

Momento musical e Ritornelo em *A Viagem dos Comediantes* (1975) de Theo Angelopoulos¹

Jocimar Dias Jr.²
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

Resumo

Diante da recorrência da encenação de personagens cantando à capela (sozinhos ou em grandes multidões) em *A Viagem dos Comediantes* (1975) de Theo Angelopoulos, o presente artigo busca analisar a presença de "momentos musicais" (Herzog) no filme, em que medida este realizador se aproxima ou se distancia do cânone do gênero musical, e a relação entre o conceito de "ritornelo" (Deleuze e Guattari) e estes momentos em que a música cantada assume o papel de maior relevância narrativa.

Palavras-chave: cinema; momento musical; distopia; ritornelo; Angelopoulos.

Em uma das cenas mais marcantes de *A Viagem dos Comediantes* (Theo Angelopoulos, 1975), Electra (Eva Kotamanidou) presencia um verdadeiro "duelo musical" desenrolar-se no interior de uma simples taverna. Ao invés da agressão física, o embate político entre direita (monarquistas) e esquerda (comunistas) é travado musicalmente: de maneira alternada, os grupos entoam canções embebidas de seus fervorosos discursos ideológicos. A disputa termina com a derradeira expulsão dos comunistas desarmados, após um tiro para o alto dos monarquistas. Estes, numa valsa da vitória, passam a ocupar completamente o espaço antes dividido. Electra observa toda esta movimentação como se assistisse a um espetáculo musical, petrificada ao pé da porta, antes de finalmente fugir da taverna.

Theo Angelopoulos utiliza esta espécie de "momento musical" inúmeras vezes durante as quase quatro horas de duração de *A Viagem dos Comediantes*, ao encenar as tensões políticas e dramáticas da narrativa através de performances musicais desdramatizadas. É necessário estabelecermos os conceitos de "momento musical", "imagem musical falhada", "sensação de utopia" no musical americano, "distanciamento brechtiano" e "ritornelo" antes de analisarmos com mais detalhes esta e outras sequências deste filme.

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM-UFF), email: jocimardiasjr@gmail.com.

O conceito de momento musical

Segundo Amy Herzog, a música fílmica geralmente não se faz notar conscientemente pelo espectador, funcionando como uma “melodia inaudível”³, um acompanhamento sutil e imersivo da imagem. Entretanto, a autora considera que o contrário é igualmente recorrente: momentos em que a hierarquia entre imagem e som inverte-se; a música passa a exercer uma “força dominante” sobre a obra fílmica, chamando atenção para si mesma e para seu conteúdo. Tais momentos são denominados, pela autora, como “momentos musicais” (HERZOG, 2010, p. 6)⁴. Mais simples e mais abrangente que o conceito de “número musical”, que remeteria a teorias específicas do gênero musical hollywoodiano (como ALTMAN, 1987), este conceito de “momento musical” serve-nos para analisar obras que propõem intertextualidades com tal gênero sem necessariamente encaixar-se no mesmo, ou que inclusive o questionam.

Herzog analisa, por exemplo, o momento musical hermético de *Cidade dos Sonhos* (David Lynch, 2001), onde o aparato cinematográfico é gradualmente desconstruído: a cantora desmaia e sua voz pré-gravada continua cantando. O filme articula intertextualidades e contrapontos com o gênero musical ao evidenciar a artificialidade da junção entre imagem e som – cria-se uma “imagem musical falhada” e incompleta (“failed musical image”, *ibid.*, p. 33-38), cujo desconforto produzido gera “indeterminação e significados não-fixos”, permitindo “a geração de leituras críticas e pensamento criativo” (*ibid.*, p. 4).

Sensação de utopia no musical americano

Richard Dyer argumenta que, nos musicais americanos, há constante oposição entre as partes não-musicais (representativas, que se assemelham à “realidade”) e as partes musicais (não-representativas, utópicas). O entretenimento do espectador é alcançado com êxito através da “sensação de utopia” dos números musicais, que resolvem os conflitos da narrativa através de respostas utópicas aos mesmos. Assim, em contraponto à manipulação e à falsidade da vida cotidiana, temos personagens que cantam seus sentimentos abertamente uns aos outros (transparência emocional); ao invés de individualismo e fragmentação, todos cantam e dançam juntos de maneira coreografada (sensação de coletividade, comunidade), entre outros exemplos. Estas resoluções são escapistas e

³ Ver GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

⁴ Todas as traduções do inglês para o português neste artigo são de minha autoria.

ilusórias, na medida em que os “males do capitalismo” são remediados por respostas que se inserem na própria lógica capitalista da sociedade (DYER, 2002).

Distanciamento brechtiano e imagem musical falhada

Herzog demonstra que, uma vez acostumados com alguns códigos do gênero musical sedimentados pelo cinema clássico hollywoodiano, criamos uma série de expectativas em nossas mentes quando vemos uma performance musical no cinema. A autora recorre ao conceito de “hábito” (a partir de Hume e Deleuze) para propor uma leitura deste mecanismo espectral, fundamentado na ideia de semelhança e diferença:

A repetição acumulada de cenários similares percebidos no passado é contraída pela mente, estabelecendo um padrão interno a partir do qual expectativas são formadas. [...] 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 (HERZOG, op. cit., p. 17).

Acredito que Angelopoulos utiliza-se justamente desta antecipação em seus momentos musicais de *A Viagem dos Comediantes*: a introdução de uma diferença através de mecanismos de distanciamento brechtiano – seja a ausência de acompanhamento sonoro, a desdramatização, ou mesmo interrupção da performance – cria uma “imagem musical falhada” e desconfortante. Assim, a sensação de utopia que poderia ser experimentada pelo espectador é desestabilizada, questionada e, por fim, substituída por uma sensação de distopia: convida-se não ao entretenimento, mas a uma espectralidade incômoda e reflexiva, através do olhar crítico e melancólico do cineasta sobre a história da Grécia.

A influência de Bertold Brecht nos filmes de Angelopoulos é reconhecida pelo próprio diretor em diversas entrevistas (FAINARU, 2001) e analisada nos estudos de Andrew Horton (1997) ou David Bordwell (2008) com ênfase na análise da decupagem, da movimentação de câmera nos planos-sequência e na direção de atores desdramatizada. Ambos os autores debruçam-se pouco sobre o aspecto sonoro do Teatro Épico brechtiano, embora o uso da música seja considerado pelo próprio dramaturgo como um dos principais instrumentos para alcançar-se o efeito de distanciamento desejado, como pode ser observado neste trecho do “Pequeno Organon para o Teatro”:

O gesto geral da demonstração, que sempre acompanha o gesto do que está sendo mostrado em particular, é enfatizado quando a plateia é interpelada musicalmente

por meio de canções. Os atores jamais devem fazer uma passagem natural entre a fala e o canto, mas sim destacá-la claramente do resto do texto; e isto é melhor reforçado através de alguns métodos teatrais tais como mudanças de iluminação ou inserção de títulos. De sua parte, a música deve resistir fortemente à incorporação suave que geralmente se espera dela, e que a torna um autômato 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. [...] A música pode, assim, revestir-se de diversas formas, sem perder a sua independência. Pode também adotar uma atitude, a seu modo, em relação aos temas. Mas sua única preocupação pode ser também a de tornar variada a diversão (BRECHT, 1948; In BRANDT, 1998, p. 245).

Os momentos musicais de Angelopoulos parecem estar em consonância com a concepção brechtiana de várias formas. A utilização da música e de canções populares, presente em praticamente todos os seus filmes, assume sempre uma posição crítica, política e/ou ideológica. Ao invés de expressar os sentimentos dos personagens, sua função é comentar a narrativa, interpelar diretamente a plateia. Através de simples métodos cinematográficos, sua incorporação nunca é suave: planos estáticos e de longa duração por vezes transferem a atenção do que se vê para o que se ouve; destaca-se o conteúdo das canções justamente pela recusa ao uso da música de fundo, principalmente em seus primeiros filmes. O resultado são personagens que cantam suas posições ideológicas, à capela ou acompanhados estritamente de música diegeticamente justificada. Situadas no limiar entre um registro “realista” e a encenação alegórica, tais performances musicais desdramatizadas produziriam um engajamento ao mesmo tempo que um distanciamento crítico por parte do espectador, e neste sentido concordo com a seguinte afirmação de Horton:

Simplificando, nós sentimos o fictício na realidade e a realidade da ficção simultaneamente na obra de Angelopoulos, com este adendo: enquanto Angelopoulos refere-se 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. (Horton, 1997, p. 14-15)

O conceito de “ritornelo” de Deleuze e Guattari

O conceito de “ritornelo” é definido em linhas gerais por Gilles Deleuze e Félix Guattari como “todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais” (2012, v. 4, p. 139) e no qual o componente sonoro (música, canto, melodia) possui um papel de destaque nos

agenciamentos territoriais (processos de territorialização, reterritorialização e desterritorialização).

Os autores apresentam exemplos ilustrativos de ritornelo, como o sub-canto que determinado pássaro balbucia baixinho para si mesmo enquanto está em repouso em seu galho (infra-agenciamento, um agenciamento territorial que diz respeito ao meio interno e que não necessariamente afeta o exterior, uma espécie de placa ou cartaz territorial). Ou o canto-pleno do mesmo pássaro, agora em volume mais alto enquanto constrói o ninho, que envia a mensagem para outros pássaros de que aquele território foi apropriado por ele (intra-agenciamento, um agenciamento que deixa de ser placa para tornar-se dimensional, traçar um território e edificar uma morada). Mas também são ritornelos todos os agenciamentos que rodeiam este fenômeno, como buscar os galhos e o barro que serão matéria-prima da estrutura que será edificada (novamente, intra-agenciamentos) ou a dança de corte que será executada como convite para que uma fêmea adentre seu território para o acasalamento (interagenciamentos, agenciamentos que abrem o território para outros indivíduos, ou os afastam) (ibid., p. 149-152). Denominam-se “máquinas” ou “agenciamentos maquínicos” os processos de profunda desterritorialização como as grandes marchas migratórias das lagostas (ibid., p. 155).

Importante antentar que estes diversos tipos de agenciamentos delineados por Deleuze e Guattari não são estanques nem acontecem de forma gradual e evolutiva, mas estão em constante articulação e sobreposição uns nos outros:

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 (ibid., p. 123).

Acredito ser possível fazer uma aproximação entre “momento musical” e “ritornelo” e sugerir que a música cantada à capela em *A Viagem dos Comediantes* é utilizada como forma primordial de encenação dos ritornelos dos personagens – são representações dos diversos agenciamentos territoriais dos mesmos. Retornemos à análise do filme.

Momento musical (interrompido) e Ritornelo em *A Viagem dos Comediantes*

Theo Angelopoulos declarou certa vez que a maior influência de Hollywood em sua obra veio na forma de musicais (HORTON, 1997, p. 48), e sobre seu longa-metragem de 1975, o próprio 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* (FAINARU, 2001, p. 84).

Andrew Horton reconhece nas estratégias de encenação de Angelopoulos não somente a influência dos musicais de Vincente Minnelli e Stanley Donen, que articulam “realismo e expressionismo”, mas também a presença da música que remonta às tradições teatrais gregas:

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” (Wilmington 33). 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 [...] e Donen [...], tanto realismo e expressionismo. [...] *A Viagem dos Comediantes* começa e termina com o tocador do acordeon, enquanto a maioria dos conflitos “políticos” dentro do filme de quatro horas são travados através de canções que se opõem (HORTON, *ibid.*, p. 86).

No filme de Angelopoulos, a História é encenada como espetáculo desdramatizado e articulada através das canções em marchas, aglomerações e 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* (*ibid.*, p. 105).

Angelopoulos experimenta mais radicalmente com a linguagem cinematográfica neste filme do que em seus filmes anteriores (*Reconstrução*, 1970 e *Dias de 36*, 1972), tanto no uso da música quanto na duração dos planos, sendo um marco em sua carreira. Em uma narrativa profundamente metalinguística, teatro mistura-se com a vida dos personagens (e com o próprio cinema), tornando tênue a linha entre “realidade” (diegética) e encenação. Recursos mais ousados são utilizados amplamente, tais quais as grandes elipses temporais dentro de um plano-sequência, ou o olhar dos atores diretamente para a câmera (e para o espectador) em longos e intensos monólogos, que distanciam a narrativa de uma representação naturalista. A recorrência da música cantada à capela e a recusa de acompanhamento musical extra-diegético figuram como as principais camadas de experimentação.

Em *A Viagem dos Comediantes*, “antes mesmo dos personagens falarem entre si, eles definem suas orientações políticas e pessoais através das canções que cantam” (HORTON, *ibid.*, p. 48). Após chegarem na nova cidade, todos os integrantes da companhia teatral itinerante estão reunidos ao redor de uma mesa na taverna. Um deles canta uma canção de amor dos anos 30, acompanhado pelo tocador de acordeon. Em seguida, após ouvir a movimentação dos soldados “camisas negras”, que marcham na praça do lado de fora cantando uma canção fascista, o pequeno filho de Crisótemis (Maria Vassiliou) corre na direção deles (a mãe busca-o prontamente). Egisto (Vangelis Kazan) observa-os de pé pela janela e volta para a mesa assobiando a mesma melodia, para desagrado de um dos companheiros que levanta-se da mesa e reinicia a canção de amor. Egisto o interrompe, sobe numa cadeira de maneira truculenta, estende o braço em saudação fascista e irrompe a cantar o mesmo hino que o pelotão (fig. 1, abaixo).



Assim, desde uma das primeiras cenas do filme, a tensão política entre os personagens é estabelecida através das canções que os territorializam ideologicamente. Uma série de agenciamentos territorializantes e territorializados são encenados: os soldados que ocupam a praça correndo de forma circular estão não somente reafirmando para si mesmos sua ideologia, mas propagando-a musicalmente, ocupando um espaço tanto físico quanto sonoro (infra e intra-agenciamentos ritornelísticos). Este agenciamento propaga-se espacialmente (vai do exterior, praça, ao interior, taverna) e cria interagenciamentos, motivando Egisto a assobiar a mesma melodia timidamente, para logo depois, quando confrontado por uma canção de esquerda, entoar a canção fascista a plenos pulmões, explicitando seu posicionamento político no fim da sequência.

Esta cena instaura um dos principais conflitos da trama, que remete ao mito de Agamemnon: o traidor Egisto tornar-se-á amante de Clitemnestra (Alikí Georgouli), esposa de Agamemnon (Stratos Pahis) e, por razões pessoais e políticas, irá delatá-lo para o governo anticomunista, sendo responsável direto pelo seu fuzilamento. A filha de Agamemnon, Electra (protagonista do filme), vinga a morte do pai com a ajuda de seu irmão Orestes (Petros Zarkadis), um guerrilheiro foragido que executa Clitemnestra e Egisto durante a apresentação do espetáculo da companhia⁵. Após o fechar das cortinas, o público aplaude efusivamente, achando que o assassinato fazia parte do enredo da peça. Uma vez efetivada a vingança, Electra segue para o quarto de sua mãe, coloca um disco de tango para tocar, veste um robe e calmamente deita na cama para ouvir a música – ela se sente em casa novamente. O aparente momento de alívio logo se acaba. Na sequência seguinte, ela é arrastada, sequestrada, interrogada e brutalmente estuprada por homens do governo.

Poucos momentos do filme retratam algum tipo de harmonia, união ou alegria entre os personagens – e quando estes acontecem, são temporários. Um deles ocorre quando os membros da companhia estão de mudança e descem uma montanha nevada, acompanhados por mulas que carregam suas bagagens. Cantando para si mesmos alegremente a canção de abertura do espetáculo, há um rápido momento de leveza e descontração. Entretanto, no plano seguinte, eles param repentinamente de cantar e parecem horrorizados. O animado som do acordeon dá lugar ao silêncio e ao som do vento, enquanto eles se aproximam para descobrir dois corpos enforcados em uma árvore.

⁵ Sobre a reapropriação do mito de Agamemnon por Angelopoulos, consultar HORTON, 1997, p. 42-45.

Em outro momento, após a derrota alemã e aparente expulsão dos nazistas, uma grande aglomeração se forma numa praça. Bandeiras gregas, americanas e soviéticas são balançadas ao vento, enquanto as pessoas cantam músicas que celebram a liberdade do povo e o fim do nazismo. A 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. Os manifestantes retornam no fim do plano-sequência, agora com cartazes e bandeiras comunistas, reposicionando-se ao centro da praça e marcando o acirramento do embate político dali para frente.

Uma imagem musical falhada desenvolve-se na cena em que Crisótemis despe-se para o mercador como forma de pagá-lo por uma garrafa de óleo. Cobrindo os seios, a jovem começa a cantar uma leve canção em busca de reconforto, claramente sem qualquer talento ou vontade de fazê-lo, enquanto o mercador se masturba de costas para a câmera. O contraste entre o conteúdo da música e a situação de constrangimento e humilhação vivida pela personagem produz um efeito angustiante. A personagem, tal qual uma criança no escuro se tranquiliza dos seus medos cantarolando, busca desesperadamente por “um centro estável e calmo, estabilizador e tranquilizante, em meio ao caos” e, através das canções, cria “muros sonoros” para si mesma, se pensarmos nos termos de Deleuze e Guatarri (op. cit., p. 122).

Voltando à sequência descrita no início deste artigo, a batalha de canções na taverna pode ser lida como uma sucessão de agenciamentos territoriais, implementada por movimentos ideologicamente opostos que, cada um com seus ritornelos, disputam a hegemonia daquele espaço físico limitado, que metonimicamente representa o território grego como um todo. Comunistas e monarquistas se revezam em cantigas ideológicas à distância, cada grupo em um canto do quadro (fig. 2), até que uma militante de esquerda sobe ao palco e, com a ajuda da banda, canta um música que faz chacota do líder dos monarquistas. Neste momento, os demais casais de comunistas levantam-se e dançam animadamente, ocupando integralmente a pista de dança. Este momentâneo domínio do espaço é interrompido pelo som do tiro disparado para cima por um dos monarquistas (fig. 3): o estrondo é uma espécie de “máquina” sonora, uma clara ameaça de violência que provoca a compulsória desterritorialização dos comunistas que, desarmados, retiram-se. Agora o próprio monarquista que empunhou a arma sobe ao palco e começa a cantar um hino elogioso ao

retorno da monarquia, enquanto os demais dançam entre si, ocupando agora todo o espaço (fig. 4). Esta ocupação do espaço/quadro, através da dança, encena alegoricamente a expansão ideológica deste seguimento que é estendida para a cidade na sequência seguinte, quando os monarquistas, enfileirados, saem pelas ruas cantando músicas de ofensa aos comunistas (fig. 5). Implícito nesse embate cantado está um certo grau de dificuldade de comunicação, de ambas as partes, que professam suas convicções sem de fato alcançarem um diálogo.



(Fig. 2)



(Fig. 3)



(Fig. 4)



(Fig. 5)

Por fim, vale ressaltar a representação da presença estrangeira na Grécia do pós-guerra através das canções – ritornelos estrangeiros que provocam desterritorializações da cultura local. A entrada britânica é sentida quando soldados britânicos entoam um hino patriótico à beira da praia, após cruzarem o caminho dos comediantes e obrigarem-os a apresentar sua peça. Já em uma das últimas cenas do filme, durante a festa de casamento de Crisótemis com um soldado americano, vários casais dançam uma animada música de Nat King Cole. Há um cântico tradicional grego logo depois e os recém-casados esboçam uma dança grega

perto do mar; mas esta é rapidamente substituída pelo som de um agitado *swing* que o casal passa a dançar. Quando todos sentam-se para brindar, o filho adolescente da noiva, num claro gesto de reprovação, levanta-se, agarra no pano da mesa e vai embora derrubando toda a louça, bem como as bandeiras da Grécia e dos Estados Unidos que enfeitavam, lado a lado, a decoração. A câmera acompanha-o enquanto ele se afasta na imensidão do litoral, até finalmente sair de quadro. A música americana na cena sobrepõe-se à grega e, por fim, a substitui numa encenação da absorção da cultura americana pelos gregos no pós-guerra, pontuada pela atitude de resistência do rapaz.

Conclusão

Horton identifica um constante e sistemático “teatro de interrupção” em *A Viagem dos Comediantes*. A peça apresentada pela companhia – *Golfo, a Pastora*, obra tradicional e escapista no imaginário popular grego – é interrompida diversas vezes durante o filme, inclusive por um bombardeio em determinado momento. O crítico Peter Pappas sugere que, nesta sequência, Angelopoulos “está fazendo mais do que interromper uma performance: ele está, para dizer de forma simples, explodindo o mito” (HORTON, *ibid.*, p. 109). Da mesma forma, seus momentos musicais incompletos, interrompidos por vezes de forma abrupta e violenta, revelam a impossibilidade do alcance pleno da utopia e explodem o mito do entretenimento de maneira distópica e pessimista. Esta interrupção é, via de regra, proveniente das forças opressoras da direita, marcando o posicionamento ideológico do próprio realizador, neste que já declarou ser seu filme mais marxista (*ibid.*, p. 105).

Os personagens de Angelopoulos nunca conseguem escapar de suas realidades e suas performances musicais nunca são resoluções plenas para os conflitos. A imagem musical falhada é utilizada de forma tão constante em *A Viagem dos Comediantes* que este poderia ser considerado justamente o oposto de um musical, pelo seu retrato distópico da realidade histórica da Grécia (antimusical?). Os momentos musicais são interrompidos porque os agenciamentos territoriais estão sendo constantemente perpassados e sobrepostos por outros agenciamentos, motivos e contrapontos territoriais: um certo grau de incompletude faz parte do processo contínuo de (des-/re-)territorialização espacial e ideológica que acontece ao longo da narrativa.

REFERÊNCIAS

ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

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 (1948). "The Modern Theatre is the Epic Theatre: Notes to the Opera *Rise and Fall of the Town of Mahagonny* (1930)" e "A Short Organum for the Theatre". In: BRANDT, George W. *Modern Theories of Drama*. Oxford University Press, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1980). “Acerca do Ritornelo”. In: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 4. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 121-179.

DYER, Richard. "Entertainment and Utopia". In: COHAN, Steven (org.) *Hollywood Musicals, The Film Reader*. New York: Routledge, 2002. pp. 19-30.

FAINARU, Dan. *Theo Angelopoulos: interviews*. Jackson: University of Mississippi Press, 2001.

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*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.