, no sentido pleno da palavra: ele se confunde com o ser em si. Não se trata de dizer que ele “era”, pois ele é o em-

¹⁹⁷ *Mil Platôs*, vol. 4, p. 176-177.

¹⁹⁸ *A Imagem-Tempo*, p. 64. Para nós, leitores em português, essa constatação é um pouco dificultada, visto que, quando da tradução brasileira dos livros sobre cinema (anterior à publicação de *Mil Platôs* no Brasil), a tradutora Stella Senra substituiu *ritournelle* por termos correlatos como “ladainha” (tal qual neste trecho) e, mais à frente, como “estribilho” (agradeço a Luiza Alvim, em conversa pessoal, por esta observação, que também pode ser encontrada em ALVIM, 2015, p. 2). Em textos em inglês, o termo é geralmente traduzido por “*refrain*” (“refrão”). Para facilitar a argumentação, *ritournelle* já aparecerá substituído por “ritornelo” no corpo do texto.

si do ser e a forma sob a qual o ser se conserva em si (por oposição ao presente, que é a forma sob a qual o ser se consome e se põe fora de si). No limite, as determinações ordinárias se intercambiam: é do presente que é preciso dizer, a cada instante, que ele “era” e, do passado, é preciso dizer que ele ‘é’, que ele é eternamente o tempo todo. – É essa a diferença de natureza entre o passado e o presente.¹⁹⁹

A concepção bergsoniana do tempo reaparece nos conceitos de cinema de Deleuze. Para o filósofo, um tipo de imagem no cinema moderno, a qual chama de cristal do tempo, revela “uma imagem-tempo direta, e não mais uma imagem indireta do tempo, que decorresse do movimento”, na medida em que faz ver “o fundamento oculto do tempo, quer dizer, sua diferenciação em dois jorros, o dos presentes que passam e o dos passados que se conservam. De uma só vez o tempo faz passar o presente e conserva em si o passado.”²⁰⁰ A imagem-lembrança, como vimos, obedece uma espécie de lei de sucessão cronológica, ainda orgânica, e aparece, de certa forma, “datada”, na medida em que se atualiza como imagem mental “a partir das exigências do novo presente que se define como posterior ao antigo, e que define o antigo como anterior”. Diferente desta imagem causal do *flashback*, a imagem-cristal se define de outra forma, pois ela se refere a um “passado em geral”, ainda não datado, que coexiste com o atual “presente”: “Ela é uma imagem virtual que corresponde a tal imagem atual, em vez de se atualizar, de ter de se atualizar em *outra* imagem atual. É um circuito já aqui mesmo atual-virtual, e não uma atualização do virtual em função de um atual em deslocamento”.²⁰¹

A imagem-cristal, para Deleuze, tem pelo menos dois aspectos, o pequeno germe cristalino e o imenso universo cristalizável. Se pensarmos no cone bergsoniano, o primeiro seria um menor circuito, “entre um presente e seu próprio passado, entre uma imagem atual e sua imagem virtual”²⁰²; o outro (talvez o que mais interessava a Angelopoulos), remeteria “a circuitos virtuais mais e mais profundos, que a cada vez mobilizam todo o passado, mas nos quais os circuitos relativos banham ou mergulham para se desenhar atualmente e trazer sua colheita provisória”, a um “invólucro último, variável, deformável, nos confins do mundo, para além dos movimentos do mundo”.²⁰³ Mais ainda que a imagem-sonho do musical, para Deleuze, é esta imagem-cristal que instala uma zona de indiscernibilidade entre passado e presente, dando a ver o tempo:

¹⁹⁹ *Bergsonismo*, p. 46-47.

²⁰⁰ *A Imagem-Tempo*, p. 121.

²⁰¹ *Idem*, p. 100.

²⁰² *Idem*, p. 101.

²⁰³ *Idem*, p. 102.

É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola, ele se cinda em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e outro conservando todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se vê no cristal. A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não-cronológico dentro do cristal, Cronos e não Chronos. É a poderosa vida não orgânica que encerra o mundo. O visionário, o vidente, é quem vê no cristal, e o que ele vê é o jorrar do tempo como desdobramento, como cisão. Só, acrescenta Bergson, que tal cisão nunca vai até seu termo. O cristal, com efeito, não para de trocar as duas imagens distintas que o constituem, a imagem atual do presente que passa e a imagem virtual do passado que se conserva: distintas e, no entanto, indiscerníveis, e indiscerníveis justamente por serem distintas, já que não se sabe qual é uma e qual a outra. É a troca desigual, o ponto de indiscernibilidade, a imagem mútua.²⁰⁴

Deleuze distingue pelo menos duas espécies de cronosignos, um que pende para a coexistência dos lençóis de passado, e outro para a simultaneidade das pontas de presente, utilizando dois cineastas como representativos de cada uma destas concepções: Alain Resnais e seus “grandes contínuos de imaginário e real”, em contraposição a Alain Robbe-Grillet, com seus choques ou blocos descontínuos de tempo. Deleuze atribui o extraordinário êxito de *O ano passado em Marienbad* (1961) justamente à articulação entre estas duas abordagens em uma mesma obra, a mistura entre os lençóis de passado (arquitetura do tempo de Resnais) e as pontas de presente (presente perpétuo de Robbe-Grillet):

Não é mais, ou não é mais apenas o *tornar-se indiscernível* de imagens distintas, são *alternativas indecidíveis* entre círculos de passado, *diferenças inextricáveis* entre pontas de presente. Com Resnais e Robbe-Grillet um acordo se produziu, ainda mais forte porque fundado em duas concepções opostas do tempo, que repercutiam uma na outra. A coexistência de lençóis de passado virtual, a simultaneidade de pontas de presente desatualizado – são estes os dois signos diretos do Tempo em pessoa.²⁰⁵

Sobre Robbe-Grillet, Deleuze remete ainda à concepção agostiniana do tempo:

Desta feita, não há mais futuro, presente e passado sucessivos, segundo a passagem explícita dos presentes que discernimos. Na bela fórmula de Santo Agostinho, há *um presente do futuro, um presente do presente, um presente do passado*, todos eles implicados e enrolados no acontecimento, portanto simultâneos, inexplicáveis. Do afeto ao tempo: descobrimos um tempo interior ao acontecimento, que é feito da simultaneidade dos três presentes implicados, dessas pontas de presente desatualizadas. É a possibilidade de tratar o mundo, a vida, ou simplesmente uma vida, um episódio, como um único e mesmo acontecimento, que funda a implicação dos presentes.²⁰⁶

Para nosso estudo, é interessante que Deleuze recorra à concepção agostiniana de tempo, uma vez que, na primeira parte de *Tempo e Narrativa*, Paul Ricoeur explica as aporias da experiência temporal presentes no livro XI das *Confissões*, destacando o componente

²⁰⁴ Idem, p. 102.

²⁰⁵ Idem, p. 129.

²⁰⁶ Idem, p. 124.

sonoro evocado pelo próprio Santo Agostinho. Ricoeur distingue, na aporética agostiniana, as noções de *intentio* e *distentio animi*, intenção e distensão da alma – a alma, que não está passiva, mas ativa em relação à passagem do tempo (*intentio*) estende-se em direções opostas, ou seja, distende-se no presente enquanto passa do passado para o futuro (*distentio*). Neste sentido, uma vez que o tempo é experienciado na alma, não há passado, presente e futuro em si, mas sim presente do passado (memória, vestígios recordados em imagens), presente do presente (visão, instante pontual) e presente do futuro (espera, pré-conceber imagens do que ainda não aconteceu).²⁰⁷ Agostinho recorre ao exemplo do ato de cantar para ilustrar a articulação entre *intentio*, *distentio* e o tríptico presente, conforme trecho transcrito por Ricoeur:

Eu me preparo para cantar um canto que eu conheço. Antes de começar, minha expectativa estende-se (*tenditur*) ao conjunto desse canto, mas, quando comecei, à medida que os elementos antecipados de minha expectativa se tornam passado, minha memória estende-se (*tenditur*) por sua vez em direção a eles; e as forças vivas de minha atividade (*actionis*) são distendidas (*distenditur*) em direção à memória por causa do que eu disse, e em direção à expectativa por causa do que eu vou dizer. Contudo, minha atenção (*attentio*) está aí, presente; e é por ela que transita (*traicitur*) o que era futuro, para tornar-se passado. Quanto mais essa ação avança (*agitur e agitur*), mais se abrevia a espera e alonga-se a memória, até que seja inteiramente esgotada a espera, quando a ação inteira acabou e passou para a memória (28, 38).²⁰⁸

Se a experiência temporal descrita acima por Santo Agostinho acontece através da combinação-descompasso entre memória, atenção e expectativa, Ricoeur conclui que a *distentio* seria então “a falha, a não-coincidência entre as três modalidades da ação”,²⁰⁹ uma experiência marcada pela discordância e que poderia ser estendida para todo o domínio da narrativa – seja um cântico, a história de uma vida ou mesmo a história universal.²¹⁰ Tal descrição do tempo como canto, talvez demasiado subjetiva, difere da bergsoniana, principalmente na medida em que para Bergson não é o tempo que está em nós, mas nós que estamos no tempo. Deleuze enfatiza:

As grandes teses de Bergson sobre o tempo apresentam-se assim: o passado coexiste com o presente que ele foi; o passado se conserva em si, como passado em geral (não-cronológico); o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva. Repetidas vezes se reduziu o bergsonismo à seguinte ideia: a duração seria subjetiva e constituiria nossa vida interior. E, sem dúvida, Bergson precisou se expressar assim, pelo menos no começo. Mas, cada vez mais, ele dirá algo bem diferente: a única subjetividade é o tempo, o tempo não-cronológico, apreendido em sua fundação, e somos nós que somos interiores ao tempo, não o inverso. Que estejamos no tempo parece um lugar comum, no entanto é o maior paradoxo. O tempo não é o interior em nós, é

²⁰⁷ RICOEUR, 1994, p. 19-40.

²⁰⁸ AGOSTINHO *apud* idem, p. 39.

²⁰⁹ Idem, p. 40.

²¹⁰ Idem, p. 42.

justamente o contrário, a interioridade na qual estamos, nos movemos, vivemos e mudamos.²¹¹

Uma vez definidos os aspectos gerais do cristal do tempo, Deleuze passa então a distinguir pelo menos quatro tipos diferentes de estados cristalinos, elegendo também cineastas representativos de cada um deles. É neste contexto que o ritornelo reaparece em *A Imagem-Tempo*.

(1) Deleuze afirma que “as imagens de Max Ophuls são cristais perfeitos”, na medida em que o circuito das imagens do circo e do real é sempre “uma vertigem, uma oscilação”, não havendo mais distinção entre real e imaginário em seu “acréscimo de teatralidade” do plano sequência:

Se pensarmos nas relações em geral do teatro e do cinema, não nos encontramos mais na situação clássica em que as duas artes são dois meios diferentes de atualizar uma mesma imagem virtual, mas também não nos encontramos na situação de uma “montagem de atrações”, em que um espetáculo teatral (ou circense, etc.), por estar sendo filmado, desempenha o papel de uma imagem virtual que viria prolongar as imagens atuais sucedendo por um momento a elas, durante uma sequência. A situação é bem diferente: a imagem atual e a imagem virtual coexistem e se cristalizam, entram em um circuito que nos leva constantemente de uma a outra, formam uma única e mesma “cena”, em que as personagens pertencem ao real e no entanto, desempenham um papel. Em suma, é todo o real, a vida inteira, que se tornou espetáculo, conforme as exigências de uma percepção ótica e sonora pura. A cena, então, não se contenta em fornecer uma sequência, ela se torna a unidade cinematográfica que substitui o plano ou constitui ela própria o plano-sequência. É uma teatralidade propriamente cinematográfica, o “acréscimo de teatralidade” de que falava Bazin, e que só o cinema pode dar ao teatro.²¹²

(2) Em Jean Renoir, a profundidade de campo substitui o plano pela cena, e também há uma teatralidade em estado puro, onde os personagens ensaiam seus papéis para depois entrar numa realidade decantada: “No entender de Renoir o teatro é inseparável, tanto das personagens como para os atores dessa empresa que consiste em experimentar e selecionar os papéis, até encontrar aquele que vai além do teatro para entrar na vida.”²¹³ Entretanto, o cristal de Renoir estaria sempre rachado (em detrimento dos cristais perfeitos de Ophuls): algo parece sempre fugir por uma fissura, uma falha, um ponto de fuga, e a profundidade de campo funciona como a própria rachadura (o cutelo que vem de fora, único que não tem duplo, e que estilhaça o cristal em *A Regra do Jogo*).

(3) Federico Fellini exibiria um terceiro estado do cristal, “o cristal tomado em sua formação ou crescimento, referido aos ‘germes’ que o compõem”, um cristal sempre inacabado, que faz cristalino tudo que toca, onde os recomeços ou “entradas” (geográficas,

²¹¹ *A Imagem-Tempo*, p. 103.

²¹² *Idem*, p. 105.

²¹³ *Idem*, p. 108.

psíquicas, históricas, arqueológicas) se proliferam. Em Fellini, “os números, as atrações substituíram a cena e destituíram a profundidade de campo”, e o espetáculo “se torna universal, e não para de crescer, precisamente porque não tem outro objeto além das entradas no espetáculo, cada uma das quais é um germe.” Para Deleuze, Fellini difere dos outros porque seu cristal “é vida enquanto espetáculo, e, no entanto, em sua espontaneidade”, sem distinção entre olhantes-olhados, sem espectadores, sem saída, sem bastidores tampouco palco.²¹⁴ Deleuze cita as diversas “entradas” que vão enriquecendo o cristal, apesar de indiscerníveis, em *Clowns* – a lembrança de infância, a investigação histórica e sociológica (entrevistas com palhaços), seguida da arqueológica (arquivos de televisão), o espetáculo de circo como movimento de mundo e, por fim, o palhaço esquecido que abre uma quinta entrada, puramente sonora e musical. Em Fellini, há sempre uma dupla face da salvação e da perdição, que se imbricam uma na outra – segundo Deleuze, Fellini havia criado uma palavra para isso, “algo como ‘procadência’, para designar a um só tempo o curso inexorável da decadência e a possibilidade de frescor ou de criação que necessariamente a acompanha (é nesse sentido que ele se diz plenamente “cúmplice” da decadência e da podridão)”. É neste momento, ao comparar Fellini aos demais, que Deleuze discute propriamente o ritornelo (componente musical) em oposição ao que chama de galope (componente rítmico), a fim de ressaltar o caráter sonoro do cristal do tempo:

A imagem cristal não é menos sonora do que ótica, e Félix Guattari tinha razão em definir o cristal do tempo como sendo por excelência um “ritornelo”. Ou talvez, o ritornelo melódico seja apenas um componente musical que se opõe e se mistura a outro componente, este rítmico: o galope. O cavalo e o pássaro seriam duas grandes figuras, uma levando e precipitando a outra, mas a outra renascendo de si própria até a fratura final ou até a extinção (em muitas danças, um galope acelerado vem concluir as figuras redondas). O galope e o ritornelo é o que se escuta no cristal, como as duas dimensões do tempo musical, sendo uma a precipitação dos presentes que passam, a outra a elevação ou a recaída dos passados que se conservam. Ora, se formulamos o problema de qual é a especificidade da música de cinema, não nos parece que esta especificidade possa simplesmente se definir por uma dialética do sonoro e do ótico que entrariam numa nova síntese (Eisenstein, Adorno). A música de cinema tende a salientar o ritornelo e o galope como dois elementos puros e suficientes, enquanto muitos outros componentes necessariamente intervêm na música em geral, exceto em casos excepcionais como o bolero. [...] São estas tendências que chegam a uma perfeita expressão quando a imagem cinematográfica se faz imagem-cristal. Em Ophüls, os dois elementos se confundem na identificação da ciranda e do galope, enquanto em Renoir e em Fellini eles se distinguem, tomando um a força da vida, o outro a potência da morte. Mas para Renoir, a força vital está do lado dos presentes que se lançam rumo ao futuro, do lado do galope, seja o do *french-cancan* ou da Marselhesa, enquanto o ritornelo tem a melancolia do que já recai no passado. Para Fellini, parece ser o contrário: o galope acompanha o mundo que corre para seu fim, o terremoto, a formidável entropia, o carro mortuário; o ritornelo, porém, eterniza um começo do mundo e o subtrai ao tempo que passa. A galopada dos

²¹⁴ Idem, p. 111.

Augustos e o ritornelo dos palhaços brancos. Ainda assim, as coisas nunca são tão simples, e há algo de indesignável na distinção dos ritornelos e dos galopes. [...] Os dois movimentos musicais tornam-se o objeto do filme, e o próprio tempo se torna sonoro.²¹⁵

(4) Deleuze distingue ainda um quarto cristal em Luchino Visconti: um cristal em decomposição, marcado pela artificialidade do mundo dos ricos, por um processo de decadência “que os solapa por dentro”. Vê-se pouco da História (os horrores da guerra só chegam indiretamente nas narrativas), e entretanto, ela ruge à porta: “a História não se confunde com a decomposição interna do cristal, é um fator autônomo que vale por si mesmo, e ao qual Visconti ora dedica imagens esplêndidas, ora confere uma presença ainda mais intensa por ser elíptica e estar no extracampo.” Deleuze prossegue:

Porém, presente ou no extracampo, a História nunca é cenário. Ela é percebida de viés, numa perspectiva rasante, sob um raio que nasce ou se põe, uma espécie de *laser* que vem cortar o cristal, desorganizando sua substância, apressar seu escurecimento, dispersar suas faces, sob uma pressão ainda mais forte, na medida em que o exterior, como a peste em Veneza, ou a chegada silenciosa do SS ao amanhecer.²¹⁶

Há ainda, em Visconti, “a ideia de que *algo* chega tarde demais”: “Chegando a tempo, talvez pudesse evitar a decomposição natural e a desagregação histórica da imagem cristal. Mas é a História, e a própria natureza, a estrutura do cristal, que fazem com que esse algo mais não possa chegar a tempo.” Esse tarde demais não se confunde com um pessimismo aristocrático, mas antes com um tempo reencontrado: “não é um acidente que se dá no tempo, é uma dimensão do próprio tempo.”²¹⁷

Mas o que estes quatro tipos de cristais têm a ver com Angelopoulos? Acreditamos que há um pouco de cada um deles em *A Viagem dos Comediantes*. Já falamos anteriormente sobre o plano sequência como unidade cinematográfica, a teatralização generalizada através do *gestus* e dos momentos musicais, da estrutura constantemente interrompida com novas “entradas” (os monólogos dos personagens, os enquadramentos e canções que se repetem), da história que aparece indiretamente, que invade e interrompe as apresentações da peça dos comediantes. Falta falarmos especificamente do ritornelo enquanto componente sonoro e temporal na encenação, que remete mais ao cristal felliniano, através da análise de uma das cenas mais famosas de *A Viagem dos Comediantes*.

Perto do final do filme, mais uma “batalha musical” entre direita e esquerda se

²¹⁵ Idem, p. 115-116. Na tradução de Stella Senra, *ritournelle* aparece como “estribilho”.

²¹⁶ Idem, p. 118.

²¹⁷ Idem, p. 118.

instala, dessa vez num plano sequência de praticamente 10 minutos de duração. Electra entra numa taverna, e um cartaz nos informa que se trata de uma festa de Ano Novo em 1946. Uma mulher canta uma canção de amor popular grega, *Sempre Continuarei Te Amando (I Will Keep Always Loving You)*, em cima de um palco e acompanhada por uma banda, enquanto casais dançam no salão. Enquanto a câmara, lentamente, faz um giro de 360° ao redor de seu próprio eixo, vemos a movimentação de um grupo de nacionalistas/monarquistas (somente homens, todos vestindo casacos e chapéus), e o clima muda com a chegada de casais de comunistas (homens e mulheres jovens) que entram e se sentam em frente aos seus rivais políticos. Os monarquistas interrompem a cantora e pedem uma canção nacionalista para a banda. O enquadramento agora se fixa, e permanecerá como um quadro vivo por quase toda a sequência: veremos a mesa dos monarquistas em primeiro plano, e em segundo plano, do outro lado, os comunistas em sua mesa, enquanto eles se revezam nos cantos em coro e à capela. Os representantes da direita cantam o refrão de *The Eagle's Son*, (uma marcha militar em honra ao rei, que foi o hino de batalha dos monarquistas da época), parafraseada dentro da canção *The British Cannons*:

*Os canhões britânicos e o novo decreto
forçaram os rebeldes a correr como lebres.
O urso vermelho fugiu para as montanhas, oh Rei!*

Os representantes da esquerda respondem aos monarquistas com a canção de guerrilha *We Are Your Children, Greece*, modificada dentro de *British Cannons Don't Scare Us*:

*Canhões britânicos não nos assustam,
Ou mesmo o novo decreto de Scobie.
Temos escrito estas cartas com nosso sangue.
Liberdade, não Ocupação!*

De improviso, os monarquistas retrucam, na mesma melodia:

*Nós queremos isto e o faremos.
Buscaremos o Rei de volta
Que nos trará nossa liberdade!*

Agora os comunistas cantam uma versão da canção de escoteiros *Yupi-Ya-Ya*, trocando a letra por um hino de soberania popular:

*Yupie ya ya, yuppie yuppie ya...
Nós não queremos o Rei.
Queremos que o povo mande, poder para o povo!*

Em seguida, os monarquistas replicam, usando esta mesma melodia:

Yupie ya ya, yupie yupie ya...

*De mãos dadas com os britânicos e os fascistas,
Marchem pra Moscou!*

Uma mulher comunista sobe ao palco, a banda começa a tocar a canção americana *In The Mood*, de Andy Razaf e Joe Garland, e ela canta versos compostos por Gatsos, Kilaidonis e o próprio Angelopoulos, que fazem alusão ao emblema das tropas britânicas na Grécia (uma cegonha em um círculo), chegadas com a liberação sob o comando do General Scobie, enquanto os casais de comunistas levantam-se e dançam animadamente, ocupando integralmente a pista de dança:

*Olha a cegonha bordada do General Scobie
Ele vai a uma praça elegante,
Olha a cegonha bordada do General Scobie
E se os nós se desfizerem, o que acontecerá com a política britânica, Scobie?
Haverá mais nós, General Scobie.
Mas você nunca terá sucesso trazendo o Rei de volta.
O povo não suportará o fascismo.
Eles levantarão suas cabeças de novo contra a política britânica.*

Um dos monarquistas dá um tiro estrondoso para cima, e a dança é interrompida. Os comunistas mostram que estão desarmados, e se retiram. O próprio monarquista que atirou sobe ao palco e começa a cantar, acompanhado pela banda, um hino elogioso ao retorno do Rei, enquanto os demais dançam entre si (sem qualquer homoerotismo), numa valsa da vitória, passando a ocupar completamente o espaço antes dividido.

*Volte, volte para o seu velho ninho, nosso Rei!
Seu povo está pedindo por você. Volte!
E quando você vier não encontrará nenhum comunista por aqui.
Os guardiães da nação irão protegê-lo. Volte!*

Electra observa toda esta movimentação como se assistisse a um espetáculo musical, petrificada ao pé da porta, antes de finalmente se retirar da taverna.



Figura 9. A batalha musical entre monarquistas e comunistas



Figura 10. Os comunistas são expulsos da taverna

Há aqui, em primeiro lugar, em termos de imagem, a *mise en scène*, com seus *travellings* horizontais ou circulares que passeiam pelos lençóis de passado, e a relação entre as canções que atravessam o quadro de um grupo para o outro, através da profundidade de campo, implicam que essas estão se articulando não só no espaço, mas também no tempo. No que se refere aos agenciamentos territoriais, Angelopoulos se utiliza de canções populares para fazer surgir delas uma força política, num gesto de desierarquização. *Nem romeico, nem helênico*, Angelopoulos parece preocupado em encenar as complexas trocas intermediárias nos fluxos de desterritorialização e reterritorialização dos ritornelos – ou seja, como de um primeiro ritornelo, territorializado, pode surgir, por variação, uma força revolucionária, ou mesmo uma reapropriação pelas forças conservadoras (como as melodias cantadas com letras diferentes por cada grupo, num embate direto entre *ritornelos da Terra e ritornelos do Povo*). Em termos temporais e sonoros, fazendo uma analogia com a leitura de Deleuze em *Imagem-Tempo*, temos as melodias das canções (mesmo as que não são acompanhadas por música diegética) que remetem aos passados que se conservam, que remetem aos momentos históricos (ritornelos), e, ao mesmo tempo, as vozes dos personagens, que introduzem uma diferença, algo novo na canção, geralmente novos versos carregados de discursos políticos que trazem consigo as pontas de presente que fazem avançar (galope), o canto agostiniano que faz a passagem entre o tríplice presente. É por isso que não concordamos com Rushton: em *A Viagem dos Comediantes*, não há imagens-lembrança, mas momentos musicais que são verdadeiros ritornelos – em outras palavras, Angelopoulos seria um cineasta dos ritornelos não só pelo seu uso abundante da música, mas por fazê-las funcionar como plenos cristais do tempo sonoros, em que o tempo se articula sonoramente de maneira complexa na encenação.

2.10. A utopia como “ação e paixão revolucionárias” em Angelopoulos

Segundo Daniel W. Smith, a publicação na França, em 1967, de *O novo mundo amoroso* (*Le nouveau monde amoureux*) provocou interesse geral quanto ao conteúdo do manuscrito de Charles Fourier, tido como um dos grandes “socialistas utópicos” do século XIX. O texto, com as propostas do autor sobre amor, sexualidade e vida comunal, era datado de 1818, porém nunca publicado, e seu aparecimento quase 150 anos depois de escrito foi um evento literário, na época.²¹⁸ Pierre Klossowski retoma a visão utópica de Fourier para

²¹⁸ SMITH, 2017, p. 21.

contrastá-la com a “contra-utopia” que aparece nos escritos do Marquês de Sade, tanto em seu livro *A moeda viva* (*La Monnaie vivante*) e no artigo “Sade e Fourier” (“*Sade et Fourier*”), escrito mais ou menos ao mesmo tempo, desta vez como se encenasse um hipotético debate entre os dois pensadores. Klossowski resume da seguinte maneira a utopia de Fourier em *A moeda viva*:

Para Fourier, a natureza do trabalho seria completamente transformada pela vida comunitária nos “falanstérios”, onde as trocas passionais redistribuíam a sociedade em classes de afinidades seguindo as Leis da Atração. A falsa noção de “tempo de lazer”, que seria atribuída às várias classes “trabalhadoras”, foi refutada antecipadamente por Fourier. Para superar o caráter punitivo do trabalho na vida comunal (o que implicava não só a propriedade comunitária dos meios de produção, mas também dos indivíduos), a produção de objetos, mesmo objetos úteis, não seria mais feita de acordo com *uma necessidade industrialmente determinada*, mas sim com *uma aspiração passional*. O trabalho seria realizado na euforia da imaginação como a atividade espontânea e criativa da humanidade. Uma vez que essas comunidades, organizadas em grupos ou “hordas” com várias classes de idades e afinidades, deveriam inspirar a emulação de outras, a atividade de trabalho dentro delas deveria ser organizada como um ritual de brincadeira: *o espetáculo que desenha as trocas entre grupos de afinidades deveria garantir o equilíbrio e as habilidades de cada indivíduo, como uma vasta recapitulação contemplativa e espetacular do alcance e das variações da vida dos impulsos*. Por isso a combinação sutil de Fourier de poligamia e poliandria em um princípio social que ele chamou de “Harmonium”.²¹⁹

Klossowski compara a utopia de Fourier com sua ‘proto-refutação’ em Sade, em termos de como os corpos funcionam como “moedas vivas”: o que aparece, em Fourier, como uma livre expropriação das pessoas de acordo com a concordância de leis de afinidade diferentes substitui-se por um princípio de prostituição universal em Sade, onde a vida comunal é baseada na violação da propriedade moral e física das pessoas.²²⁰ Klossowski conclui que, de certa forma, Sade ‘venceu’ uma vez que “é de interesse da indústria que a utopia de Fourier se mantenha uma utopia, e que a perversão de Sade continue como a força motora da monstruosidade da indústria.”²²¹ Entretanto, o autor reconhece a força do modelo passional de Fourier, quando afirma, ainda em *A moeda viva*: “O projeto de Fourier era ‘utópico’ apenas na proporção inversa à resistência colocada pelo mundo industrial burguês, por ganância, aos seus lúcidos prognósticos.”²²² Em “Sade e Fourier”, por sua vez, Klossowski reitera que “a profecia de futuro feliz (utópico ou ainda inexistente) de Fourier contém uma crítica *explícita* ao sistema econômico vigente”, valorizando a capacidade utópica de “lançar um ataque mordaz sobre os costumes e as condições grotescas da

²¹⁹ KLOSSOWSKI, 2017, p. 52.

²²⁰ Idem, p. 54-55.

²²¹ Idem, p. 66.

²²² Idem, p. 54.

sociedade de seu tempo”,²²³ refutando a hipótese de um vencedor entre Fourier e Sade:

Do ponto de vista de Fourier, Sade parecia pouco mais do que um profeta da danação, porque o que ele criou em um nível puramente imaginativo só confirma as persistentes desigualdades do mundo industrial. No entanto, mesmo que a evidência agora favoreça Sade, a crença de que a visão de Fourier sobre a felicidade futura é uma profecia falsa ou utópica é apenas uma suposição da nossa parte, e, de fato, bastante tendenciosa. Nos olhos de Fourier, escolher Sade sobre Fourier equivale a *querer* o inalterável. No geral, se Fourier se comportou como um profeta de felicidade, foi porque para ele *nada estava talhado em pedra*, por causa da própria centelha erótica, que é “divina” e, portanto, essencialmente criativa.²²⁴

A tese fundamental de “Sade e Fourier” e principalmente de *A moeda viva* é a de que as normas econômicas são modos de expressão e representação das forças impulsivas. Segundo Smith, ambos os textos são considerados desafiadores do marxismo tradicional, ao superarem a dualidade entre economia política e economia libidinal, uma vez que, para Klossowski, a emoção, tal qual o trabalho, é produtiva, a “infra-estrutura” não é econômica, mas impulsiva, e os fantasmas desempenham um papel produtor equivalente ao desempenhado pela força de trabalho em Marx.²²⁵ Tais ideias serão reapropriadas por uma série de seus contemporâneos, entre eles Gilles Deleuze e Félix Guattari quando escrevem *O Anti-Édipo* em 1972. Mas antes de seguirmos, precisamos ter em mente os três principais conceitos da obra de Klossowski, resumidos por Smith: (1) os *impulsos*, os movimentos da alma que em si não tem forma, mas são capazes de produzir formas através de discursos ou figuras (Smith os relaciona ao conceito de *Corpo sem Órgãos* em Deleuze e Guattari); (2) os *fantasmas* (do grego *fantasia*, ou seja, aparência, imaginação) que, para Klossowski, são uma imagem obsessiva produzida em nós pelas forças impulsivas da vida, e cujo exemplo mais óbvio seria o amor, que é um impulso com uma alta intensidade, mas o que amamos é um fantasma ou imagem obsessiva que vem dominar por completo os impulsos; (3) os *simulacros*, que seriam reproduções voluntárias de fantasmas involuntários (em uma forma literária, pictórica, plástica ou mesmo conceitual) que simula a agitação invisível dos impulsos da alma. Nas palavras de Klossowski: “O simulacro, em seu sentido imitativo, é a atualização de algo incomunicável e não representativo: o fantasma em sua compulsão obsessiva”.²²⁶ Assim, os simulacros são transcrições de fantasmas, artefatos que contam como fantasmas (ou são equivalentes a eles, podem ser trocados por eles). Para Klossowski,

²²³ Idem, p. 81.

²²⁴ Idem, p. 82.

²²⁵ SMITH, 2017, p. 21.

²²⁶ KLOSSOWSKI apud SMITH, 2017, p. 8.

a *mimesis* não é uma imitação servil do visível, mas uma simulação artefactual de um fantasma irrepresentável.

Os simulacros, por sua vez, apresentam relações complexas com o que Klossowski chama de *estereótipos*. Se a invenção de um simulacro sempre pressupõe uma série de formas já esquematizadas a priori pelos usos do dia a dia, ao mesmo tempo, estes mesmos estereótipos nada mais são do que simulacros desgastados. Nas palavras de Klossowski, “os estereótipos são meramente resíduos de simulacros fantasmáticos que caíram em uso comum, tanto na linguagem como na arte”.²²⁷ Toda criação de algo novo, seja na linguagem ou na arte, tem origem nos impulsos. Como escritor, Klossowski fala de uma “ciência dos estereótipos”: um estereótipo, ao ser “acentuado” até o ponto do excesso, pode produzir em si mesmo uma crítica de sua própria interpretação gregária do fantasma, e este estilo “exagerado” pode ser percebido em seus próprios textos, principalmente nos solecismos, como vimos anteriormente. “O simulacro”, afirma Klossowski, “efetivamente simula a restrição do fantasma ao simplesmente exagerar os esquemas estereotipados: adicionar ao estereótipo, acentuá-lo, é colocar à mostra a obsessão da qual ele constitui a réplica”.²²⁸ Assim, conforme sintetizado por Smith, temos um circuito de conceitos intimamente conectados uns aos outros na obra de Klossowski:

Tal é a economia da alma elaborada no decorrer do trabalho de Klossowski: primeiro, há impulsos, com as suas ascensões e quedas em intensidade, suas elações e depressões, que não têm significado ou objetivo em si mesmos; segundo, estes impulsos dão origem a fantasmas, que constituem a incomunicável profundidade e singularidade da alma individual; terceiro, sob a obsessiva restrição do fantasma, os simulacros são produzidos, que são a reprodução ou repetição do fantasma por meio do exagero de estereótipos. Impulsos, fantasmas, simulacros-estereótipos: um circuito triplo.²²⁹

Em *O Anti-Édipo*, Deleuze e Guattari remetem a toda a discussão acima em torno de Klossowski quando afirmam que “o fantasma nunca é individual”, mas antes, “é *fantasma de grupo*” distinguindo pelo menos dois tipos de tais fantasmas:

No fantasma de grupo pode ocorrer, portanto, que a libido invista o campo social existente, inclusive nas suas formas mais repressivas; ou, ao contrário, que efetue um contrainvestimento que propague o desejo revolucionário no campo social existente (por exemplo, as grandes utopias socialistas do século XIX funcionam, não como modelos ideais, mas como fantasmas de grupo, isto é, como agentes da produtividade real do desejo que tornam possível um desinvestimento ou uma “desinstituição” do campo social atual, em proveito de uma instituição revolucionária do próprio desejo). Mas entre as duas, entre as máquinas desejanças e as máquinas sociais técnicas, nunca há diferença de natureza. Há certamente uma

²²⁷ Idem, p. 9.

²²⁸ Idem, p. 10.

²²⁹ SMITH, 2017, p. 10.

distinção, mas apenas uma distinção de regime, segundo *relações de grandeza*. São as mesmas máquinas, mas com regimes diferentes; e é isso que os fantasmas de grupo mostram.²³⁰

Em linhas gerais, haveria um polo reacionário dos fantasmas de grupo, com articulações simbólicas ou de imaginário edipianizantes que sustentam manutenções de poder, como em grandes instituições (“Como diz Nietzsche, igrejas, exércitos, Estados, qual de todos estes cães é aquele que quer morrer?”). Mas o fantasma de grupo inclui em si mesmo suas próprias disjunções, e esta mesma máquina desejante teria a capacidade de pender para o seu contrário, um polo revolucionário com a “potência de viver as próprias instituições como mortais, de destruí-las ou de mudá-las consoante as articulações do desejo e do campo social, fazendo da pulsão de morte uma verdadeira criatividade institucional”.²³¹ É neste contexto que Deleuze e Guattari usam o termo “utopia”, a partir da leitura de Klossowski de Fourier, num sentido completamente diferente de Dyer – não como “um lugar melhor para onde escapar”, mas antes “ação e paixão revolucionárias”:

Se ainda for preciso falar de utopia neste último sentido, à Fourier, não será certamente como modelo ideal, mas como ação e paixão revolucionárias. E, nas suas obras mais recentes, Klossowski nos indica o único meio de ultrapassar o estéril paralelismo entre Marx e Freud em que nos debatemos: descobrindo a maneira pela qual a produção social e as relações de produção são uma instituição do desejo, e pela qual os afetos ou as pulsões fazem parte da própria infraestrutura. Pois eles fazem parte dela, estão presentes nela de todas as maneiras, criando nas formas econômicas tanto a sua própria repressão quanto os meios de romper essa repressão.²³²

Para Deleuze e Guattari, foi Klossowski quem “mais longe levou a teoria dos dois polos de investimento, mas sempre na categoria de uma utopia ativa”, ao postular que “a exposição do investimento reacionário inconsciente, revelando-o como destituído de objetivo, bastaria para transformá-lo completamente, para fazê-lo passar para o outro polo da libido, ou seja, ao polo esquizorrevolucionário.”²³³ Os autores citam o trecho abaixo, em que, a partir de sua leitura de Nietzsche, o próprio Klossowski pensa a arte e a ciência como “contrassociologia”:

Uma conspiração que conjugue a arte e a ciência supõe uma ruptura de todas as nossas instituições e uma subversão total dos meios de produção. Se alguma conspiração, segundo o voto de Nietzsche, conjugasse a ciência e a arte para fins não menos suspeitos, ela seria desarticulada de antemão pela sociedade industrial por meio de uma espécie de *encenação* que delas dá essa sociedade, sob pena de

²³⁰ *O Anti-Édipo*, p. 48.

²³¹ *Idem*, p. 89.

²³² *Idem*, p. 89-90.

²³³ *Idem*, p. 487.

sofrer efetivamente o que essa conspiração lhe reserva: o esfacelamento das estruturas institucionais que a recobrem numa pluralidade de esferas experimentais que revelariam, por fim, o rosto autêntico da modernidade — última fase da evolução das sociedades que Nietzsche previa. Nessa perspectiva, a arte e a ciência surgiriam, então, como essas formações soberanas que Nietzsche dizia serem o objeto da sua contrassociologia — a arte e a ciência estabelecendo-se como potências dominadoras, sobre as ruínas das instituições.²³⁴

Ao “apreender o movimento de desterritorialização como o avesso de territorialidades, ainda que residuais, artificiais ou factícias”, a ciência e a arte aparecem, para Deleuze e Guattari, como forças capazes de fazer pender do polo reacionário para o outro, esquizorrevolucionário, ao atingir sua própria grandeza, seu próprio gênio, criando “cadeias de descodificação e de desterritorialização que instauram, que fazem funcionar máquinas desejanças”,²³⁵ o valor da arte sendo tão somente determinado pelos fluxos descodificados e desterritorializados:

É aqui que a arte chega à sua modernidade autêntica, que consiste unicamente em libertar o que já estava presente na arte de todos os tempos, mas que se encontrava oculto sob objetivos e objetos ainda que estéticos, sob as recodificações ou as axiomáticas: o puro processo que se efetua e não para de se efetuar enquanto se processa, a arte como “experimentação”.²³⁶

No decorrer deste capítulo, procuramos demonstrar como Angelopoulos desterritorializou os ritornelos territorializados do musical clássico, fazendo-os pender dos *ritornelos da Terra* para os *ritornelos do Povo*, principalmente através de uma espécie de exagero dos estereótipos que aparece nos solecismos nos momentos musicais. Se há qualquer utopia em *A Viagem dos Comediantes*, não é a de um lugar melhor para se viver, mas “ação e paixão revolucionárias” nos termos de Deleuze e Guattari (e Klossowski, e Fourier). Das “ruínas” do musical clássico, Angelopoulos cria uma outra consolidação da voz, do canto à capela como ato de resistência, com suas implicações políticas e revolucionárias. Mas ainda estamos no “romantismo”, no tema da nação. Mais à frente em sua carreira, mais uma operação de desterritorialização se efetuará, e a voz dará lugar a momentos musicais de silêncio, onde imperam os ruídos, num movimento de Angelopoulos na direção de ritornelos cada vez mais moleculares (não à toa, enquanto se aproxima da fronteira). É sobre este derradeiro movimento que falaremos no próximo capítulo.

²³⁴ KLOSSOWSKI apud *O Anti-Édipo*, p. 488.

²³⁵ *O Anti-Édipo*, p. 489-491.

²³⁶ Idem, p. 492.

CAPÍTULO 3. OS MOMENTOS MUSICAIS DE *O PASSO SUSPENSO DA CEGONHA* (OU *RITORNELOS MODERNOS*)

3.1. Angelopoulos e a mudança sonora a partir de *Viagem a Cítera*

Quando Richard Rushton sugere uma mudança de direção na carreira Angelopoulos através da taxionomia cinematográfica deleuziana (como vimos no item 2.4), o autor está retomando, em diferentes termos, uma discussão recorrente em outros autores, notadamente Frederic Jameson, que considerou haver uma espécie de regressão, tanto formal quanto política, nos filmes do cineasta grego a partir de *Viagem a Cítera* (1984), conforme expresso no trecho abaixo:

[...] uma regressão formal é encontrada no retorno de todos estes últimos filmes a uma estrutura organizada ao redor de um protagonista individual, um narrador ou herói individual, e é uma regressão que, assim, anula as inovações e conquistas formais que os filmes anteriores de Angelopoulos haviam feito por meio da construção de suas narrativas coletivas singulares.²³⁷

Concordamos que haja uma mudança estética, entretanto não podemos entendê-la necessariamente como uma regressão. Neste sentido, em um dos textos mais interessantes sobre o cineasta grego, Yvette Biró também trata de determinar esta tal mudança de direção, mas utilizando insistentemente terminologia do campo da música em sua analogia entre Angelopoulos e a figura do “compositor”. Para a autora, a narrativa de *Viagem à Cítera*, mesmo que um pouco mais linear que filmes anteriores, mantém-se fragmentada, perpassada por saltos e incoerências, e por este motivo se assemelharia a um “tipo de *ricercare*, como se fala em música”, na medida em que se articula numa “forma que busca capturar a tensão inquieta de seu viajante, descendo com ele ao ‘labirinto da solidão’”.²³⁸ De um lado, o jovem cineasta Alexandros, protagonista do filme (e alter ego, em certa medida, do próprio Angelopoulos), é um dos “andarilhos de Angelopoulos” que vivem o deslocamento não só como mudança espacial ou geográfica, mas como “o drama da passagem do tempo”, e se pergunta constantemente: “Estou perdendo meu ritmo?”.²³⁹ De outro, o velho guerrilheiro que volta do exílio na anistia após o fim da Junta, mas que não consegue se reestabelecer na terra natal: ele relembra melancolicamente a melodia cantada pelo amigo, enquanto em seu presente decadente ele “percebe-se um estranho em sua própria terra”.²⁴⁰ O filme é tanto um

²³⁷ JAMESON, 1997, p. 89.

²³⁸ BIRÓ, 1997, p. 69.

²³⁹ Idem, p. 70.

²⁴⁰ Idem, p. 71.

adeus ao pai mas também a esse personagem, o esquerdista que se torna “um ser anacrônico”, que largou tudo para lutar por um ideal e abandonou a todos ao mesmo tempo. Entretanto, esse encontro não deixa de provocar um impacto nos dois, o reconhecimento da impotência tanto do pai quanto do filho enquanto artista: “O personagem marginal exilado faz com que Alexandros veja o que há de marginal em si mesmo.”²⁴¹ Há por todos os lados uma zona de indiscernibilidade entre o imaginário e o real, a presença da realidade na ficção (o filme-dentro-do-filme), cuja ambiguidade, para Biró, acarreta um sentido diferente de tempo em relação à procura da harmonia interna do personagem:

Ao usar o condicional, Angelopoulos cria assim um novo senso de tempo, diferente do de seus filmes anteriores. A sobreposição de diferentes camadas de tempo, a livre manipulação do tempo, sempre dominou sua *escrita*. Mas, em *Viagem a Cítera*, uma nova complexidade enriquece a textura dupla da história. De um lado, a ação se desenrola de acordo com uma cronologia clara e fácil de acompanhar; no entanto, esse desenvolvimento horizontal não impede outro movimento. Este é vertical, representando o tempo subjetivo da imaginação ou, antes, a atemporalidade do imaginário. Em *A Viagem dos Comediantes*, memória e história, a consciência histórica, seja individual ou coletiva, estão entrelaçadas em meio a importantes marcos políticos e sociais. Aqui, a historicidade do tempo, a fusão do passado e do presente, cessam; observamos a destruição das paredes que separam o *é* e o *podia ser*, o *é* e o *será*. Por exemplo, as refeições são preparadas e oferecidas aos protagonistas, mas nunca são realmente comidas. Temos a sensação de entrar em um espaço musical em que a constelação de instantes tem tanta importância quanto o desenho da melodia. O ritmo é chamado a expressar as andanças da viagem interior. Não é por acaso que, duas vezes durante sua peregrinação, Alexandros se pergunta se não perdeu o ritmo. “Um, dois, três ...”, ele conta – ele está tentando medir com seus passos o pulso do filme em andamento? Ele parece controlar a precisão de seus gestos criativos, para encontrar sua própria cadência novamente - a batida certa, “a chave de sua harmonia interior”.²⁴²

Biró também relaciona o uso arriscado dos planos sequência, marcados pela lentidão, a uma espécie de *ritenuto* que seria parte orgânica de sua composição, momentos de suspensão em que a música desacelera, “responsável por evocar a dolorosa sensação de falta de resolução, de ruptura do tempo”.²⁴³ Ainda sobre o uso do plano sequência, Biró destaca ainda mais uma diferença:

Em *A Viagem dos Comediantes*, a tensão do plano sequência vinha do fato de que a continuidade parece ameaçada e ameaçadora ao mesmo tempo. Em cada instante, o campo de visão é submetido a incursões inesperadas; a agressão da política e da história aparece nas imagens de forma imprevisível, de acordo com o capricho mortífero do acaso. [...] Em *Viagem a Cítera*, essa disciplina estrita, o valor retórico como tal do plano sequência e o “orgulho” da câmera onipresente parecem estar ligeiramente atenuados. A composição geométrica do quadro

²⁴¹ Idem, p. 73.

²⁴² Idem, p. 74-75.

²⁴³ Idem, p. 75.

também é menos rigorosa. A câmera é mais pessoal, mais flexível; por haver uma maior intimidade, a composição exibe um rigor mais suave, se esses dois termos puderem ser relacionados. [...] O contexto dos filmes anteriores deu origem à lucidez da distância para cada objeto; em *Viagem a Cítera*, uma aproximação começa a tomar forma. É precisamente através desta maior flexibilidade e continuidade mais suave que a força expressiva e a profundidade do sentimento se revelam.

Por fim, Biró também chama atenção para como a textura musical é acentuada pelo fato de que o diálogo é conscientemente negligenciado, e o pouco que é falado se repete como variações de um tema musical, como o estranho murmúrio de uma música popular, *Rotten Apples*: “Os longos silêncios, e o diálogo reduzido a fragmentos de palavras, enfatizam o aspecto visual do trabalho da imaginação e o poder metafórico da linguagem pictórica.”²⁴⁴

Estas considerações de Biró, marcadas por nomenclatura musical, são pertinentes não só para *Viagem a Cítera*, mas para filmes posteriores, na medida em que enfatizam a trajetória descompassada dos personagens, que parecem à procura de suas harmonias perdidas, e também o caráter silencioso desses longas. Vemos personagens que se aproximam da fronteira grega, como as crianças à procura do pai em *Paisagem na Neblina* (1988), o repórter à procura do político desaparecido em *O Passo Suspenso da Cegonha* (1991), e finalmente o cineasta a procura do filme desaparecido em *O Olhar de Ulisses* (1995), que de fato consegue atravessar a fronteira. Parece que este distanciamento do tema histórico ou “nacional”, e a mudança de ênfase para narrativas contemporâneas transnacionais perpassadas pelos conflitos nos Balcãs, é acompanhado pela “perda” da voz (do canto amador), para dar lugar a momentos musicais em que ou a voz aparece notadamente deslocada ou o silêncio é que impera – nesses casos, parafraseando Martin Rubin, é o silêncio que se torna a voz da imagem.²⁴⁵ Uma regressão formal ou estética só pode ser entendida se os componentes sonoros forem suprimidos, se a análise for focada na imagem ou na continuidade narrativa em seus aspectos mais superficiais. Uma análise do uso do silêncio, particularmente em *O Passo Suspenso da Cegonha*, pode revelar uma mudança de consolidação dos ritornelos, que passam do romantismo da nação para momentos musicais “modernos”, moleculares, silenciosos e que, antes de tudo, conjuram um povo desterritorializado, ainda porvir, e uma outra concepção de utopia.

²⁴⁴ Idem, p. 76-77.

²⁴⁵ RUBIN, 1985, p. 283.

3.2. Angelopoulos e a problemática dos Balcãs

Enquanto caminham na ponte sobre o rio que marca a fronteira entre Grécia e Albânia, o Coronel do exército grego (Ilias Logothetis) pergunta ao Repórter (Gregory Patrikareas): “Você sabe o que é uma fronteira?” Avançando até uma linha pintada no asfalto, no limite de ultrapassá-la, o Coronel continua: “A Grécia termina nesta linha azul.” Ele levanta um de seus pés e, mantendo essa posição, completa: “Se eu der mais um passo, estarei em outro lugar. Ou morto.” Do outro lado da fronteira, os soldados albaneses parecem apreensivos, com suas armas em punho, prontos para agir caso ele ouse desrespeitar a demarcação (imagem abaixo). O Coronel então abaixa lentamente seu pé suspenso, tocando o solo novamente ainda no lado grego, e prontamente retira-se dali seguido pelo Repórter. Assim, logo numa das primeiras cenas de *O Passo Suspenso da Cegonha*, a pose do Coronel surge como imagem impactante que dá título ao filme, como um gesto em suspenso que ameaça transpor a fronteira, o limiar arbitrário que estabelece os limites entre nações e, neste caso, também entre a vida e a morte.



Figura 11. A cena do passo suspenso na fronteira

A tarefa à qual Angelopoulos se propõe, a de discutir a questão das fronteiras nos territórios conhecidos como Balcãs, definitivamente é um assunto de difícil abordagem, visto as constantes remarcações fronteiriças ou as disputas étnicas, religiosas e/ou de cunho nacionalista que movimentaram estes países, particularmente após a queda do muro de Berlim e o fim da URSS. Não cabe aqui fazer um levantamento exaustivo dos conflitos balcânicos ou da história grega ou albanesa; entretanto, algumas considerações são

importantes para pensar o pano de fundo ao qual a narrativa do filme se remete.

Conforme afirma Stuart Hall, “a migração e os deslocamentos dos povos têm constituído mais a regra que a exceção, produzindo sociedades étnica ou culturalmente ‘mistas’” muito antes da expansão europeia a partir do século XV – ou seja, as “nações multiculturais não são algo novo”.²⁴⁶ Ao se debruçar sobre o caso britânico, por exemplo, Hall complexifica a versão da história nacional que “pressupõe que a Grã-Bretanha tenha sido uma cultura homogênea e unificada” até as migrações negras e asiáticas do pós-guerra. O autor demonstra detalhadamente como o território britânico nunca foi uma “ilha isolada”, mas sempre fora multicultural, constituído “a partir de uma série de conquistas, invasões e colonizações”, que desembocam na assinatura do acordo que uniu culturas significativamente diversas (Inglaterra, País de Gales e Escócia) sob o mesmo Estado-nação no século XVIII. Assim, qualquer noção de identidade britânica ou “britanidade” homogênea é, desde início, contestável, “uma versão altamente simplista de uma história complexa”²⁴⁷ que considera como recentes as migrações negras e asiáticas, sendo que tais grupos já se fazem presentes, pelo menos, desde o século XVI e XVIII, respectivamente²⁴⁸.

Hall reconhece os Estados-nação dos Balcãs (entre outros territórios multiculturais) como “conscientemente fabricados”, a partir de um quadro étnico mais fluido, “pelas grandes potências”.²⁴⁹ Embora o autor não se aprofunde na questão balcânica em seu texto, é possível articular questionamento análogo ao do caso britânico em relação aos Balcãs, tendo em mente o pano de fundo do nascimento de Estados-nação que decorre da fragmentação do Império Otomano. Maria Rovisco relembra que, “com o estabelecimento do Estado grego no início da década de 1830, a maioria da população grega foi deixada em terras otomanas, além das fronteiras políticas do novo Estado-nação”, ao mesmo tempo em que “correntes de pensamento nacionalista estavam definindo a identidade grega principalmente em termos etno-religiosos”.²⁵⁰ A partir das ideias de Hall, é possível afirmar que o território da atual Grécia construiu-se enquanto Estado-nação em um processo de diferenciação em relação a grupos etnicamente próximos, e uma identidade nacional foi forjada, apesar da multiculturalidade inerente (na história recente e também na antiga).

O conflito fronteiriço entre Grécia e Albânia em *O Passo Suspenso da Cegonha*

²⁴⁶ HALL, 2003, p. 55.

²⁴⁷ Idem, p. 62.

²⁴⁸ Idem, p. 63.

²⁴⁹ Idem, p. 55.

²⁵⁰ ROVISCO, 2008, p. 150.

remete tanto a este impasse bicentenário entre Grécia e nações adjacentes quanto aos debates ferozes em torno da questão da imigração ilegal no momento em que o filme foi produzido, em 1991. Para Rovisco, Angelopoulos critica implicitamente a política de imigração grega através da articulação de uma série de recursos narrativos e visuais que remetem a impasses políticos reais entre os dois países:

Tanto narrativamente quanto visualmente, a situação dos refugiados está relacionada com a incapacidade do Estado grego em lidar com as questões da emigração ilegal. Somos confrontados com o destino brutal dos refugiados aos quais são recusados documentos legais para que iniciem uma vida nova. Além disso, o fato de que o político desaparecido está supostamente assumindo a identidade de um imigrante albanês chama a atenção para questões de discriminação que afetam os imigrantes albaneses na Grécia. Como sugerido por Lazaridis e Wickens (1995 citado em Lazaridis, 1996, p. 345), o preconceito e o tratamento xenófobo que é aplicado a muitos refugiados albaneses ilegais (negativamente considerados primitivos e não-confiáveis) está em parte relacionado com o fato de que o governo grego quer usar as questões dos imigrantes albaneses ilegais nas negociações com a Albânia sobre os direitos humanos dos gregos étnicos na Albânia. Ulteriormente, a xenofobia para com os imigrantes albaneses se torna um problema ainda mais complexo quando se considera que a discriminação dificilmente pode ser feita com base na etnia ou religião. Albaneses têm, de fato, uma reivindicação genuína da etnicidade grega (Lazaridis, 1996, p. 345).²⁵¹

Para Rovisco, o filme de Angelopoulos faz parte de uma tendência denominada por ela como “filmes de viagem europeus”, ou seja, “qualquer filme de ficção em que a jornada, tematicamente ou como ferramenta estrutural da narrativa, delinea uma fábula de auto-descoberta e conhecimento social em decorrência do contato com a alteridade situada em contextos europeus”.²⁵² Para ela, a jornada do Repórter é um questionamento de sua identidade grega, e uma busca pelo lar perdido. Embora esta seja uma das leituras possíveis do filme, Lasse Thomassen discorda em parte da argumentação de Rovisco e problematiza a própria ideia de um lar ao qual seja possível chegar. Para ele, o foco de Angelopoulos não é na redescoberta de um lar, mas na jornada em si e em seus desdobramentos, sem necessariamente um destino ao qual se chegar *a priori* (o autor acredita, inclusive, que a idealização de um lar perdido seja a causa dos principais conflitos territoriais europeus).²⁵³ Thomassen chama atenção para a localização da Grécia – sua centralidade na cultura ocidental e sua marginalidade nas relações geopolíticas europeias contemporâneas – e, por conseguinte, destaca a posição intersticial ocupada por Angelopoulos, entre centro e margem enquanto cidadão e cineasta:

²⁵¹ Idem, p. 149-150.

²⁵² Idem, p. 142.

²⁵³ THOMASSEN, 2007, p. 198-199.

Theo Angelopoulos é, ao mesmo tempo, um diretor de cinema grego, europeu e balcânico. Embora seus personagens e paisagens sejam geralmente indistintos e desprovidos de características nacionais claras, ele tem se preocupado com a história, a tradição e a mitologia gregas, e seus filmes por vezes questionam o que significa pertencer à comunidade grega. Esta não é uma questão especificamente grega, no entanto. Pelo contrário, seus filmes questionam o que significa estar em casa em qualquer lugar do mundo. Eles questionam, dentre outras maneiras, fazendo com que os protagonistas viajem através das fronteiras no espaço e no tempo até que suas identidades (étnicas e nacionais) tornem-se indiferentes. Angelopoulos também é um diretor de cinema europeu. Os filmes de sua trilogia balcânica são viagens dentro e através da Europa, ou melhor, nos limites do que costumamos entender como a Europa, a saber, os Balcãs. Eles também são viagens para frente e para trás no tempo, colocando assim em questão as narrativas dominantes da história das fronteiras e identidades dos Estados-nação europeus. Finalmente, ao focar os Balcãs como as margens da Europa, Angelopoulos descentraliza o centro e nos faz vê-lo sob uma nova luz. De fato, em seus filmes, os Balcãs não são algo fora da Europa mas aparecem como uma parte essencial – geográfica, cultural e política – da Europa.²⁵⁴

Para Thomassen, o Repórter não descobre o significado de ser grego ou volta a se sentir em casa, mas se torna gradativamente na figura do *xenitis* (ξενιτης), palavra grega que remete a alguém que se sente estrangeiro em qualquer lugar: “Os heterogêneos – aqueles que são estrangeiros em qualquer lugar, *xenitis* – questionam a distinção entre interior/exterior por continuamente escaparem dela.”²⁵⁵

3.3. As vozes acusmáticas em *O Passo Suspenso da Cegonha*

A primeira imagem que vemos em *O Passo Suspenso da Cegonha*, anterior à cena do “passo suspenso”, nos mostra um plano geral em que helicópteros sobrevoam os corpos de refugiados afogados nas águas que banham o porto de Piraeus, enquanto a câmera lentamente dá um zoom. A música dos créditos, composta por Eleni Karaindrou, diminui e começa uma voz *off*, que lamenta a recusa do governo grego em abrigar os imigrantes, acarretando suas mortes. Não há na imagem nenhum indício de quem fala e, por poucos minutos, sua voz aparece deslocada: sua voz faz uma primeira aparição enquanto *acusmática*, para utilizar o termo de Michel Chion empregado para descrever “sons que são ouvidos sem que vejamos sua causa original”,²⁵⁶ em contraste a sons visualizados, ou seja, que temos acesso, na imagem, à sua origem. Mas na cena seguinte, descobrimos tratar-se da voz do Repórter protagonista (e, portanto, ele deixa rapidamente de ser a figura do “*acousmètre*”, personagem cujo corpo não vemos, mas apenas ouvimos suas palavras descorporificadas).

²⁵⁴ Idem, p. 192-193.

²⁵⁵ Idem, p. 198.

²⁵⁶ CHION, 1994, p. 71.

Na cena seguinte à do “passo suspenso” na ponte, temos o que poderíamos chamar de *momento musical acusmático*. O Coronel conduz o Repórter até a beira do rio. Ao longe, ouve-se uma canção tocando, que soa tipicamente “balcânica”; não vemos sua origem, mas o som parece pedir para ser “desacusmatizado”. A câmera faz uma panorâmica para a direita e, através dos arbustos, eles observam a movimentação de um camponês que recolhe uma pequena jangada; sobre ela, há um tocador de fita cassete, revelando a fonte da música em questão. A canção termina, ele retira a fita, coloca outra em seu lugar e despacha novamente a jangada puxada por cordas, que agora atravessa o fluxo das águas em direção ao “outro país”, embalada por uma lúgubre canção grega (“*O amor é uma lua cheia/ Eu levo meu corpo à loucura/ E eu sonho com você...*”).²⁵⁷ Na cena seguinte, o coronel repreende o camponês, ameaçando-o de prisão caso o encontre ali novamente, sublinhando os perigos deste tipo de transação (uma troca de pacotes de cigarro havia causado 10 mortes um ano atrás). Em uma fronteira fortemente guardada, que preza pelo silêncio e fiscaliza as trocas, há certo absurdo proposital na encenação deste contrabando de músicas em alto volume que atravessam o rio (afinal, diegeticamente, qualquer distúrbio sonoro poderia ser fatal). Há uma fuga deliberada de convenções realistas em direção a um estranhamento que evidencia a dimensão sonora destas trocas culturais enquanto geradoras de linhas de fuga ou de resistência, que criam fissuras que ameaçam redesenhar as fronteiras políticas e geográficas estabelecidas.

As canções albanesas e gregas funcionam como ritornelos, ou seja, agenciamentos territoriais através da articulação de matérias expressivas sonoras. Mas aqui, estes ritornelos são particularmente acusmáticos, não só porque o corpo de quem canta não está lá, mas porque o tratamento sonoro das canções (que soam distantes ou “abafadas”) enfatiza as distorções causadas pelo aparelho emissor, o rádio, que, tal qual o telefone, é uma mídia acusmática que torna indiscernível as fronteiras entre espaço diegético, fora-de-tela e não-diegético, todos ao mesmo tempo (um som “no ar”, “*on-the-air*”, nos termos de Chion).²⁵⁸ Isto não configura uma regressão política devido à ausência do corpo, mas justamente o contrário: a encenação das canções enquanto atos de resistência ainda mais potentes, justamente porque desterritorializadas ou descorporificadas, *personagens rítmicos* em si mesmas.

Tendo em vista que, em *O Passo Suspenso da Cegonha*, um rio marca o limite entre

²⁵⁷ HORTON, 1997a, p. 164.

²⁵⁸ CHION, 1994, p. 77.

Grécia e Albânia, algumas distinções apresentadas por Maria Rovisco são úteis para pensarmos o constante descompasso entre as fronteiras políticas, geográficas e culturais colocadas em cena neste espaço ao longo da narrativa. Rovisco assinala que o “significado epistemológico da noção de fronteira está intrinsecamente ligado à necessidade humana de encontrar e impor ordem no mundo, de ver padrões ou fazer distinções claras” e que “a ideia de fronteira existe, na verdade, em todas as sociedades, das primitivas às modernas”. A autora diferencia três dimensões das fronteiras: as políticas, as culturais e as geográficas. As fronteiras políticas seriam “limites espaciais que demarcam comunidades políticas distintas”, historicamente associadas a áreas fortificadas, resultantes de algum tipo de acordo internacional. Identificadas com os limites de Estados-nações que exercem “soberania e controle exclusivo sobre um território contíguo”, são áreas de “controle sobre a circulação de pessoas, bens e informação”. Embora carreguem algum tipo de relação com o território, fronteiras políticas são essencialmente “construções políticas”, ou seja, artificiais, passíveis de mudança, em constante disputa, podendo ser “redesenhadas ou simplesmente apagadas” com o passar do tempo. Ou seja, apesar da constante vigilância e fiscalização, apresentam certa permeabilidade, desempenhando na verdade uma dupla função: “por um lado, atuam como barreiras e obstáculos, e por outro, como portas de entrada e pontes”.²⁵⁹ Com relação às fronteiras geográficas, Rovisco estabelece as seguintes características:

Uma fronteira geográfica pode ser identificada com uma configuração topográfica, como um rio ou um vale, mas ela precisa estar sinalizada com algum tipo de área fortificada na paisagem (por exemplo, uma estação fronteiriça) para que possa ser facilmente reconhecida. De fato, algumas formações geográficas (por exemplo, um rio) podem ser transformadas em fronteiras políticas eficazes porque geralmente constituem uma barreira natural ou um obstáculo para a mobilidade das pessoas. Fronteiras geográficas são difíceis de apagar ou mover, porque geralmente estão inscritas na paisagem: é possível, por exemplo, mudar o curso de um rio, mas não mover uma cordilheira. A ideia de fronteira natural é, no entanto, contestada com perspicácia por Van Gennep que argumenta que não há ligação causal ou coincidência normal entre as fronteiras naturais e políticas, porque “a concentração, dispersão e expansão dos povos segue uma lógica própria, e esta não é geográfica, exceto em circunstâncias raras e passageiras” [...]. Na verdade, nem montanhas, nem rios, nem mares, nem florestas representam obstáculos intransponíveis para o movimento e expansão de pessoas.²⁶⁰

Por fim, Rovisco compreende fronteiras culturais como “marcadores de identidade [...] que permitem a distinção entre comunidades contrastantes”, cuja utilidade na vida cotidiana está ligada a dar sentido a uma identidade coletiva como distinta da identidade de

²⁵⁹ ROVISCO, 2008, p. 144.

²⁶⁰ Idem, p. 144-145.

outros coletivos através de “um conjunto muito saliente e relativamente estável de fronteiras simbólicas, como a língua, religião ou etnia”. O conteúdo de tais “fronteiras simbólicas” ou “marcas de identidade” é constantemente reinventado e negociado através das histórias, imagens e símbolos que circulam. Apesar de carregarem “uma relação com a ideia de pátria ou outro espaço cultural de pertencimento” que pode estar ligada “a um entendimento étnico ou cívico de nação”, fronteiras culturais contrastam com as políticas e geográficas por não estarem “necessariamente relacionadas a um território específico” e poderem, por vezes, “permanecer relativamente estáveis e indiferentes às pressões transversais das mudanças nas condições sociais e históricas”.²⁶¹

No filme de Angelopoulos, os mapas das fronteiras políticas, geográficas e culturais, embora sobrepostos, simplesmente não coincidem. O rio, apesar de marcar o limite entre as nações, não funciona somente para separar as pessoas, mas também para permitir novos encontros, novas possibilidades de comunicação e atravessamento das fronteiras.²⁶² Chegam ritornelos albaneses, vão ritornelos gregos: mesmo que carregadas de dimensões identitárias que remetem a cada uma destas comunidades segregadas (étnicas, nacionais, de língua), estas canções que circulam não encenam a reiteração dos nacionalismos de cada lado, mas justamente um dinâmico processo de reinvenção em que tais comunidades experimentam hibridizações mútuas. Ao encenar este intercâmbio de ritornelos, Angelopoulos coloca no centro da encenação um movimento recíproco de agenciamentos territoriais e sonoros, ritornelos “no ar” que insistem em traçar outros mapas, que persistem em desafiar os limites estabelecidos, desterritorializando e redesenhando as fronteiras.

Ainda em relação às vozes acusmáticas, veremos em outra sequência um uso ainda mais radical. Logo após a chegada no vilarejo fronteiriço (chamado vulgarmente de “sala de espera”), o Repórter observa a movimentação dos transeuntes numa área de comércio perto de um rio, próximo ao hotel em que ficarão hospedados, e reconhece nos traços físicos de um dos refugiados a semelhança com um político grego desaparecido (Marcello Mastroianni), passando a seguir seus rastros. A partir deste momento, a maior parte da narrativa do filme acompanha as andanças do Repórter e sua equipe de gravação pelos exteriores da cidade, enquanto procuram mais informações sobre o homem misterioso – atravessando as ruas sombrias e por vezes desertas, onde refugiados moram em habitações miseráveis, precárias ou em ruínas, vivendo um clima de incerteza, desespero e vigilância

²⁶¹ Idem, p. 145.

²⁶² THOMASSEN, 2007, p. 195.

rigorosa dos militares que os rondam.²⁶³ É neste contexto que ocorre um terceiro momento acusmático: em um plano-sequência, a câmera revela lentamente várias famílias de refugiados vivendo em vagões de trem abandonados, que lhes servem como moradia temporária. Conforme o longo *travelling* para a direita se desenrola, é possível perceber a diversidade étnica de cada núcleo familiar. Na sequência seguinte, um caminhão de caridade despeja uma montanha de roupas numa rua lamacenta, enquanto imigrantes adultos e crianças recolhem as doações – a equipe de gravação registra tudo, de longe. Em *off* junto a esta última imagem, ouve-se uma montagem de uma série de relatos documentais de refugiados, que compartilham suas experiências traumáticas ao atravessarem a fronteira, falando em suas línguas maternas:

Um curdo: Tivemos que sair do nosso país sob a ameaça de armas químicas. Quando chegamos ao rio, na fronteira entre a Grécia e a Turquia, não conseguimos ir mais longe.

Um albanês: Meu calvário começou no momento em que cruzei a fronteira. Como eu sabia que tinha deixado a morte para trás e que iria recuperar a minha liberdade, corri como nunca tinha corrido na vida. Não sabia que eu era capaz de correr tão rápido.

Um iraniano: Eu jamais teria imaginado que um dia eu desejaria que a Lua morresse. Posso claramente lembrar como, por um momento, eu quis que a Lua morresse, assim ela não se mostraria, não me trairia com sua luz e não me faria ser capturado. Sem dúvida alguma, aquilo foi o medo da morte. Sem dúvida, porque a estrada atrás de mim era sinônimo de morte. A morte que esperava por mim... se eu não tivesse conseguido escapar...

Em detrimento de uma apresentação falsamente homogênea do grupo de refugiados, Angelopoulos evidencia a heterogeneidade racial e étnica desta comunidade de diversas maneiras, principalmente através das diferentes línguas que ouvimos. Tendo em vista que imigrantes reais participaram tanto nas imagens quanto fornecendo seus depoimentos nestas duas sequências, as fronteiras entre ficção e documentário desmoronam em uma montagem que cria uma imagem, segundo Makryiannakis, “de uma vez só didática, uma vez que é informativa da situação [dos refugiados], mas também afetiva, já que nós enquanto espectadores somos convidados a compartilhar do sofrimento deles”. Há um desejo de dialogar diretamente com uma situação complexa e urgente, não somente pela encenação ficcional, mas também pela invenção de dispositivos que absorvam resquícios desta realidade para dentro do filme enquanto gesto de reflexão sobre a problemática migratória. Concordamos com Makryiannakis quando ele afirma que “deixar a imagem incluir as vozes,

²⁶³ ROVISCO, 2008, p. 147-148.

livres das necessidades da trama, é como se o diretor estivesse comentando sobre a necessidade de um novo coletivo livre de uma instância sobrepositora”,²⁶⁴ e é neste sentido que as vozes acusmáticas dos refugiados adquirem um caráter político ao serem articuladas desta maneira por Angelopoulos.

3.4. A vila fronteiriça como *Corpo sem Órgãos*

Hall salienta que comunidades multiculturais, mesmo compartilhando o mesmo espaço e alguns traços culturais em comum, pertencem a grupos linguísticos, étnicos e religiosos diferenciados, trazendo consigo receios e memórias históricas diferentes.²⁶⁵ Estes grupos estão sempre marcados “por amplos processos de transculturação”²⁶⁶, em que renegociam e redefinem “seus padrões de relacionamento de acordo com seus valores tradicionais e com aqueles característicos do país adotado” ou das outras comunidades com as quais convivem. Cada coletivo, família ou indivíduo chega a suas próprias conclusões através da experimentação, se atendo aos seus costumes tradicionais, ou abandonando-os, ou encontrando formas de mesclá-los a novos costumes que surgem do encontro com o outro.²⁶⁷ Por um lado, Angelopoulos parece estar salientando as zonas intersticiais entre os refugiados que, apesar de terem vivências diferentes, se encontram numa mesma situação de desterritorialização. Por outro, convém notar que a “sala de espera” está longe de ser um espaço utópico e harmônico, tanto pelos conflitos entre os próprios imigrantes quanto pela desconfiança da comunidade grega local, que não se identifica com eles.

De fato, vemos certa animosidade quando o Repórter pergunta para um local onde ele poderia encontrar o homem que acredita ser o político desaparecido: ele é direcionado ao quarteirão ou o café que “eles” costumam frequentar, em uma “clara indicação de que as rivalidades entre refugiados estão acompanhadas pela discriminação dos locais”.²⁶⁸ Em relação aos imigrantes entre si, apesar de estarem na mesma situação de refugiados políticos, o convívio e o encontro entre diferentes culturas não deixa de ser atravessado por certa hostilidade, presenciada pelo Repórter em pelo menos duas cenas. Na primeira, ao seguir a Moça (Dora Hrisikou) até um café, o Repórter testemunha uma briga entre imigrantes: além de haver agressão física, um deles automutila o braço quando acusado de ser um informante,

²⁶⁴ MAKRIYANNAKIS, 2014, p. 131.

²⁶⁵ HALL, 2003, p. 66.

²⁶⁶ Idem, p. 67.

²⁶⁷ PAREKH, 1991 *apud* HALL, 2003, p. 67.

²⁶⁸ ROVISCO, 2008, p. 148.

e é levado às pressas para o hospital. Em uma cena posterior, o corpo de um refugiado aparece enforcado em um guindaste numa estação de trens, para desespero de um grupo de mulheres de burca que choram sua morte, aos gritos, enquanto circundam o cadáver assim que ele toca o chão. Um tanto perplexo, o Coronel observa a tragédia ao lado do Repórter, e o confia que desconhece exatamente de onde estes conflitos irrompem, se por motivos étnicos, religiosos ou políticos:

Repórter: O que aconteceu?

Coronel: [...] Eles atravessaram a fronteira para encontrar liberdade e agora eles criam novas fronteiras aqui, neste bairro miserável, tornando o mundo ainda menor! E para piorar, nem uma palavra! É a lei do silêncio! Ninguém sabe se a luta é entre cristãos e muçulmanos, ou entre curdos e turcos, ou entre revolucionários e oportunistas.

Ao analisar *As Lágrimas do Tigre Negro* (*Tears of the Black Tiger*, Wisit Sasanatieng, 2000), Damian Sutton estabelece uma relação entre o espaço da *sala* que aparece neste filme (uma espécie de pavilhão ou coreto, tipicamente tailandês e comum em templos budistas) e o Corpo sem Órgãos (CsO) conceituado por Deleuze e Guattari nos *Mil Platôs*. Em determinada cena, o casal protagonista Dum e Rumpoey encontram uma *sala* abandonada, em um lugar de difícil acesso. A descoberta os faz lembrar de uma fábula, a história de um lenhador que, após se apaixonar pela filha de um homem muito rico, começa a construir uma linda *sala*, um espaço para que eles possam se encontrar. Entretanto, o pai enfurecido descobre o romance e tranca a filha em seu quarto. Diante da impossibilidade de seu relacionamento, ela comete suicídio, e o lenhador fica à espera de um amor que nunca chegará. Assim, a fábula da *sala* remete diretamente às condições sociais dos personagens e funciona como um prenúncio das agruras que o casal há de enfrentar. Sutton afirma que:

Filmes costumam usar espaços como este para apresentar potencialidade narrativa, explorando espaços que são informes. Exemplos podem incluir escritórios abertos, pátios de prisão e cantinas e, claro, as ruas de uma cidade. Estes espaços removem as divisórias construídas e aproximam as pessoas, o que resulta no espaço devindo uma figura de potencialidade. A *sala* em [*As Lágrimas do*] *Tigre Negro* sobrepõe diferentes períodos de tempo – o presente da espera de Rumpoey dá lugar a sua infância, que por sua vez se dissolve na imagem virtual do conto de fadas. A *sala* é o *Corpo sem Órgãos* do filme, o “ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos”.²⁶⁹

Deleuze e Guattari evocam a imagem do ovo embrionário para explicar o Corpo sem Órgãos enquanto prática, um limiar de intensidade, por vez precedente às estratificações

²⁶⁹ SUTTON, 2012, p. 46.

ulteriores, em que todas as células podem se transformar em qualquer célula específica do corpo, todas podem devir qualquer órgão:

Por isto tratamos o CsO como o ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, o ovo intenso que se define por eixos e vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamento de grupos, migrações, tudo isto independentemente das formas acessórias, pois os órgãos somente aparecem e funcionam aqui como intensidades puras. O órgão muda transpondo um limiar, mudando de gradiente. “Os órgãos perdem toda constância, quer se trate de sua localização ou de sua função (...) órgãos sexuais aparecem por todo o lado (...) ânus emergem, abrem-se para defecar, depois se fecham, (...) o organismo inteiro muda de textura e de cor, variações alotrópicas reguladas num décimo de segundo”. O ovo tântrico.²⁷⁰

De maneira similar a Sutton, é possível pensar a “sala de espera” em *O Passo Suspenso da Cegonha* a partir do CsO. Este bairro empobrecido, esta “terra de ninguém”, devem um espaço neutro em intensidade (até certo ponto) onde rearranjos podem acontecer, onde a convivência entre diferentes indivíduos pode gerar afetos das mais diferentes naturezas, seja permitindo a união ou certa harmonia, ou mesmo o acirramento da animosidade – mas nenhum destes resultados em potencial está estabelecido *a priori*. Se por um lado é verdade que há certo pessimismo na forma com a qual Angelopoulos retrata o vilarejo fronteiriço, como nos exemplos acima, em que a etnicidade aparece “em sua forma ‘eticamente absolutista’” capaz de “produzir tipos específicos de violência”²⁷¹, também são encenados gestos de desejo de encontro, de aproximação e de transposição das fronteiras que separam as comunidades, como o intercâmbio de canções e principalmente o momento musical silencioso na fronteira, que analisaremos a seguir.

3.5. O silêncio e os ritornelos modernos em *O Passo Suspenso da Cegonha*

Des O’Rawe reconhece Angelopoulos como um dos diretores que tem consistentemente produzido trabalhos inventivos no que se refere ao uso do silêncio.²⁷² Mesmo que o autor não analise nenhum de seus filmes em seu artigo, o que ele afirma sobre o papel do silêncio em *A Noite* (*La Notte*, Michelangelo Antonioni, 1961) serve, de certa forma, para pensarmos *O Passo Suspenso da Cegonha*:

Em *A Noite*, Antonioni cria uma paisagem sonora na qual a relação entre um ruído e sua fonte é aproximado ao invés de exato. Em tal ambiente, a dissonância entre as coisas e os sons que eles fazem começa a transmitir uma sensação do mundo

²⁷⁰ *Mil Platôs*, vol. 3, p. 13-14.

²⁷¹ HALL, 2003, p. 89.

²⁷² O’RAWE, 2009, p. 97.

como um lugar onde um silêncio universal é interrompido apenas por sons, onde até mesmo os sons de passos não podem ser sincronizados com a imagem do pisar dos pés. As fronteiras entre o som dentro da tela e do fora-de-tela cada vez mais se dissolvem enquanto a cidade e seus ruídos (buzinas, motores, sirenes, um helicóptero e até mesmo o som de ferrugem da fechadura de uma porta em desuso) acompanham a desintegração de um caso de amor. Os sons são intrusivos em *A Noite*, são gestos profundamente inconsequentes que podem arranhar, mas nunca perfurar o firmamento de silêncio que envolve a alma. Os rituais e rotinas da vida criam uma estrutura de comunicação e interação; mas no fim das contas, eles não podem nos proteger, nem nossos relacionamentos, da persistência do silêncio. Os momentos mais significativos em *A Noite* são os que o próprio silêncio adquire ‘um rosto vivo’. Lydia (Jeanne Moreau) senta-se em um carro conversando e rindo com Roberto (Giorgio Negro), mas não ouvimos nada a não ser a chuva incessante; Giovanni (Marcello Mastroianni) ouve silenciosamente a gravação de Valentina (Monica Vitti) sobre seus devaneios sobre a vida e a solidão (‘O silêncio de um jardim é feito de sons; pressione sua orelha a uma árvore e ouça’), que ela então apaga como se para lembrar Giovanni de sua própria ‘mudez’ espiritual – a vaidade de suas palavras. Lá fora, quando a festa termina, Giovanni escuta Lydia enquanto ela lê uma carta de amor que ele havia escrito para ela. Ele já não pode reconhecer a sinceridade de suas próprias palavras: Giovanni tornou-se uma presença ausente em sua própria vida: perdido, vazio e silencioso.²⁷³

Além da marcada influência de Antonioni na estética de Angelopoulos, a relação com *A Noite* é pertinente uma vez que *O Passo Suspenso da Cegonha* também conta com a presença de Marcello Mastroianni e Jeanne Moreau, interpretando, respectivamente, o refugiado/político grego desaparecido e sua esposa. Não cabe aqui fazer uma análise sobre de que formas os personagens de *A Noite* são retomados indiretamente através da figura estelar dos atores, mas apenas constatar que um filme ressoa no outro, de propósito, principalmente quando Angelopoulos retoma, em seus próprios termos, a desintegração gradual do protagonista que se vê em meio a um “silêncio universal” – no caso do filme de Angelopoulos, o Repórter se engaja num profundo questionamento de sua própria identidade nacional e política ao entrar em contato com o personagem de Mastroianni.

Em recente estudo que busca estabelecer uma ponte entre a filosofia deleuziana e o uso da música no cinema, Gregg Redner dedica um capítulo à análise de *A Liberdade é Azul*, de Krzysztof Kieslowski (*Trois couleurs: Bleu*, 1993). Em primeiro lugar, Redner ressalta a parceria de longa duração entre Kieslowski e seu compatriota, o compositor polonês Zbigniew Preisner, em pelo menos 17 filmes, para explorar o uso de música preexistente no filme (tanto de outros trabalhos do compositor, quanto peças que já haviam sido utilizadas em outros filmes de Kieslowski), destacando também a importância do silêncio em suas composições, conforme depoimentos do próprio Preisner. Em seguida, Redner engaja-se numa discussão do filme a partir da conceituação dos devires moleculares (*devir-mulher*,

²⁷³ Idem, p. 95.

devir-animal, devir-música) tal qual Deleuze e Guattari discutem em *Mil Platôs*. Após sobreviver a um trágico acidente de carro que provocou a morte de sua filha e de seu marido (um famoso compositor), Julie Vignon (Juliette Binoche) se encontra impelida não só a reconstruir sua vida do zero, mas também a terminar a composição que o marido deixara incompleta – notadamente intitulada “Concerto pela Unificação da Europa” (que nunca vemos ser executada, a não ser os fragmentos que são ouvidos durante os ensaios, como se pudéssemos ouvir os rearranjos dos instrumentos conforme ocorrem em seu pensamento, em uma das cenas mais marcantes). Redner explora como é a partir da música que o filme dá a ver e a ouvir tanto um comentário político acerca das incongruências do projeto da União Europeia quanto um processo contínuo de desterritorialização da personagem mediado pela música que ela termina de compor, um *devir-música* de Julie que escancara processos de molecularização que continuam mesmo depois de concluído o concerto.²⁷⁴

É possível fazer um estudo análogo de *O Passo Suspenso da Cegonha*, com a ressalva de que, ao invés da mediação da música extradiegética, temos o silêncio pontuando o processo de desterritorialização do Repórter em *devir-outro* a partir do encontro com o personagem de Mastroianni. Isto não quer dizer que não haja acompanhamento musical no filme: desde *Viagem a Citera*, Angelopoulos passa a empregar música extradiegética em seus filmes, criadas pela compositora Eleni Karaindrou, que colaborará em todos os seus filmes posteriores. No trecho de entrevista abaixo, Angelopoulos fala sobre a mudança de sua relação com a música, bem como descreve sua dinâmica de trabalho com Karaindrou, particularmente no filme de 1984:

Minha relação com a música nos filmes tem uma longa história. Comecei recusando qualquer tipo de música de acompanhamento; eu aceitava somente música proveniente de fontes naturais. A canção popular em *Reconstituição* não era de acompanhamento, mas uma extensão das pedras e dos rostos no filme. Para mim, este tipo de música é tão essencial para os meus filmes como a chuva, por exemplo. A música em *Dias de 36* está limitada a transmissões ouvidas acidentalmente no rádio. Há muito mais música em *A Viagem dos Comediantes*, mas aquelas eram canções interpretadas pelos atores em seu espetáculo ou para atrair o público. Eu segui o mesmo princípio em *Os caçadores*, e apenas em *Alexandre, o Grande* eu decidi mudar. Uma vez que a estrutura do filme é a de música litúrgica bizantina, eu escolhi música folclórica muito antiga tocada em instrumentos antigos e as usei na tradição litúrgica, alternando entre solos e peças de conjunto. Na verdade, neste filme eu usei dois tipos de música – a bizantina e a dos anarquistas italianos que tinham suas próprias canções. De certa forma, é a justaposição do Oriente e do Ocidente. Com a Grécia, é claro, no meio. Em *Viagem a Citera*, eu finalmente mudei minha abordagem, e, desde então, trabalhei com Eleni Karaindrou na trilha sonora de todos os meus filmes posteriores. No entanto, a música nos meus filmes tem uma característica muito particular. Tem um tipo de

²⁷⁴ REDNER, 2011, p. 107-132.

qualidade obsessiva, estritamente relacionada com um personagem definido. O protagonista em *Viagem a Cítera* acorda de manhã e liga o rádio para ouvir um pouco de música. Na época, eu gostava muito do *Concerto para dois bandolins* de Vivaldi, que para mim era a epítome da perfeição. Eu mostrei para Eleni e disse a ela que gostaria de algo semelhante a um *concerto grosso*, muito no espírito de Vivaldi. Ela compôs e é o que o personagem está ouvindo de manhã. Mais tarde, entretanto, este mesmo tema muda, se transforma num *jazz*, numa canção popular, num solo de violino, assume a especificidade das situações o personagem está passando. Este é um dos temas musicais. O segundo tema está relacionado com o pai, cujas origens camponesas aparecem através da música que acompanha a cena em que ele dança para homenagear as sepulturas dos camaradas que deixara para trás quando ele partiu. A parte final da música combina os dois temas em conjunto, a do filho e o do pai, em uma espécie de concerto para violino, tocado enquanto o velho e sua esposa se afastam para o mar.²⁷⁵

Não encontramos depoimentos de Angelopoulos específicos em relação à música de *O Passo Suspenso da Cegonha*, mas é importante destacar que, da forma como Angelopoulos trabalhava com Karaindrou, o diretor já dispunha da trilha sonora durante as filmagens – em outro exemplo, Angelopoulos declara ter usado a própria trilha de *Paisagem na Neblina* no set, tanto para acalmar os atores mirins quanto para estabelecer o tom das cenas.²⁷⁶ Este retorno ao uso da música tido como mais “convencional” também é considerado por alguns comentadores como um retrocesso na estética de Angelopoulos, e aqui estamos inclinados a discordar novamente. Primeiro, porque em *O Passo Suspenso da Cegonha* (como nos outros filmes), o fluxo dos lentos movimentos de câmera está em relação com a música de maneira que podemos intuir que ela estava sendo tocada no set, a música formando um bloco com as imagens que cria momentos musicais tão somente pelo destaque que esta adquire, fazendo-se ouvir, chamando atenção para si mesma, e contribuindo para o efeito estético geral dos *tableaux*. Segundo, porque a música também serve, na estrutura da narrativa, para destacar ainda mais, quando está ausente, os momentos de silêncio do filme.²⁷⁷

A trajetória do Repórter é afetada, por um lado, pelo encontro com o político grego que deveio refugiado. Na verdade, em nenhum momento do filme temos a certeza de que Mastroianni é de fato quem o Repórter procura, ou somente um homem muito semelhante fisicamente. Mas independente disso, fato é que o encontro produz algo diferente no protagonista: ele começa o filme procurando uma verdade, não só um grande furo de reportagem mas também um resgate de um passado político de certa esquerda grega, que aqui havia escolhido um autoexílio. Reencontrá-lo seria restituir algo que havia sido perdido politicamente. Entretanto, o que ocorre é justamente o contrário: ao longo do percurso, não

²⁷⁵ FAINARU, 2001, p. 138-139.

²⁷⁶ Idem, p. 61-62.

²⁷⁷ Tal qual Martin Rubin analisa em relação a *Back Street* (John Stahl, 1932). Ver RUBIN, 1985.

só essa restituição deixa de ser importante, quanto o próprio Repórter passa a se questionar o que de fato significa “ser grego”, e, nessa crise de identidade, começa timidamente a devir-refugiado, tal qual Mastroianni. Poderíamos dizer que há um encontro entre uma viagem *estriada* (ou mais molar) e outra *lisa* (ou mais molecular), respectivamente, e este encontro dispara o alisamento da trajetória do Repórter, de maneira similar à que Deleuze e Guattari analisam em um filme de Wim Wenders, ainda em *Mil Platôs*:

Em suma, o que distingue as viagens não é a qualidade objetiva dos lugares, nem a quantidade mensurável do movimento – nem algo que estaria unicamente no espírito – mas o modo de espacialização, a maneira de estar no espaço, de ser no espaço. Viajar de modo liso ou estriado, assim como pensar... Mas sempre as passagens de um a outro, as transformações de um no outro, as reviravoltas. No filme *No decurso do tempo*, Wenders faz com que se entrecruzem e superponham os percursos de dois personagens, um que faz uma viagem ainda goetheana, cultural, memorial, “educativa”, esfriada por toda parte, enquanto o outro já conquistou um espaço liso, feito apenas de experimentação e amnésia, no “deserto” alemão. Mas, estranhamente, é o primeiro que abre para si o espaço e opera uma espécie de alisamento retroativo, ao passo que sobre o segundo novamente formam-se estrias, tornando a fechar seu espaço. Viajar de modo liso é todo um devir, e ainda um devir difícil, incerto. Não se trata de voltar à navegação pré-astronômica, nem aos antigos nômades. É hoje, e nos sentidos os mais diversos, que prossegue o afrontamento entre o liso e estriado, as passagens, alternâncias e superposições.²⁷⁸

Uma outra personagem que atravessa o caminho do Repórter é a Moça, que pelo que inferimos, é filha de Mastroianni (não sabemos se legítima ou apenas enteada). Se com o político, o Repórter ainda troca uma longa conversa sobre um lugar ideal em que não existiriam mais refugiados, as interações com a Moça são marcadas pelo silêncio. Na cena em que eles se conhecem, o Repórter está na taverna dos imigrantes, sentado numa das mesas, procurando pistas sobre o político, quando seus olhares se cruzam – ela, da outra mesa, o encara firmemente. O longo plano sequência se desenvolve assim: enquanto vários casais dançam ao som de uma valsa, eles se olham longamente, calados, talvez na iminência dele tirá-la para dançar (o que não acontece). Ele decide retirar-se do salão, mas ela levanta-se e continua encarando-o. A cena que se segue mostra-os subindo as escadas do hotel, seguida de um plano em que ele toca suas mãos nos cabelos dela, e inferimos que eles tiveram um encontro sexual – tudo isso sem trocar nenhuma palavra.

Estas interações silenciosas irão culminar na cena mais impactante de *O Passo Suspenso da Cegonha*, a do casamento da Moça com seu prometido de infância, em um casamento ortodoxo que acontece à beira do rio/fronteira. Assim que o veículo da patrulha

²⁷⁸ *Mil Platôs*, vol. 5, p. 202-203.

fronteira desaparece de vista, dois grupos avançam, um em cada margem do rio: no lado grego, surge a Moça, vestida de noiva, na companhia de Mastroianni e um grupo de refugiados; no lado albanês, aparece o noivo, acompanhado de outro grupo, erguendo uma rosa branca. O sacerdote chega de bicicleta, aproxima-se da noiva e celebra o ritual, apesar da ausência do noivo: a coroação, a troca de alianças e o movimento circular dos recém-casados ao redor do altar, enquanto punhados de arroz são lançados sobre suas cabeças pelos convidados – neste caso, tanto o noivo quanto o altar são imaginários, e Mastroianni auxilia nestas diversas etapas. Em seguida, na outra margem, essa coreografia ritualística é repetida pelo noivo solitário e seu grupo. Toda a cerimônia desenvolve-se no mais sepulcral silêncio: o sacerdote apenas balbucia o sermão; o tocador de acordeon não se atreve a tocá-lo, ainda que esteja com seu instrumento em mãos; ouve-se apenas o fluxo das águas ou os ruídos dos passos. Uma vez finalizada, os refugiados aproximam-se para felicitar e abraçar os noivos. Ouve-se um estrondoso tiro e todos dispersam rapidamente, mas assim que a patrulha desaparece, a noiva e o noivo reaproximam-se das margens, para um aceno de despedida.



Figura 12. O casamento na fronteira em O Passo Suspenso da Cegonha

A encenação é marcada por diversos elementos deslocados, a começar pelo próprio ritual, celebrado fora do local religioso onde tradicionalmente ocorre.²⁷⁹ Apesar da distância física entre os noivos, o uso de lentes *tele* tende a anular a profundidade de campo,

²⁷⁹ ROVISCO, 2008, p. 148.

de modo que os personagens parecem estar lado a lado, se tornam parte da paisagem, numa imagem que evoca certa bidimensionalidade da iconografia bizantina.²⁸⁰ Ao mesmo tempo, implícita nesta aproximação imagética está a sensação de distância, como se o ritual estivesse sendo visto de bem longe, o que é confirmado quando se revela que a equipe de jornalismo estava registrando tudo. O Repórter está visivelmente mexido com tudo o que assistiu para além do simples registro da reportagem: sabemos que ele e a Moça tiveram encontros amorosos durante o filme. Os noivos, separados fisicamente, encontram-se unidos em matrimônio; já o Repórter e ela estão fisicamente mais próximos, mas impossibilitados de viver os afetos que sentem. Ela aparentemente está envolvida emocionalmente com o Repórter, mas precisa casar com outro porque está prometida com o rapaz de sua etnia, conforme ela confessa depois de um outro momento musical silencioso, quando compartilha uma valsa com o Repórter, já de volta a aldeia, antes de recolher-se em sua casa, aos prantos. São estas sucessivas camadas de descompassos que tornam todo o ritual do casamento não uma homenagem nostálgica aos rituais tradicionais, mas justamente o contrário, um lamento pelos encontros impedidos pelas questões fronteiriças. Como sintetiza Makriyannakis:

Esta dialética entre a psicologia da noiva e sua função no ritual, privada de seus sentimentos, gera um forte sentido de ambiguidade à imagem. A sequência não é uma apoteose dos valores tradicionais, ou de uma coletividade que carrega a essência da luta histórica contra um opressor. É antes o registro direto de uma melancolia gerada pelo aumento do número de fronteiras nacionais que restringem o movimento de pessoas que [...] constatam que sua capacidade de agir é prejudicada/reduzida por decisões tomadas em maior escala.²⁸¹

Poderíamos relacionar esta cena de Angelopoulos com certas experiências da música moderna, notadamente a importância do silêncio como parte estruturante das composições, como aparece na música de John Cage, tal qual resumido por Fernando Morais da Costa:

O maior exemplo, porém, do entendimento do silêncio como parte constituinte do discurso musical está na obra de John Cage. Em suas palavras: “a matéria da música é som e silêncio. Integrar os dois é compor” (CAGE, 1961, p. 62). Cage justifica o argumento de que silêncios também são matéria musical ao atestar que, das propriedades atribuídas aos sons – altura, volume, timbre e duração –, esta última também se aplica aos silêncios. Podendo-se trabalhar sobre eles a partir do controle de sua duração, eles podem ser, tão bem quanto as notas, o elemento estruturante de uma obra (CAGE, 1961, p. 18-22).²⁸²

Costa cita como “o exemplo mais radical do uso do silêncio na história da música” a performance de *4'33"*, de John Cage, onde o músico se coloca na frente do piano, porém não toca durante esta duração. Costa afirma sobre Cage: “O silêncio seria o seu principal

²⁸⁰ MAKRIYANNAKIS, 2014, p. 132.

²⁸¹ Idem, p. 133.

²⁸² COSTA, 2004, p. 108.

elemento constituinte, mas não o único, explica Cage, pois também seriam parte da *performance* os ruídos provocados pela plateia.”²⁸³ Poderíamos dizer que a cena do casamento na fronteira seria um momento musical silencioso nos termos de Cage, na medida em que a voz é substituída pelo silêncio estruturante, que por sua vez entram em consolidação com os ruídos da natureza, principalmente do fluxo da água, e dos movimentos dos personagens, que também são parte da performance e da consistência do ritornelo desterritorializado. Se a ausência de música já era uma constante no cinema de Angelopoulos, ainda havia a primazia da palavra em uma escuta “semântica”, enquanto aqui há uma aposta nos agenciamentos não-linguísticos, não-verbocêntricos, a-significantes, e que induzem a uma escuta atenta ou “reduzida” dos sons em si, nos termos de Chion.²⁸⁴ Deleuze e Guattari também remetem a Cage ao falarem da derradeira “idade” dos ritornelos, aquela onde o tema da nação é deixado de lado para se apresentar uma relação direta *material-forças*, onde a matéria molecularizada enquanto tal deve “captar” as forças do Cosmo (ritornelo-Cosmo), tornando visível (e audível) forças não visíveis (e não-audíveis). Os autores afirmam que não basta criar, entretanto, um conjunto simplesmente vago sob o risco de se produzir uma confusão sonora que apaga todos os sons. Neste sentido, citam Cage para ressaltar a necessidade da criação de consistência mesmo nestes ritornelos moleculares:

Pretende-se abrir a música a todos os acontecimentos, a todas as irrupções, mas o que se reproduz finalmente é a confusão que impede todo o acontecimento. Não se tem mais do que uma caixa de ressonância fazendo buraco negro. Um material rico demais é um material que permanece “territorializado” demais, em fontes de ruído, na natureza dos objetos... (mesmo o piano preparado de Cage). Tornamos vago um conjunto, em vez de definir o conjunto vago *pelas* operações de consistência ou de consolidação que incidem sobre ele. Pois é isto o essencial: *um conjunto vago, uma síntese de disparates só é definida por um grau de consistência que torna precisamente possível a distinção dos elementos disparatados que o constituem (discernibilidade).*²⁸⁵

Em termos de encenação cinematográfica, entendemos a cena do casamento como correlata de Cage também neste sentido: não bastaria a Angelopoulos filmar a cena pautada pelo silêncio se ela não estivesse articulada em uma consolidação com os ruídos, com a *mise en scène* do ritual e, principalmente com a constatação política de que o povo está faltando. É como se a máxima de Deleuze – a de que, no cinema moderno, o povo falta – chegasse com certo atraso para Angelopoulos, e afirmamos isso não de forma pejorativa, mas no mesmo sentido de Deleuze quando conjura a fórmula nietzschiana: “nunca é no início que

²⁸³ Idem, p. 108.

²⁸⁴ CHION, 1994, p. 29.

²⁸⁵ *Mil Platôs*, vol. 4, p. 169-170.

alguma coisa nova, uma arte nova pode revelar sua essência, mas, o que era desde o início, ela só pode revelá-lo num desvio de sua evolução”.²⁸⁶ Foram necessários anos de experimentação, amadurecimento estilístico e também mudanças geopolíticas para que Angelopoulos se aproximasse da fronteira e sentisse a terra como desterritorializada, tal qual um artista dos ritornelos modernos para Deleuze e Guattari:

A terra é agora a mais desterritorializada: não só um ponto numa galáxia, mas uma galáxia entre outras. O povo é agora o mais molecularizado: uma população molecular, um povo de osciladores que são outras tantas forças de interação. O artista despoja-se de suas figuras românticas, ele renuncia às forças da terra tanto quanto às forças do povo.²⁸⁷

Para Deleuze e Guattari, o artista moderno “solta as populações moleculares na esperança que elas semeiem ou mesmo engendrem o povo por vir, que passem para um povo por vir, que abram um cosmo”, ele imagina ou vislumbra “se outras populações moleculares seriam possíveis, se poderiam insinuar-se entre as primeiras e suscitar um povo por vir”. A questão do artista passa dos *ritornelos do Povo* para os *ritornelos desterritorializados*, não para negar o povo, mas para criar linhas de fuga que venham a suscitá-lo:

O problema do artista é, portanto, que a despopulação moderna do povo desemboca numa terra aberta, e isso com os meios da arte, ou com meios para os quais a arte contribui. Em vez de o povo e a terra serem bombardeados por todos os lados num cosmo que os limita, é preciso que o povo e a terra sejam como os vetores de um cosmo que os carrega consigo; então o próprio cosmo será arte. Fazer da despopulação um povo cósmico, e da desterritorialização uma terra cósmica, este é o voto do artista-artesão, aqui e ali, localmente.²⁸⁸

O ritornelo desterritorializado e silencioso na fronteira parece suscitar, melancolicamente, justamente um povo por vir, de forma ainda mais contundente devido a presença dos aglomerados em cada lado da fronteira, que acompanham o casamento, mas que, por sua vez, não cantam como em *A Viagem dos Comediantes*: eles se mantêm calados em suas coreografias, em suas “sístoles” e “diástoles” de agrupamentos, como se aguardassem ou mesmo precipitassem uma linha de fuga através do rio para se fundirem (ou não) numa nova população. Assim, usando o termo de Dany Nobus e Nektaria Pouli, a fronteira aparece como uma “liminalidade fractal” em seu grau mais intenso, ou seja, linhas de separação entre partes (ou entre etapas de uma jornada em andamento) que são por si mesmas transicionais, que se autoduplicam indefinidamente, que não podem ser claramente delimitadas ou desenhadas com qualquer grau de certeza.²⁸⁹

²⁸⁶ *Imagem-Tempo*, p. 57.

²⁸⁷ *Mil Platôs*, vol. 4, p. 172-173.

²⁸⁸ *Idem*, p. 173.

²⁸⁹ NOBUS, POLI, 2015, p. 192.

O filme se encerra com um último gesto de desterritorialização. No plano final, de volta à beira do rio, o Repórter perdeu de vista o político que, ao que tudo indica, atravessou a fronteira definitivamente. Ele então observa homens com capas amarelas subindo em uma série de postes de telecomunicação paralelos, a fim de reestabelecerem a linha que foi danificada na tempestade. A ascensão sincronizada, quase coreografada dos homens uniformizados, com o acompanhamento da música instrumental de Eleni Karaindrou, conferem a este plano alegórico uma forte carga poética, quase “litúrgica” (nas palavras de Makriyannakis). No derradeiro momento musical, a câmera se afasta lentamente, flutuando sobre as águas em direção ao outro lado do rio, revelando cada vez mais a paisagem, enquanto as extremidades dos cabos se estendem no espaço fora de tela, extrapolam as bordas/fronteiras do próprio quadro, como se as quisessem ultrapassar.²⁹⁰ Em vários aspectos, a *mise en scène* aponta para um desejo de atravessamento das fronteiras, como na descrição de Makriyannakis:

Na parte inferior dos postes, Alexandros [o Repórter] olha na outra direção, para a lente da câmera que retrocede flutuando na água, como se recuasse na direção do outro lado do rio. Esta é a primeira vez que a câmera atravessa a fronteira natural do rio, e é como se a câmera, que acompanhava Alexandros e por vezes até mesmo agiu como um substituto para a sua visão, tornou-se algo mais. A câmera se engaja no ponto de vista daqueles para além das fronteiras e olha diretamente para Alexandros [o Repórter] e os homens nos postes. No entanto, nós, como espectadores, nos tornamos parte deste olhar, somos colocados na posição do outro. É neste tempo suspenso durante a decomposição das fronteiras, quando o olhar entre nós-outros reúne o olhar de Alexandros [o Repórter] e o do realizador em reconhecimento mútuo, reestabelecendo assim um fluxo comum, que a cegonha é libertada para imaginar o próximo passo.²⁹¹

Em outras palavras, tanto o personagem quanto a encenação parecem compartilhar de uma desterritorialização, e o filme parece terminar com um convite também ao espectador para que se engaje nas questões políticas discutidas – que este também, de alguma forma, procure suas linhas de desterritorialização.

3.6. A utopia como interstício entre o *aqui-agora* e o *lugar-nenhum*

Dezenove anos após a publicação de *O Anti-Édipo* (e onze anos após *Mil Platôs*), Deleuze e Guattari lançam mais uma obra em conjunto, *O que é a filosofia?*, na qual retomam a discussão sobre o termo utopia, porém em termos marcadamente diferentes, se comparados ao livro de 1972. Ao teorizarem sobre o que chamam de “geofilosofia”, os autores

²⁹⁰ MAKRIYANNAKIS, 2014, p. 135.

²⁹¹ Idem, p. 135-136.

consideram as formas de pensamento em termos de dinâmicas territoriais, utilizando vocabulário semelhante ao empregado na discussão do ritornelo em *Mil Platôs*:

Pensar não é nem um fio estendido entre um sujeito e um objeto, nem uma revolução de um em torno do outro. Pensar se faz antes na relação entre o território e a terra. [...] São dois componentes, o território e a terra, com duas zonas de indiscernibilidade, a desterritorialização (do território à terra) e a reterritorialização (da terra ao território).²⁹²

A emergência da filosofia, tal qual apresentada em *O que é a filosofia?*, é resultado de um encontro contingente entre o meio grego e o plano de imanência do pensamento, do qual emergiu uma forma específica de pensamento definida em termos de uma oposição entre uma desterritorialização relativa (relações históricas dos pensamentos com os territórios em que eles foram concebidos) e outra, absoluta (as relações a-históricas que pertencem ao domínio dos devires ou dos puros acontecimentos). Desta relação, surgem os conceitos. É em meio à esta discussão que o termo utopia é retomado, desta vez como a relação entre o aqui-agora (desterritorialização relativa) e o lugar-nenhum (ou parte-nenhuma, conforme a tradução, que remete à desterritorialização absoluta), enquanto aspecto político das formas filosóficas de resistência à axiomática capitalista:

A filosofia leva ao absoluto a desterritorialização relativa do capital, ela o faz passar sobre o plano de imanência como movimento do infinito e o suprime enquanto limite interior, *voltando-o contra si, para chamá-lo a uma nova terra, a um novo povo*. Mas assim ela atinge a forma não proposicional do conceito em que se aniquilam a comunicação, a troca, o consenso e a opinião. Está pois mais próximo daquilo que Adorno chamava de “dialética negativa”, e do que a escola de Frankfurt designava como “utopia”. Com efeito, *é a utopia que faz a junção* da filosofia com sua época, capitalismo europeu, mas já também cidade grega. É sempre com a utopia que a filosofia se torna política, e leva ao mais alto ponto a crítica de sua época. A utopia não se separa do movimento infinito: ela designa etimologicamente a desterritorialização absoluta, mas sempre no ponto crítico em que esta se conecta com o meio relativo presente e, sobretudo, com as forças abafadas neste meio. A palavra empregada pelo utopista Samuel Butler, “Erewhon”, não remete somente a “No-Where”, ou a parte-Nenhuma, mas a “Now-Here”, aqui-agora. O que conta não é a pretensa distinção de um socialismo utópico e de um socialismo científico; são antes os diversos tipos de utopia, dentre os quais a revolução. Há sempre, na utopia (como na filosofia), o risco de uma restauração da transcendência, e por vezes sua orgulhosa afirmação, de modo que é preciso distinguir as utopias autoritárias ou de transcendência, e as utopias libertárias, revolucionárias, imanentes. Mas, justamente, dizer que a revolução é, ela mesma, utopia de imanência não é dizer que é um sonho, algo que não se realiza ou que só se realiza traindo-se. Pelo contrário, é colocar a revolução como plano de imanência, movimento infinito, sobrevoo absoluto, mas enquanto estes traços se conectam com o que há de real aqui e agora, na luta contra o capitalismo, e relançam novas lutas sempre que a precedente é traída. A palavra utopia designa, portanto, *esta conjunção da filosofia ou do conceito com o meio presente*: filosofia política (embora talvez a utopia não seja a melhor palavra, em razão do sentido mutilado que a opinião lhe deu).²⁹³

²⁹² *O que é a filosofia?*, p. 103.

²⁹³ *O que é a filosofia?*, p. 119-121.

Deleuze e Guattari reafirmam o caráter político da utopia, em detrimento dos pontos de vista que a entendem como sonho ou ilusão: há, de fato, uma dimensão “virtual”, mas esta remete ao plano de imanência e para algo ainda-não-existente que, no entanto, está ligado ao estado presente das coisas. Ou seja, conforme salienta Paul Patton, os autores marcam a distinção entre “a forma através da qual as revoluções se desenrolam historicamente e o ‘devir-revolucionário’ que se expressa em um determinado conceito, mas que se mantém irreduzível às suas manifestações históricas.”²⁹⁴ Para Patton, Deleuze e Guattari elaboram um “utopismo imanente” na medida em que eles não propõem um futuro ideal, mas, em vez disso, prezam por uma filosofia que “se conecta aos processos de desterritorialização relativa que são atuais e no entanto sufocados pelo meio presente, estendendo-os e levando-os a extremos.”²⁹⁵ Para Deleuze e Guattari, a “criação de conceitos faz apelo por si mesma a uma forma futura, invoca uma nova terra e um povo que não existe ainda”,²⁹⁶ e neste ponto arte e filosofia se encontram para a constituição de uma nova terra:

O povo é interior ao pensador, porque é um “devir-povo”, na medida em que o pensador é interior ao povo, como devir não menos ilimitado. O artista ou o filósofo são bem incapazes de criar um povo, só podem invocá-lo, com todas as suas forças. Um povo só pode ser criado em sofrimentos abomináveis, e tampouco pode cuidar de arte ou de filosofia. Mas os livros de filosofia e as obras de arte contêm também sua soma inimaginável de sofrimento que faz pressentir o advento de um povo. Eles têm em comum resistir, resistir à morte, à servidão, ao intolerável, à vergonha, ao presente.²⁹⁷

O que estaria expresso nesse devir-filosófico não seria o histórico, mas antes o que Charles Péguy denominara como *Internal*:

É num grande livro de filosofia que Péguy explica que há duas maneiras de considerar o acontecimento, uma que consiste em passar ao longo do acontecimento, em recolher sua efetuação na história, o condicionamento e o apodrecimento na história, mas a outra em remontar ao acontecimento, em instalar-se nele como num devir, em rejuvenescer e em envelhecer nele de uma só vez, em passar por todos os seus componentes ou singularidades. [...] Não é mais o histórico, nem é o eterno, diz Péguy, é o *Internal*. Eis um nome que Péguy precisou criar para designar um novo conceito, e os componentes, as intensidades deste conceito. E não é algo de semelhante que um pensador [Nietzsche], distante de Péguy, tinha designado pelo nome *Intempestivo* ou *Inatural*: a névoa não-histórica que nada tem a ver com o eterno, o devir sem o qual nada se faria na história, mas não se confunde com ela. [...] Agir contra o passado, e assim sobre o presente, em favor (eu espero) de um porvir — mas o porvir não é um futuro da história, mesmo utópico, é o infinito Agora, o *Nún* que Platão já distinguia de todo presente, o Intensivo ou o Intempestivo, não um instante, mas um devir.²⁹⁸

²⁹⁴ PATTON, 2007, p. 47.

²⁹⁵ Idem, p. 49.

²⁹⁶ *O que é a filosofia?*, p. 130.

²⁹⁷ Idem, p. 132.

²⁹⁸ Idem, p. 134.

Deleuze e Guattari salientam as zonas de vizinhança entre os conceitos de *Internal* em Péguy, *Intempestivo* em Nietzsche e *Atual* em Foucault, e afirmam que o *Atual* “não é o que somos, mas antes o que nos tornamos, o que estamos nos tornando, isto é, o Outro, nosso devir-outro.” Ao se engajar em devires moleculares como vetores de um “devir-democrático” como forma de resistir às injustiças do capitalismo, o filósofo (ou o artista) diagnostica os devires da sociedade, se tornando um “médico da civilização” ou “inventor de novos modos de existência imanentes”, tal qual em Nietzsche.²⁹⁹

Vale ainda destacar que o termo *ritornelo* reaparece em *O que é a filosofia?*, no capítulo dedicado à conceituação da arte enquanto *bloco de sensações* que forma *um composto de perceptos e afectos* que entram em consolidação no *plano de composição*.³⁰⁰ Deleuze e Guattari reafirmam que a arte “começa talvez com o animal, ao menos com o animal que recorta um território e faz uma casa”,³⁰¹ de fato fundamentando sua teoria da arte ao redor do conceito de ritornelo. Após revisitarem uma série de exemplos de ritornelos na natureza, mas relacionando-os ainda mais diretamente com expressões artísticas humanas para além da música, como a literatura, a pintura e o cinema, os autores prosseguem:

Não são as sinestésias em plena carne, são estes blocos de sensações no território, cores, posturas e sons, que esboçam uma obra de arte total. Estes blocos são ritornelos; mas há também ritornelos posturais e de cores; e tanto posturas quanto cores se introduzem sempre nos ritornelos. Reverências e posições eretas, rondas, traços de cores. O ritornelo inteiro é o ser de sensação. Os monumentos são ritornelos. Desse ponto de vista, a arte não deixará de ser habitada pelo animal. [...] Eis tudo o que é preciso para fazer arte: uma casa, posturas, cores e cantos — sob a condição de que tudo isso se abra e se lance sobre um vetor louco, como uma vassoura de bruxa, uma linha de universo ou de desterritorialização.³⁰²

Que relações podemos estabelecer entre esta outra concepção de utopia e os ritornelos de Angelopoulos em *O Passo Suspenso da Cegonha*? Angelopoulos se engaja num devir-outro que envolve todos os níveis do filme, a desterritorialização de si mesmo enquanto cineasta e de seu personagem (que, por sua vez, remete à figura do cineasta). Ele se torna um *xenitis*, estrangeiro dentro do próprio país, fazendo, por isso mesmo, “variar a variação”

²⁹⁹ Idem, p. 135-136.

³⁰⁰ Embora o plano de composição da arte não se confunda com o plano de imanência do pensamento, ambos estabelecem entre si (e com a ciência) uma complexa articulação: “Os três pensamentos se cruzam, se entrelaçam, mas sem síntese nem identificação. A filosofia faz surgir acontecimentos com seus conceitos, a arte ergue monumentos com suas sensações, a ciência constrói estados de coisas com suas funções. Um rico tecido de correspondências pode estabelecer-se entre os planos. Mas a rede tem seus pontos culminantes, onde a sensação se torna ela própria sensação de conceito, ou de função; o conceito, conceito de função ou de sensação; a função, função de sensação ou de conceito. E um dos elementos não aparece, sem que o outro possa estar ainda por vir, ainda indeterminado ou desconhecido.” (*O que é a filosofia?*, p. 234).

³⁰¹ *O que é a filosofia?*, p. 217.

³⁰² Idem, p. 218.

de sua linguagem em um novo estilo. Neste sentido, o que Deleuze afirma sobre Jean Rouch também vale, de certa forma, para Angelopoulos:

Não é mais o nascimento de uma nação, mas a constituição e reconstituição de um povo, em que o cineasta e suas personagens se tornam outros em conjunto e um pelo outro, coletividade que avança pouco a pouco, de lugar em lugar, de pessoa em pessoa, de intercessor em intercessor. “Eu é outro” é a formação de uma narrativa simulante, de uma simulação de narrativa ou de uma narrativa de simulação que destrona a forma da narrativa veraz.³⁰³

Junto com esse devir-outro, surge uma mudança de abordagem histórica que se aproxima cada vez mais da ideia de *Internal* – e Deleuze já havia se referido a Péguy quando afirmara que, nos cristais do tempo de Fellini, passado e presente constituem “uma única e mesma coexistência, uma única e mesma contemporaneidade, o ‘in-terno’ mais que o eterno.”³⁰⁴ O ritornelo de Angelopoulos na fronteira é propriamente um passo suspenso, que parece apontar para este devir atemporal ou supratemporal que não se resume ao acontecimento em si, mas que remete, grosso modo, à dinâmica da defasagem entre o aqui-agora e o lugar-nenhum. Relembrando a diferenciação entre ritornelo e galope, podemos dizer que aqui temos, de um lado, os gestos ensaiados dos noivos e dos convidados durante o casamento, que remetem ao passado cultural desta comunidade, e que emitem ruídos (ritornelo); de outro, temos o silêncio universal que remete ao *Internal*, à uma linha de desterritorialização que avança em direção a um novo povo (galope). Assim, a consistência entre os ruídos e o silêncio remetem, não só à dinâmica do cristal entre o passado que se conserva e os presentes que passam, mas também à defasagem entre o aqui-agora (desterritorialização relativa) e o lugar-nenhum (desterritorialização absoluta) própria de uma terra em vias de desterritorialização: uma utopia imanente que conjura uma população ainda-não-existente, mas que é vislumbrada através de seus agenciamentos sonoros não-verbais.

³⁰³ *A Imagem-Tempo*, p. 186.

³⁰⁴ *Idem*, p. 114.

CONCLUSÃO: RITORNELO E UTOPIA

O entretenimento oferece a imagem de ‘algo melhor’ para onde se escapar, ou algo que queremos profundamente e que não é fornecido pela nossa vida diária. Alternativas, esperanças, desejos – estes são os materiais da utopia, no sentido de como as coisas poderiam ser melhores, de que algo diferente do que se vive pode ser imaginado e talvez realizado.

Richard Dyer, *Entertainment and Utopia*

Quando Richard Dyer pensa os musicais em termos da *sensação de utopia* que eles proporcionariam, sua preocupação principal é investigar de que formas os números musicais, por vezes sublimes e potentes, funcionam dentro da máquina capitalista, reiterando-a. De fato, o autor vê as categorias utópicas como inerentemente capitalistas, denunciando os apagamentos que elas geralmente efetuam (tais quais os de classe, de raça ou de gênero). Entretanto, seu ponto de vista não é fatalista: o autor termina postulando que, da mesma forma que o musical tocava profundamente do jeito que estava sendo feito, ele também teria a capacidade de ir além, ser feito de outro jeito, com potências talvez ainda maiores. Tomando como exemplo paradigmático *Oklahoma!*, vimos que, ao mesmo tempo que temos números musicais, ou antes, ritornelos bastante territorializados, *ritornelos da Terra* de uma nação (branca) preexistente à sua própria fundação, corroborando uma *história monumental*, temos também o delírio da protagonista num grande balé que torna visível seus impulsos sexuais que ameaçam a consumação da família (mesmo que “contido” pela narrativa, o número ainda está lá). Vimos também os diferentes níveis de territorializações no musical soviético (que não é estritamente capitalista, mas que conjura praticamente as mesmas molaridades) e no musical grego, que ora pendem para as cidades, ora para as áreas rurais, e seus agenciamentos sonoros variáveis, dependendo dos respectivos ambientes sonoros. Poderíamos dizer que estes musicais estão sempre numa dupla articulação entre as territorializações que efetuam e as desterritorializações iminentes que escapam deles, principalmente se levarmos em consideração as reapropriações dos ritornelos pelos espectadores. A conceituação de Deleuze da comédia musical enquanto *imagem-sonho*, sem necessariamente negar Dyer, desloca a dialética entre o representacional e o não-representacional para o que ocorre *entre* essas imagens, que criam zonas de indiscernibilidade entre real e imaginário, e antecipam uma imagem cristal que levará tal indiscernibilidade às últimas consequências.

Se ainda for preciso falar de utopia neste último sentido, à Fourier, não será certamente como modelo ideal, mas como ação e paixão revolucionárias. E, nas suas obras mais recentes, Klossowski nos indica o único meio de ultrapassar o estéril paralelismo entre Marx e Freud em que nos debatemos: descobrindo a maneira pela qual a produção social e as relações de produção são uma instituição do desejo, e pela qual os afetos ou as pulsões fazem parte da própria infraestrutura. Pois eles fazem parte dela, estão presentes nela de todas as maneiras, criando nas formas econômicas tanto a sua própria repressão quanto os meios de romper essa repressão.

Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O Anti-Édipo*

De todos os gêneros cinematográficos que perpassam a obra de Angelopoulos, podemos afirmar que, pelo menos em *A Viagem dos Comediantes*, a articulação com o musical clássico é a mais direta. Mas Angelopoulos introduz uma diferença: o diretor parece estar preocupado com dois aspectos, os corpos e o tempo, e isto se expressa, no filme, através da onipresença do canto amador em planos sequência que justapõem diferentes temporalidades. Ao recusar o acompanhamento sonoro extradiegético, Angelopoulos parece abandonar também os *ritornelos da Terra*, em prol dos ritornelos ainda impregnados de certo *romantismo*, mas agora de uma nação em transição, *ritornelos do Povo* nas canções de protesto que configuram atos de resistência, onde a utopia aparece como *ação e paixão revolucionárias*. Tais *momentos musicais falhados* não se encaixam direito em nenhuma das categorias utópicas de Dyer, devido à estranheza de seus *solecismos* – as vozes, plenamente sincronizadas, soam em contradição com o corpo que é visto. A ênfase no corpo remete a outra abordagem da história (*genealógica ou cristalina*), perpassada por potências do falso que mesclam num mesmo *tableaux* temporalidades impossíveis. É neste sentido temporal que Angelopoulos vai além do musical clássico, ultrapassando a imagem-sonho e alcançando uma imagem cristalina onde já não há mais transição entre real e imaginário, mas antes *um cristal do tempo sonoro*, com a coexistência do passado que se conserva e do presente que passa expresso não só na imagem, mas no som, na dinâmica muito especial entre o ritornelo e o galope.

*

É sempre com a utopia que a filosofia se torna política, e leva ao mais alto ponto a crítica de sua época. A utopia não se separa do movimento infinito: ela designa etimologicamente a desterritorialização absoluta, mas sempre no ponto crítico em que esta se conecta com o meio relativo presente e, sobretudo, com as forças abafadas neste meio. A palavra empregada pelo utopista Samuel Butler, “Erewhon”, não remete somente a “No-Where”, ou a parte-Nenhuma, mas a “Now-Here”, aqui-agora.

Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O que é a filosofia?*

É interessante pensar que, ao abandonar gradualmente o tema da nação e se aproximar cada vez mais da problemática das fronteiras, Angelopoulos acaba empreendendo ainda mais uma desterritorialização, a sonora. Tal movimento culmina com uma certa “perda” da voz (que se torna cada vez mais acusmática) e o domínio de um “silêncio universal” que aponta para um *Internal* que expressa um devir-revolucionário suprahistórico. Se a música extradiegética retorna, ela o faz não só para impulsionar sonoramente o processo de desterritorialização do personagem principal – que se torna cada vez mais um *xenitis*, um estrangeiro em seu próprio país (tal qual Angelopoulos) – mas também para, através da sua intermitente ausência, acentuar os momentos silenciosos. O grande *momento musical falhado* acontece justamente na “liminalidade fractal” da fronteira, no mais sepulcral silêncio, onde só ouvimos os ruídos dos corpos e o correr do rio. Contudo, tal “perda” da voz não pode ser encarada como um retrocesso estético ou político, uma vez que Angelopoulos acaba por dar a ver (e ouvir) forças antes não-visíveis e audíveis, forças do próprio pensamento no interstício entre o *aqui-agora* e o *lugar-nenhum* – a utopia enquanto dinâmica entre desterritorializações relativas e absolutas. Angelopoulos cria uma consistência, um *ritornelo moderno, molecular ou desterritorializado* que conjura um povo que falta, um povo ainda porvir, que talvez, algum dia, consiga criar novos encontros para além dos limites da fronteira.

Se os limiares entre estes diferentes agenciamentos dos ritornelos foram apresentados em capítulos por demais estanques, isto aconteceu por pura necessidade de organização argumentativa. Já existem linhas de desterritorialização no chamado musical clássico, bem como já há muito silêncio em *A Viagem dos Comediantes*, muito antes de *O Passo Suspenso da Cegonha*. E mesmo na trilogia dos Balcãs e em sua (inacabada) trilogia posterior, em que Angelopoulos retomaria o tema da história nacional da Grécia, pululam momentos musicais de grupo que poderíamos considerar verbocêntricos. Os limites entre estas “idades” simplesmente não são assim tão bem delimitados, mas se atravessam uns aos outros, dependem uns dos outros, ou mesmo coexistem entre si. Um estudo que abarcasse mais filmes de Angelopoulos (ou ainda de outros cineastas que trabalham com momentos musicais) revelaria ainda mais nuances. Dentro do escopo desta pesquisa, nos limitamos a nos debruçar sobre os aspectos sonoros de suas obras, reconhecendo Angelopoulos, para além de um grande cineasta dos planos sequência, também enquanto um hábil desterritorializador de ritornelos em seus momentos musicais falhados.

BIBLIOGRAFIA

- ALTMAN, Rick. *The American film musical*. London: BFI Publishing, 1987.
- ALVIM, Luíza. “A noiva e o estribilho: uma análise da música preexistente em um filme de Truffaut”. *E-compós*, Brasília, v. 18, n. 3, set/dez. 2015.
- ALVIM, Luíza. “Contraponto audiovisual? De Eisenstein a Chion”. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 24, n. 2, maio, junho, julho e agosto de 2017.
- ALVIM, Luíza; CARREIRO, Rodrigo. “Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema”. *MATRIZES*, v. 10, n. 2, p. 175-193, maio/ago. 2016.
- AMARAL, Carolina. *O extramusical: performances musicais no cinema narrativo contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.
- BARTHES, Roland. “Diderot, Brecht, Eisenstein”. In: BARTHES, Roland; HEATH, Stephen (org.). *Image, Music, Text*. London: Fontana Press, 1977.
- BERGSON, Henri; DELEUZE, Gilles (org.). *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BHABBA, Homi. “DissemiNação: o Tempo, a Narrativa e as Margens da Nação Moderna”. In: BHABBA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. pp. 198-238.
- BIRÓ, Yvette. “The empire of the journey in *Voyage to Cythera*”. In: HORTON, Andrew (ed.). *The last modernist: the films of Theo Angelopoulos*. Trowbridge: Flicks Books, 1997.
- BORDWELL, David (2003). “Angelopoulos, ou A Melancolia”. In: *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2008. pp. 187-241.
- BRECHT, Bertold (1964). *Brecht on Theatre*. 3 ed. London: Bloomsbury, 2015.
- CAGE, John. “Lectures on Nothing”. In: *Silence [50th Anniversary Edition]*. Wesleyan University Press, 2011.
- CAMPER, Fred. “Sound and Silence in Narrative and Nonnarrative Cinema”. In: WEIS, Elizabeth; BELTON, John (ed.). *Film Sound: Theory and Practice*. Columbia University Press, 1985.
- CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- CLAEYS, Gregory. *Utopia: a história de uma ideia*. São Paulo: Edições SESC SP, 2013.
- CLAEYS, Gregory; SARGENT, Lyman (ed.). *The Utopia Reader*. New York: New York University Press, 1999.
- COHAN, Steven (ed.). *Hollywood Musicals, The Film Reader*. London, New York: Routledge, 2002.
- COSTA, Fernando Morais da. “Se pouco se diz sobre o som, quem fala sobre o silêncio nos filmes?”. *Gragoatá*, Niterói, n. 16, p. 105-115, 1º sem. 2004.
- _____. “Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos?”. *Logos 32*, Comunicação e Audiovisual, Ano 17, n. 1, 1º sem. 2010.
- _____. “Silêncios e vozes no cinema: *Tabu e Stereo*”. *Significação*, v. 41, n. 41, p. 140-

- 155, 2014.
- _____. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- DELEUZE, Gilles (1966). *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. (1983). *A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. (1985). *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- _____. “Klossowski ou os Corpos-Linguagem”. In: *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 289-309.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1972). *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. (1980). *Mil Platôs*. Vol. 1. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. (1980). *Mil Platôs*. Vol. 2. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. (1980). *Mil Platôs*. Vol. 3. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. (1980). *Mil Platôs*. Vol. 4. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. (1980). *Mil Platôs*. Vol. 5. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. (1991). *O que é a filosofia?* 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DOANE, Mary Ann (1980). “A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço”. In: XAVIER, Ismail (org.) (1983). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.
- DYER, Richard. “Entertainment and Utopia”. In: COHAN, Steven (ed.). *Hollywood Musicals, The Film Reader*. London, New York: Routledge, 2002.
- ÉSQUILO. *Oréstia: Agamemnon, Coéforas, Eumênides*. 8 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- Eleanor Kaufman, “Deleuze, Klossowski, Cinema, Immobility: A Response to Stephen Arnott”. *Film-Philosophy*, Deleuze Special Issue, v. 5, n. 33, November 2001. Disponível em: <<http://www.film-philosophy.com/vol5-2001/n33kaufman>>.
- FAINARU, Dan (ed.). *Theo Angelopoulos: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.
- FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, a Genealogia e a História”. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- GEORGAKAS, Dan. “Angelopoulos, Greek history and *The Travelling Players*”. In: HORTON, Andrew (ed.). *The last modernist: the films of Theo Angelopoulos*. Trowbridge: Flicks Books, 1997.
- GORBMAN, Claudia. “O canto amador”. In: SÁ, Simone Pereira de; COSTA, Fernando Morais da (org.). *Som + Imagem*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- _____. “Auteur Music”. In: GOLDMARK, Daniel, KRAMER, Lawrence, LEPPERT, Richard (org.). *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. University of California Press, 2007.
- GUYNN, William. “Refiguring History in Film”. In: GUYNN, William. *Writing History in Film*. New York: Routledge, 2006. p. 133-163.
- HALL, Stuart. “A Questão Multicultural”. In: HALL, Stuart; SOVIK, Liv (org.). *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HARPER, Graeme (ed.). *Sound and Music in Film and Visual Media: An Overview*. London, New York: Bloomsbury, 2009.
- HERZOG, Amy. *Dreams of Difference, Songs of the Same: The Musical Moment in Film*.

- Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- HORTON, Andrew. *The films of Theo Angelopoulos: A cinema of contemplation*. Princeton: Princeton University Press, 1997a.
- _____ (ed.). *The last modernist: the films of Theo Angelopoulos*. Trowbridge: Flicks Books, 1997b.
- IORDANOVA, Dina. "Conceptualizing the Balkans in Film" (Review). *Slavic Review*, Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies, Vol. 55, n. 4, Winter 1996, pp. 882-890.
- JAIQUES, Pierre-Emmanuel. "The Associational Attractions of the Musical". In: STRAUVEN, Wanda (ed.). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- KARALIS, Vrasidas. *A History of Greek Cinema*. New York/London: Continuum, 2012.
- KLOSSOWSKI, Pierre; CISNEY, Vernon *et al* (org.). *Living Currency* [followed by *Sade and Fourier*]. Bloomsbury Academic, 2017.
- KONIG, Hans. "O Thiasos". *Film Quarterly*, v. 30, n. 3, pp. 46–50, 1977.
- KOUTSOURAKIS, Angelos. "History as transition: Brecht's *Historisierung* in Straub/Huillet's *Not Reconciled* (1965), and Angelopoulos' *The Hunters* (1977)". *Studies in European Cinema*, v. 9, n. 2 & 3, pp. 169–179, 2012.
- _____. "The *Gestus* of Showing: Brecht, Tableaux and Early Cinema in Angelopoulos' Political Period (1970–80)". In: KOUTSOURAKIS, Angelos; STEVEN, Mark (ed.). *The Cinema of Theo Angelopoulos*. Edinburgh University Press, 2015.
- KOUTSOURAKIS, Angelos; STEVEN, Mark (ed.). *The Cinema of Theo Angelopoulos*. Edinburgh University Press, 2015.
- MACDONNELL, Cari. "Genre Theory and The Film Musical". In: NEUMEYER, David (ed.). *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- MAKRIYANNAKIS, Vangelis. "The poetics of the 'not yet' in The Suspended Step of the Stork". *Studies in European Cinema*, Vol. 11, n. 2, 2014, p. 126-138.
- MARTIN-JONES, David. *Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- MINI, Panayiota. "The historical panorama in post-1974 Greek cinema: *The Travelling Players, Stone Years, Crystal Nights, The Weeping Meadow*". *Journal of Greek Media & Culture*, v. 2, n. 2, October 2016, pp. 133-153.
- MITCHELL, Peta. "'The Stratified Record Upon Which We Set Our Feet': The Spatial Turn and the Multilayering of History, Geography, and Geology". In: DEAR, Michael *et al.* (ed.). *Geohumanities: Art, History, and Text at the Edge of Place*. New York: Routledge, 2011. p. 71-83.
- MYRSIADES, Linda. "Theatrical Metaphors in Theodoros Angelopoulos's *The Traveling Players*". *Journal of Modern Greek Studies*, v. 18, n. 1, 3, p. 135-149, May, 2000.
- NICOLAIDES, Angelo. "Assessing 'New' Greek cinema of the 1960s and the role of Theodoros Angelopoulos in Hellenic cinematography". *African Journal of Hospitality, Tourism and Leisure*, v. 2, n. 2, 2012.
- NOBUS, Dany; POULI, Nektaria. "Syncope and Fractal Liminality: Theo Angelopoulos'

- Voyage to Cythera and the Question of Borders*". In: KOUTSOURAKIS, Angelos; STEVEN, Mark (ed.). *The Cinema of Theo Angelopoulos*. Edinburgh University Press, 2015.
- O'RAWE, Des. "Silence: Film Sound and the Poetics of Silence". In: HARPER, Graeme (ed.). *Sound and Music in Film and Visual Media: An Overview*. London, New York: Bloomsbury, 2009.
- PAPADIMITRIOU, Lydia. "Review of Hortons books on Angelopoulos". *Screen*, v. 39, n. 2, Summer, 1998.
- _____. "More than a Pale Imitation: Narrative, Music and Dance in Two Greek Film Musicals of the 1960s". In: MARSHALL, Bill; STILWELL, Robynn (ed.). *Musicals: Hollywood and Beyond*. Exeter, Portland: Intellect, 2000a.
- _____. "Travelling on Screen: Tourism and the Greek Film Musical". *Journal of Modern Greek Studies*, v. 18, n. 1, pp. 95-104, May, 2000b.
- _____. "Greece." In: CREEKMUR, Corey K.; MOKDAD, Linda Y. (ed.). *The International Film Musical*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- _____. "Greek Cinema and the Balkans: Connections, Divergences and Escapes". In: TUTUI, Marian (ed.). *Escape from the Balkans*. Cetate: Divan Film Festival, 2013. pp. 62-87.
- PAPADOGIANNIS, Nikolaos. "Between Angelopoulos and *The Battleship Potemkin*: Cinema and the Making of Young Communists in Greece in the Initial Post-dictatorship Period (1974-81)". *European History Quarterly*, n. 42, p. 286-308, 2012.
- PAPPAS, Peter. "Culture, History and Cinema: A Review of The Travelling Players". *Cinéaste*, vol. 7, n. 4, pp. 36-39, Winter, 1976-77.
- PATTON, Paul. "Utopian Political Philosophy: Deleuze and Rawls". In: *Deleuze Studies*, Volume 1, Issue 1, p. 41-59, 2007.
- PUDOVKIN, V. I. "Asynchronism as a Principle of Sound Film". In: WEIS, Elizabeth; BELTON, John (ed.). *Film Sound: Theory and Practice*. Columbia University Press, 1985.
- PYE, Douglas (1975). "The Western (Genre and Movies)". In: GRANT, Barry Keith. *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press, 2012.
- REDNER, Gregg. *Deleuze and Film Music: building a methodological bridge between film theory and music*. Bristol, Chicago: Intellect, 2011.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo 1. Campinas: Papyrus, 1994.
- _____. *A ideologia e a utopia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ROSENSTONE, Robert A. "Reflections on What the Filmmaker Historian Does (to History)". In: CARLSTEN, Jennie; MCGARRY, Fearghal (ed.). *Film, History and Memory*. Palgrave MacMillan, 2015.
- ROVISCO, Maria. "Nation, Boundaries and Otherness in European 'Films of Voyage'". In: URICCHIO, William (ed.). *We Europeans? Media, Representations, Identities*. Bristol, Chicago: Intellect, 2008. p. 141-158.
- RUBIN, Martin. "The Voice of Silence: Sound Style in John Stahl's Back Street". In: WEIS, Elizabeth; BELTON, John (ed.). *Film Sound: Theory and Practice*. Columbia University Press, 1985.

- RUSHTON, Richard. "Angelopoulos and the Time-image". In: KOUTSOURAKIS, Angelos; STEVEN, Mark (ed.). *The Cinema of Theo Angelopoulos*. Edinburgh University Press, 2015.
- RUTHERFORD, Anne. "Precarious boundaries: affect, mise-en-scène, and the senses". In: SMITH, Richard Cándida (ed.). *Art and the Performance of Memory: Sounds and Gestures of Recollection*. London: Routledge, 2002. p. 63-84.
- SAUVAGNARGUES, Anne. "Becoming and History: Deleuze's Reading of Foucault". In: MORAR, Nicolae; NAIL, Thomas; SMITH, Daniel (ed.). *Between Deleuze and Foucault*. Edinburgh University Press, 2016.
- SMITH, Daniel W. "Pierre Klossowski: from theatrical theology to counter-utopia". In: KLOSSOWSKI, Pierre; CISNEY, Vernon *et al* (org.). *Living Currency* (followed by *Sade and Fourier*). Bloomsbury Academic, 2017.
- STATHI, Irimi. "Música diegética y canciones en *El viaje de los comediantes*". *Shangrila Revista*, n. 18-19, "Theo Angelopoulos. el paso suspendido: punto de encuentro", *Derivas y Ficciones Aparte*, Diciembre 2013. pp. 130-149.
- SUTTON, Damian. "Philosophy, Politics and Homage in Tears of the Black Tiger". In: MARTIN-JONES, David; BROWN, William (ed.) *Deleuze and Film* (Deleuze Connections). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012. p. 37-53.
- TARR, Susan; PROPPE, Hans. "*The Travelling Players: A modern Greek masterpiece*". *Jump Cut*, no. 10-11, 1976, pp. 5-6.
- TAYLOR, Richard. "But eastward, look, the land is brighter: towards a topography of utopia in the Stalinist musical". In: HOLMES, Diana; SMITH, Alison. *100 Years of European Cinema: Entertainment or Ideology?* Manchester: Manchester University Press, 2000.
- _____ (2000). "Soviet Union". In: CREEKMUR, Corey K.; MOKDAD, Linda Y. (ed.). *The International Film Musical*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- THOMASSEN, Lasse. "Towards a Cosmopolitics of Heterogeneity: Borders, Communities and Refugees in Angelopoulos' Balkan Trilogy". In: BANHAM, Gary; MORGAN, Diane (ed.). *Cosmopolitics and the Emergence of a Future*. Hampshire, New York: Palgrave MacMillan, 2007, p. 191-210.
- VAMVAKIDOU, Ifigeneia. "Greek civil war and representations of power in Greek cinema (1948-2010)". *Journal of Critical Studies in Business & Society*, vol. 4, n. 1, p. 88-105, 2013.
- VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.