

Montagem, narrativa, discurso: estratégias cinematográficas na encenação de *Cabras: Cabeças que Voam, Cabeças que Rolam*

Dionatan Daniel da Rosa

Universidade do Estado de
Santa Catarina
Florianópolis, SC, Brasil
diou_hp@yahoo.com.br
orcid.org/0000-0002-5304-8214

Resumo | Neste artigo, analiso a encenação de *Cabras: cabeças que rolam, cabeças que voam...* da Cia Teatro Balagan, com direção de Maria Thais, em busca de procedimentos metodológicos operados pela diretora, na construção da narrativa espetacular, através dos quais seja possível fazer uma relação com as estratégias utilizadas na teoria da montagem cinematográfica, na formulação da narrativa fílmica, no que diz respeito concretização de uma história ou de um tema e nos recursos de composição da cena. Como campus de análise, utilizo gravações da peça realizadas durante o ano de 2016, e como conceito operativo utilizo a divisão das formas de montar no cinema organizadas por Vincent Amiel. Este artigo é parte da pesquisa de Mestrado intitulada "Montagem Expandida", que teve a dissertação defendida no ano de 2018, no âmbito do Programa de Pós-Graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina, sob orientação do Prof. Dr. Edécio Mostaço, com financiamento da CAPES.

PALAVRAS-CHAVE: Montagem. Encenação. Cena.

Editing, narrative, discourse: cinematographic strategies in the staging of *Cabras: Cabeças que Voam, Cabeças que Rolam*

Abstract | In this article I analyze the staging of *Cabras: cabeças que rolam, cabeças que voam...* by Cia Teatro Balagan, directed by Maria Thais, in search of methodological procedures operated by the director, in the construction of the spectacular narrative, in which it is possible to make a relationship with the strategies used in the theory of film editing, in the formulation of filmic narrative, with respect to the achievement of a story or a theme and the resources of scene composition. As a campus of analysis, I use recordings of the play made during 2016, and as an operative concept I use the division of the forms of montage in cinema organized by Vincent Amiel. This article is part of the Master's research entitled "Expanded Montage", which had its dissertation defended in the year 2018, under the Graduate Program of the State University of Santa Catarina, with the guidance of Prof. Dr. Edécio Mostaço and funding from CAPES.

KEYWORDS: Edition. Staging. Scene.

Montaje, narración, discurso: estrategias cinematográficas en la puesta en escena de *Cabras: Cabeças que Voam, Cabeças que Rolam*

Resumen | En este artículo analizo la puesta en escena de *Cabras: cabeças que rolam, cabeças que voam...* de Cia Teatro Balagan, dirigido por Maria Thais, en busca de los procedimientos metodológicos operados por el director, en la construcción de la narrativa espectacular, en la que es posible hacer una relación con las estrategias utilizadas en la teoría del montaje cinematográfico, en la formulación de la narrativa fílmica, con respecto a la consecución de una historia o un tema y los recursos de composición de la escena. Como campus de análisis utilizo grabaciones de la obra realizadas durante el año 2016, y como concepto operativo la división de las formas de montaje en el cine organizada por Vincent Amiel. Este artículo forma parte de la investigación de Máster titulada "Montagem Expandida", que tuvo su disertación defendida en el año 2018, en el marco del Programa de Posgrado de la Universidad Estatal de Santa Catarina, bajo la orientación del Prof. Dr. Edécio Mostaço, con financiación de CAPES.

PALABRAS CLAVE: Baile. Proceso de creación. Poética del Cerrado.

Enviado em: 18/09/2022
Aceito em: 11/10/2022
Publicado em: 19/10/2022

O teatro está na origem do cinema. Quando a primeira câmera foi posicionada para eternizar um momento através da gravação, o que estava no outro lado da lente era uma cena de teatro¹. A câmera era fixa, os poucos cortes eram muito simples, e o sistema de representação visual era baseado na ideia de *mise en scène*, altamente difundida pelo teatro naturalista. O desenvolvimento dos recursos cinematográficos trouxe a montagem² para o centro da produção dos filmes, e a partir daí o teatro foi aos poucos se separando do cinema, até a *mise en scène* se transformar em *mise en cadre*, ou seja, até a montagem possibilitar a sucessão de quadros, sem que estes estivessem sendo vistos de um mesmo ponto de vista além do plano aberto.

Com o advento da montagem, outros elementos expressivos foram adicionados às possibilidades criativas do diretor: a mobilidade da câmera, a multiplicação dos ângulos de captura da imagem e o surgimento de ferramentas como o primeiro plano e a grande panorâmica. Inclusive, uma das diferenças entre as estéticas das montagens americana e russa é exatamente a inserção (na segunda) de planos não orgânicos (com ângulos e tempos distorcidos) entre planos mais orgânicos (primeiro plano, plano aberto). Para alguns teóricos, essa diferenciação caracterizou a transição de um cinema empírico, de percepção acidental, para um cinema mais conceitual, de percepção mais dialética.

Se, no passado, o cinema precisou do teatro para iniciar um percurso como uma linguagem artística, no presente, e cada vez mais no futuro, o teatro busca ressonâncias no cinema para renovar a produção, tanto do ponto de vista prático quanto do ponto de vista teórico-conceitual. A aproximação das tecnologias do corpo e da máquina, explorada desde início da modernidade, se transformou em condição *sine qua non* para existência do teatro, que agora lida com os paradoxos da presença e da virtualidade. A pandemia acelerou a telepresença, e a produção teatral absorveu a forma fragmentada de produção audiovisual, tudo isso ainda sem a mediação de reflexões mais profundas acerca do tema. Contudo, engana-se quem pensa que apenas agora o teatro se serve daquilo que o cinema produziu em termos de reflexão sobre criação artística, ética e estética.

Através de uma análise, busco revelar que é possível encontrar similaridades entre os conceitos desenvolvidos no cinema, especialmente em relação à montagem cinematográfica, e a produção teatral, do Brasil de 2014³. Primeiramente, é importante dizer que a definição para o verbo montar a que me refiro inclui pelo menos quatro tendências, que, segundo Deleuze (2018), se alternaram ao longo de cem anos de história do cinema: “a tendência orgânica da escola americana, a dialética da escola soviética, a quantitativa da escola francesa do pré-guerra e a intensiva da escola expressionista alemã”. Essa definição é aqui tomada como a base para uma percepção *expandida* sobre a montagem, considerando-a uma espécie de episteme, cujos elementos fundamentais são as imagens, mais

¹ Essa afirmação se refere aos primeiros experimentos com o cinema, de modo geral entre o final do século XIX e o XX, nos quais a câmera era fixa. Não estou me referindo pontualmente à primeira exibição pública de um filme, *L'Arrivée d'un train à La Ciotat (A chegada do trem na estação)*, em 1908.

² Teoria desenvolvida no cinema, em especial por cineastas franceses e americanos, aprimorada nos anos 20 pelo cinema soviético russo, ganhando as características que acompanham o conceito até hoje.

³ Ano de estreia do espetáculo *Cabras: cabeças que voam, cabeças que rolam...*

precisamente as imagens-movimento, ou seja, imagens que reproduzem a sequencialidade temporal da percepção humana.

O que nos interessa, na construção de uma perspectiva teatral sobre a utilização da montagem, mais especificamente a soviética, é a relação entre esse procedimento metodológico e o campo da criação artística: como esta interpretação da dialética pode resultar em estratégias de encenação? Nesse sentido, o que se busca é o estabelecimento de pontos de correlação entre a criação no cinema e a criação no teatro e se é possível denotar a presença de uma lógica criativa semelhante à montagem em toda uma linha de produção da cena para o palco.

Nesse sentido, entendo como necessário verificar os modos com que a *montagem* pode ser identificada de forma *expandida*, ou seja, como um procedimento de composição presente em processos de criação teatrais. Para isso, foi necessário escolher um campo de análise, com a finalidade de tornar mais palpáveis tais considerações. Esse campo de análise é o espetáculo *Cabras: cabeças que voam, cabeças que rolam*, o sétimo espetáculo do grupo paulista Cia. Teatro Balagan, com direção de Maria Thaís⁴.

1 A cia balagan e a montagem de cabras...

A Cia. Teatro Balagan é um grupo de pesquisa em teatro que reside na capital do Estado de São Paulo. Em 1999, a Cia. estreou seu primeiro espetáculo, *Sacromaquia*. Desde então, foram criadas outras cinco obras: *A Besta na Lua* (2003/2004), *Tauromaquia* (2004/2005/2006), *Západ – A Tragédia do Poder* (2007), *Prometheus – A Tragédia do Fogo* (2011 – em repertório) e *Recusa* (2012 – em repertório)". (BALAGAN..., 2014, não paginado).

O projeto *Cabras: cabeças que voam, cabeças que rolam...* contou com uma etapa⁵, sob o apoio da 22ª edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro: durante 15 meses, os atores se dedicaram a investigar possibilidades cênicas através de um estudo sobre a tríade Guerra-Festa-Fé, por meio de matérias como

a dança do caboclinho, aulas de rabeça e pandeiro, kempô (arte marcial que estuda os arquétipos dos animais e guerreiro), o estudo biomecânico do atirar a flecha, máscara neutra, e criação de estudos cênicos a partir dos temas investigados e das primeiras proposições de narrativas escritas por Luís Alberto de Abreu [...] (BALAGAN..., 2014, não paginado).

Sobre a construção do tema, De Paula (2014) revela que:

Nestes quinze meses de pesquisa, a *Cia Teatro Balagan* lança um olhar sobre o *Cangaço* como um dos movimentos de banditismo, ou resistência e insubordinação ao Estado, que resultaram em violentos confrontos que marcaram a primeira República do Brasil no início do século XX. Foram um ano e meio do processo que chamamos abrir o tema, enveredamos por múltiplos caminhos, dos previsíveis, aos imprevisíveis, repletos de

⁴ Maria Thaís é Fundadora da *Cia. Teatro Balagan*. Professora do Departamento de Artes Cênicas (área de Atuação e Direção) e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP.

⁵ "Os dois anos e meio dedicados à investigação e criação do espetáculo dividem-se em etapas: a primeira, de abertura do tema; a segunda, de experimentação cênica dos textos e da estrutura dramática; a terceira de concepção e eleição de todas as matérias que compõem a encenação; e por último, a primeira temporada" (Programa do Espetáculo).

pontes, desvios, grotas, bifurcações” (CADERNOS..., 2014, não paginado, grifo do autor).

Para alinhar os estudos, as práticas e a pesquisa acerca da matéria cênica, foi delineado um eixo composto pela tríade “guerra-festa-fé, três aspectos intrínsecos de uma ação de resistência, de um outro sentido de Guerra”. Ainda sobre os três elementos que orientam o primeiro escopo da dramaturgia, a encenadora revela, no programa do espetáculo, que essa escolha é inspirada nos “trípticos”:

pinturas nas quais três imagens são justapostas, sendo cada uma delas independente, ao mesmo tempo que mantêm entre si relações que podem ser de complementariedade, episódica, contiguidade temática, etc. Geralmente unido por uma moldura dobrável, quando fechado podemos ainda encontrar no tríptico uma imagem formada por suas duas faces externas, que anunciam as imagens internas. (Programa do Espetáculo).



Figura 1. QR Code⁶ - Trailer do espetáculo *Cabras: cabeças que voam, cabeças que rolam...*⁷. Fonte: Cia Teatro Balagan (2016).

No segundo momento da investigação, os estudos práticos e teóricos foram aprofundados com a experimentação de algumas propostas de composição e, em 2015, com o apoio do PROAC, o projeto pode contar com aberturas públicas de quatro versões provisórias da obra, chamados de “*espetáculos protótipos*”, na cidade de São Paulo⁸. Essas apresentações funcionaram como um experimento das duas versões da dramaturgia perante o público, conforme a descrição contida no *Caderno Pedagógico* (2014), livro-registro do processo criativo de *Cabras: cabeças que voam, cabeças que rolam*:

A primeira versão da dramaturgia de Cabras, produzida durante este projeto de pesquisa foi uma seleção de parte das crônicas desenvolvidas durante o processo que se revelaram mais justas à nossa intuição. Após a realização de estudos cênicos e leituras públicas a diretora Maria Thais sugeriu como cerne dessa estrutura transitória a Cabra: animal presente no seio da cultura sertaneja, provedora do alimento, resistente às intempéries da natureza e da seca, a um só tempo sagrada e profana, e espelho do próprio homem que habita a caatinga. A partir dessa premissa Luis Alberto Abreu propõem uma segunda versão da dramaturgia, em que a cabra sempre aparece seja em primeiro ou segundo planos das crônicas, atravessando o território narrativo. (CADERNOS..., 2014).

⁶ Para assistir o material que está codificado nos QR codes, é necessário instalar um aplicativo no telefone celular para a leitura deste tipo de imagem.

⁷ Link para acesso ao vídeo: <https://youtu.be/KPsDsFNbLWU>

⁸ As quatro (4) versões do espetáculo *Cabras: cabeças que voam, cabeças que rolam...* foram apresentadas nos espaços Condomínio Cultural (maio), Teatro de Revista (junho), Centro de Formação Cultural da Cidade de Tiradentes (outubro) e Centro Cultural da Juventude (novembro e dezembro). (Programa do Espetáculo).

Desses experimentos resultaram 24 narrativas, selecionadas para compor a estrutura dramática “a partir de duas premissas: a organização não temporal, mas espacial” (cada narrativa é independente) e a “multiplicidade da natureza das vozes” (os acontecimentos são narrados por seres, objetos, animais e humanos) (Programa do espetáculo). A versão final do texto de *Cabras: cabeças que rolam, cabeças que voam...* acabou composta por 20 contos, divididos entre os eixos Guerra (1), Guerra-Fé (2), Guerra-Festa (3) e Guerra-Fogo, Paz, Fogo (4).

Assim, a dramaturgia de *Cabras...* tem como objetivo central não a abordagem de um texto dramático específico, nem parte de qualquer material textual produzido anteriormente ao processo de elaboração das improvisações, pois o objetivo da encenação é a construção de um texto a partir dos atravessamentos da pesquisa e da coleta de dados que essa proporcionou. O “efeito temático”, vislumbrado na proposta dramática de *Cabras...* opera a partir do estabelecimento de um ponto comum (porém não central) no qual se atravessam as pequenas dramaturgias de Abreu, que dão um corpo-significado ao tema, sempre em torno da Cabra.

Segundo Thais (2014), a “exploração de um tema e dos aspectos pedagógicos que se desdobram a partir dele” são desenvolvidos pela Balagan de forma processual para a definição dos projetos de investigação da linguagem teatral (BALAGAN..., 2014, não paginado, grifo do autor). Esse efeito temático é reiterado na composição textual, que tenciona formar uma narrativa através da reunião de fragmentos sem uma relação aparente. Sobre a escolha desse procedimento como princípio compositivo, é possível esclarecer, através da descrição do processo nos *Cadernos Pedagógicos* (2014), que:

Em *CABRAS* a estrutura dramática que vem sendo construída dá continuidade a uma pesquisa iniciada em *Recusa*, último espetáculo da Cia, que *busca retirar do texto dramático a tarefa de ser a linha organizadora das situações cênicas*. A escrita de Abreu⁹ para este novo espetáculo constitui-se de crônicas independentes entre si, cuja relação existente entre elas é estilística e temática. Não há um transcorrer linear-cronológico do tempo, mas a construção de uma *dramaturgia estruturada espacialmente*, por justaposição de várias perspectivas que iluminam um determinado *campo comum e a possibilidade de constituição de territórios*”. (CADERNOS..., 2014, grifo do autor).

Para detectar os procedimentos utilizados na transição da dramaturgia de Abreu para a encenação de Maria Thais para *Cabras: cabeças que voam, cabeças que rolam...*, proponho uma análise que entende a construção cênica da encenação como uma montagem que é *narrativa*, mas que se pauta no *discurso* como elemento de significação, essa bipartição será retomada logo a frente. Desse modo, estabeleci como territórios de busca por procedimentos de montagem: o conteúdo das operações artísticas do espetáculo *Cabras: cabeças que voam,*

⁹ Luís Alberto de Abreu, dramaturgo e roteirista, escreveu a dramaturgia para *Cabras: cabeças que voam, cabeças que rolam...* (2014) e *Recusa* (2012/13), além de dividir com outros dramaturgos a função em *Západ – A Tragédia do Poder* (2006/07) e *Tauromaquia* (2004/06).

cabeças que rolam..., através de observações presenciais¹⁰, que serviram para mapear o espetáculo, como uma pré-análise, e, como objeto de análise, uma gravação do espetáculo na íntegra.

2 Montar como forma de narrar

O termo “narrativa” evoca uma infinidade de significados e pode ser percebido em todas as etapas da existência humana: desde a infância, quando a ação de “contar histórias” funciona como plataforma de aprendizado, até a idade avançada, quando a narrativa serve como restituição da existência por meio de uma “história pessoal”. Conforme Reis e Lopes (2008):

O termo *narrativa* pode ser entendido em diversas acepções: narrativa enquanto *enunciado*, narrativa como *acto* de os relatar e ainda narrativa como *modo*, termo de uma tríade de “universais” (lírica, narrativa e drama) que desde a Antiguidade, e não sem hesitações e oscilações, tem sido adotada por diversos teorizadores. (REIS; LOPES apud BELLO, 2008, p. 42, grifo do autor).

Nesse sentido, a ideia de explorar o conceito como território no qual eu pudesse estabelecer conexões entre a *montagem expandida* e a encenação de *Cabras: cabeças que voam, cabeças que rolam...* veio de uma busca pelos elementos que se repetiam na composição dos dois objetos: Amiel (2011), ao descrever as variações estéticas da montagem cinematográfica, classifica a narração como uma das formas possíveis sobre a qual o procedimento cinematográfico pode ser articulado; enquanto, na encenação de *Cabras...*, Thais (2014) revela que a narrativa é o meio sobre a qual a Cia Balagan pesquisa:

Ao escolher a narrativa como linguagem dramaturgica de seus espetáculos, a Balagan compreende que ela lhe permite ampliar, simultaneamente os temas e as formas tratadas. A narrativa invoca o passado no futuro, projeta o futuro no presente e transforma o ator e um agente entre- tempos. Fundamentalmente nômade e capaz de se metamorfosear, a narrativa não só transita por todos os gêneros teatrais, mas, ao articular temporalidades e espacialidades múltiplas, os ultrapassa.” (BALAGAN..., 2014, não paginado, grifo do autor).

Para explicar o termo, é importante considerar que ele evoca, segundo Bello (2008), uma origem dupla: primeiro, uma visão aristotélica, fundamentada sobre o conceito de “mimese, responsável pelo desenvolvimento das teorias miméticas de narração” (p. 39) que a descrevem como um processo de *showing*, cujo modelo é a visão (modelo de perspectiva), e, em segundo lugar, uma visão platônica, posteriormente conhecida como teoria diegética, “que vê a narração como atividade fundamentalmente linguística” (p 39) ou um processo de *telling*. No entanto, é uma característica do século XX, período no qual a teoria da montagem foi formulada, a preponderância no uso da teoria diegética “não apenas nos estudos literários, mas também na investigação teórica acerca de outras artes,

¹⁰ Acompanhei durante o mês de agosto de 2016 parte de uma temporada do espetáculo *Cabras: cabeças que voam, cabeças que rolam...* em apresentações no espaço Os Fofos Encenam, na cidade de São Paulo.

nomeadamente o cinema” (BELLO, 2008, p. 39).

É somente a partir dos anos setenta, ainda segundo Bello (2008), quando a narratologia (disciplina crítica da linguística) passa de um estudo descritivo e objetivo para o entendimento da narrativa como um processo de comunicação, que o reconhecimento da “narração” como um território vinculado a diversas dimensões do universo humano” torna o termo corrente. A partir dessa mudança de perspectiva, a acepção usual do termo “narrativa” passa a compreender uma sobreposição entre um processo artístico (*récit*) e um processo ontológico (história):

Em termos metodológicos, a narratologia produziu, como é sabido, os conceitos-chave para a análise narrativa em dois planos distintos: o *plano da história* (baseado em Todorov, Genette referindo à história ou a diegese como sucessão de acontecimentos reais ou fictícios que constituem o significado ou conteúdo narrativo) – e o *plano do discurso* (para Genette a narrativa propriamente dita”, ou *récit*, i.e., o discurso ou o texto narrativo em que se plasma a história), articulados através do *acto de narração*. (BELLO, 2880, p. 42).

A Cia. Balagan trabalha o conceito de “narração” a partir dessa mesma divisão de planos – histórico e discursivo – e utiliza essa diferenciação como uma dialética para a criação dramaturgico-espetacular: de um lado, a escolha pela narração evoca a tradição oral de contar histórias como forma de transmissão de conhecimento, seja através de práticas indígenas (*Recusa*) ou através dos ritos do cangaço (*Cabras...*); de outro, a narração é uma das ferramentas pelas quais ocorre a renovação contínua do processo dramaturgia textual e espetacular. Assim, o trabalho de criação da Balagan, incluindo *Cabras...*, nasce da simbiose entre a tradição e a renovação das práticas orais de transmissão de conhecimento, como em Bello (2008), “articuladas através do “ato de narrar”.

Em *Cabras...*, como em outros processos de encenação da Cia. Balagan, além da articulação entre o tradicional e o novo no que se refere a narração, é possível salientar, por exemplo, o processo de adaptação da dramaturgia das ações à dramaturgia textual, revelando a existência de uma diversidade de processos operando simultaneamente na construção da “narrativa espetacular”. Esses níveis de articulação, que transformam o espetáculo em um organismo vivo, criam uma proximidade entre a metodologia de encenação de *Cabras...* e a noção de montagem eisensteniana, conforme Mostaço (2016):

Fiel ao espírito criativo de Eisenstein, Maria Thaís emprega a montagem como um recurso poderoso, fazendo do entrelaçamento entre elas (paisagens reais e imaginárias) uma síntese que almeja mover o espectador. Não se trata de narrar, como nas velhas fábulas, um enredo qualquer, um percurso dramático acalentado pelo sonho ou a fantasia; mas, em outra direção, chocar o espectador com novos ângulos de realidade, novos prismas difratados do real, ele, ainda e sempre, o guia da realização. (MOSTAÇO, 2016, p. 120).

A proposição de construir um território que oferece múltiplas perspectivas de apreciação, como é descrita a criação de *Cabras*, aproxima ainda mais o

pensamento da encenadora Maria Thais do pensamento de Eisenstein no que se refere ao entendimento da montagem como metodologia de criação, conforme a análise de Mostaço (2016). Eisenstein (1969) entende que a justaposição de particularidades em certo modo de montagem “chama a vida, torna perceptível o *conjunto* que imaginou cada parte, ela as liga umas às outras num *todo*”, em uma “*imagem sintética*” onde o autor e, depois dele, o espectador, reviverão o tema em questão”. (EISENSTEIN, 1969, p. 76), tal como as unidades elementares (narração, corpo, texto) buscam uma reordenação no pensamento do espectador ao mesmo tempo em que um “tema” ganha concretude.

Conforme já dito, em *Cabras...* evidencia-se na encenação a retomada das tradições narrativas, buscando ressignificá-las sobre novos discursos, através dos quais seja possível não somente manter a tradição da transmissão oral de conhecimento, mas também a possibilidade de reinventar indefinidamente a narrativa, uma vez que ela permanece, embora sob constante transformação, intrínseca à existência humana. Nesse sentido, a dramaturgia de *Cabras...* encontra na transmissão oral uma forma de potencializar o encontro do espectador com o universo que comporta o tema da pesquisa de cada montagem espetacular. Maria Thais (2016) explica o processo de trabalho do dramaturgo de *Cabras...* ao revelar que:

Luís Alberto de Abreu, dramaturgo, reflete continuamente sobre o uso da narrativa como objeto de seu trabalho, apontando o sistema narrativo como responsável por reaproximar a arte teatral de sua função mais importante: estar perto de seu público. Para ele, a forma narrativa é como um “sistema de ganhos”, na medida em que não exclui nenhum dos *outros sistemas* (dramático, lírico etc). Ao contrário, provoca e lança desafios já que “ao propor a partilha imaginativa de experiências humanas, o teatro narrativo solicita algo além da mera geometria estética”. (BALAGAN..., 2014, não paginado, grifo do autor).

2.1 Montagem narrativa e montagem discursiva

Para apurar as estratégias compositivas de Maria Thais para a encenação de *Cabras...*, usarei as definições de Vincent Amiel (2011) para uma categorização da montagem, a qual ele divide em dois tipos de procedimento: a (1) “montagem-planificação”, na qual a captura e a organização do material têm um planejamento prévio que distribui as cenas segundo o princípio da continuidade, conforme o exemplo de Griffith, e a (2) “montagem-colagem”, ao modo de Eisenstein, na qual os planos não tem uma relação em comum, são autorreferentes e pressupõem uma significação própria; nesse caso, o fragmento não está a serviço de uma narrativa, embora o agrupamento desses fragmentos possa ser percebido como tal.

Ao separar a montagem segundo sua função dentro do filme, proponho que essas duas lógicas sejam percebidas como um tecido que compõe um mesmo território, e não procedimentos que atuam separados. Apesar de possuírem certas diferenças, a montagem-planificação (narrativa) e a montagem-colagem (discurso) “servem à mesma arte, ou mesmo campo de expressão”, conforme Amiel (2011). Nesse sentido:

Articulam sons e imagens segundo um certo número de projectos em que

podem participar tanto as lógicas de continuidade quanto as lógicas de ruptura. Contribuem assim para contar histórias (montagem narrativa), para estabelecer relações de sentido (montagem discursiva), para esporadicamente, fazer nascer emoções (montagem de correspondência)". (AMIEL, 2011, p. 21).

Como síntese da tipificação, o autor elaborou cada categoria da montagem, relacionando-as a um tipo de articulação, a um princípio de junção entre os planos, entre outras características, conforme o quadro abaixo, reproduzido de *A Estética da Montagem* (Figura 2):

Tipo de montagem	Articulação dos planos	Relação entre os planos	Princípio de junção	Princípio de transmissão	Representação do mundo	Processamento estético dominante
Montagem narrativa	Contínuo	Articulação	<i>Raccords</i> necessários	Transparência (mimética)	Um mundo evidente	Planificação
Montagem discursiva	Descontínuo	Confrontação	Escolhas inteligíveis	Demonstração	Um mundo a construir	Enxerto
Montagem de correspondências	Descontínuo	Ecos	Conexões aleatórias	Sugestão	Um mundo a perceber	Colagem

Figura 2. Tipos de Montagem segundo Vicent Amiel, 2011. Fonte: Amiel (2011).

Em *Cabras...*, existe uma organização estrutural do texto em que ora fica mais perceptível o efeito de continuidade, sobretudo pelo uso dos *raccords* entre um conto e outro, ora se destaca o discurso individual de cada história, momentos em que a lógica interna do fragmento da narrativa se sobressai à temporalidade do espetáculo.

Para esclarecer a afirmação acima, utilizo uma consideração de Mostaço (2016) sobre como se organizam forma e conteúdo na constituição dramaturgica de *Cabras...*:

Tomando por núcleo criativo a palavra-valise cabra – polimorfa e metafórica –, a encenação transita por apurada intertextualidade. Há um território de base onde se manifesta, o sertão brasileiro e suas peculiares contradições socioculturais, mas, como rizomas, os demais sentidos vão se imiscuindo e se desdobrando nessa partitura textual criada por Luís Alberto de Abreu" (MOSTAÇO, 2016, p. 118).

A descrição de Mostaço (2016) nos dá uma pista de como podem estar articuladas a narrativa e os discursos individuais da encenação, e, para esclarecer essa afirmação, destaco três termos supracitados pelo autor: o primeiro é "intertextualidade", que remete-nos ao fato de que em *Cabras...* existem diversas operações simultâneas que atuam sobre um "território de base" (segundo termo), que podemos entender como a narrativa propriamente dita, da qual brotam "rizomas" (terceiro termo), que têm por finalidade criar pequenas rupturas de ritmo para dar espaço à criação do espectador, para que o efeito de continuidade não acabe por induzir a percepção, encaminhando-a para um sentido estrito ou único.

Para Abreu (2000), autor da dramaturgia de *Cabras...*, o sistema narrativo

funciona como um potencializador da “imaginação ativa” do espectador¹¹, sendo essa a maior contribuição encontrada nessa forma de apresentação. Para ele, através da narrativa, o público é também “construtor das imagens do espetáculo e o espetáculo teatral, ao invés de ser um sistema predominantemente sensível, torna-se também um sistema fortemente imaginativo” (ABREU, 2000, p. 14). Assim, toda a dramaturgia é elaborada buscando equilibrar uma dimensão de identificação, que se dá por meio das histórias e um olhar crítico e sensível por meio das rupturas e das suspensões temporais da montagem espetacular.

Cada espectador capta uma narrativa diferente, embora tenha recebido os mesmos estímulos, e isso cria um fluxo particular entre cada um e o espetáculo, no qual o tempo contínuo, longe de imposições, serve como base para um universo descontínuo, que é apresentado de forma paralela/simultânea. Maria Thais (2016) acrescenta que.

Como no sonho, a narrativa quer percorrer espaços, transitar, sem fixar ou hierarquizar elementos que pareçam ser o articulador do discurso narrativo. O objetivo primeiro é fugir do caráter descritivo, da lógica temporal e consecutiva que, de alguma forma, assegura o desenvolvimento da ação na tradição dramática. (THAIS, 2016, p. 75).

Já não se trata de propor uma ordem, lógica ou cronológica, “na qual o espectador se reconheceria facilmente”, nos diz Amiel (2011), mas, pelo contrário, trata-se de, através da estruturação de uma certa ordem narrativa, “provocar reaproximações, de suscitar correspondências, cuja imprevisibilidade é primordial” (AMIEL, 2011, p. 18).

2.2.1 Montagem Narrativa

Para o cinema, Amiel (2011) sinaliza que a

montagem narrativa e a montagem discursiva privilegiam o plano: todos os efeitos de corte, de ordenação, de arquitetura, estão a serviço daquilo que a imagem mostra, e do que dela compreendemos. (AMIEL, 2011, p. 126).

Já no teatro, na impossibilidade mecânica do corte que aproxima o olhar do primeiro plano de uma imagem (partindo de um plano médio ou geral, por exemplo), o direcionamento da visão se dá sempre pela transição de planos gerais; então, a unidade teatral não pode ser comparada ao plano cinematográfico, que opera explorando os efeitos das gradações das imagens individuais. Nesse sentido, a unidade que permanece correlata ao teatro são os *takes*, ou “tomadas”: pequenas sequências de ação que serão ordenadas para formar o filme. Para analisar *Cabras...*, trabalhei com a ideia de que cada um dos 20 textos curtos, elaborados por Abreu e que compõem a dramaturgia do espetáculo, funciona como uma tomada fílmica.

¹¹ “Desde o primeiro espetáculo, *Sacromaquia* (2000), a *Cia Balagan* irá considerar o espectador o *Elo inextricável da malha narrativa*. Na direção, dramaturgia e atuações, o trabalho será concebido e desenvolvido de maneira que, durante a encenação, pelo exercício de sua imaginação, o espectador também possa compor a narrativa a seu modo”. (BALAGAN..., 2014, *O Espectador- Artífice, não paginado, grifo do autor*).

Amiel (2011) afirma existir uma relação essencial entre a unidade compositiva e o tema: se não houver “apreensão interna” dessa unidade, não poderá haver “adição externa”, ou seja, fica impossível a concretude do tema. Por isso, é fundamental a separação em unidades: para que se concretize a força da narrativa o que importa é o “entre”, o espaço sem definição entre uma unidade compositiva e outra. É nessa porção que o diretor-encenador-cineasta cria as ligações entre as sequências de imagens, conferindo-lhes força expressiva. Se essa força expressiva vier do efeito de continuidade – da utilização dos *raccords* –, então temos uma narrativa em curso; caso essa força se dê pela obtusidade, pela ruptura ou pelo corte evidente entre as sequencias, teremos um discurso em formação.

Para lançar mão dos exemplos dessa divisão, no corpo da encenação, é preciso descrever como se dispõe textualmente o espetáculo *Cabras: cabeças que voam, cabeças que rolam...*: são 20 textos, organizados em 4 eixos temáticos elaborados a partir do tríptico “Guerra, Festa e Fé”. A paisagem da história é o cangaço, atravessado pela metáfora da “cabra”, em uma acepção elástica da palavra que engloba desde a “cabra animal” até “o cabra” que habita os territórios mais áridos, onde nem o homem sobrevive. Desse argumento, resultou, então, a planificação da dramaturgia conforme o seguinte esquema.

- | | |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> - Guerra (1) - Prólogo -<i>O bando</i> - Texto 1 -<i>O homem que vai me matar</i> - Texto 2 -<i>Audália e Auta</i> - Texto 3 -<i>O punhal</i> - Epílogo - <i>Retaliação</i> | <ul style="list-style-type: none"> - Guerra- Festa (3) - Prólogo -<i>Bestiário</i> - Texto 1 -<i>Vida de bala</i> - Texto 2 -<i>Couros</i> - Texto 3 -<i>Vento velho</i> - Epílogo -<i>O balido</i> |
| <ul style="list-style-type: none"> - Guerra - Fé (2) - Prólogo -<i>Sangue sagrado</i> - Texto 1 -<i>Mulher</i> - Texto 2 -<i>O profeta</i> - Texto 3 -<i>O invultado</i> - Epílogo - <i>A Oração</i> | <ul style="list-style-type: none"> - Guerra- Fogo, Paz, Fogo (4) - Prólogo -<i>A cerca</i> - Texto 1 -<i>Acauã</i> - Texto 2 - <i>Pau Roxo</i> - Texto 3 -<i>Pai e Filho</i> - Epílogo -<i>Antiga fábula</i> |

Cada um dos 4 eixos – Guerra, Guerra-Fé, Guerra-Festa, Guerra-Fogo, Paz, Fogo – comporta uma narrativa inicial (prólogo), três cenas sequenciadas (e independentes) e uma narrativa final epílogo, e mais algumas cenas que estão fora da dramaturgia textual, mas que servem como ponte entre os eixos.

2.2.2 Raccords

A montagem narrativa do cinema, segundo Amiel (2011), é aquela que pode responder como uma “montagem articulada”, e seu princípio “é o de permitir uma organização mecânica dos fragmentos, conferindo-lhes transições suaves” (AMIEL, 2011, p. 37). É um procedimento que opera através da “sucessão”, na qual o sequenciamento dos momentos forma uma “irresistível linearidade” (p. 37).

A montagem narrativa, na perspectiva *expandida*, no caso de *Cabras...*, se configura como um processo no qual os planos são ordenados para provocar no

espectador o efeito de continuidade, sem que para isso dependa de uma unidade temporal, espacial, ou de ação. Para a encenação, foi preciso elencar outros elementos através dos quais cria-se cenicamente essa sensação de *continuum*, já que no teatro fica restrito o recurso de edição do espaço. Assim, a encenadora delegou ao corpo (incluindo as máscaras que o modificam, como o figurino e a caracterização) e à luz o papel de elementos visuais fundamentais para criação da sensação de continuidade, e como elementos sonoros a voz e a trilha sonora composta.

Diferente da narrativa do cinema, em que as imagens desaparecem tão rápido quanto fazem sua chegada, na encenação é o tempo de permanência que permite projetar sobre ela as múltiplas perspectivas. No entanto, há um princípio comum nas duas operações, tanto na montagem narrativa do cinema quanto na encenação de *Cabras...*: a utilização dos *raccords*, elementos de cena que são usados para fazer a transição entre planos no cinema, garantindo assim o efeito de continuidade, evitando as *elipses*, cortes bruscos entre imagens que evidenciam os saltos temporais.

Bürch (2015) chama atenção para o fato de que os *raccords* se localizam “entre” um plano e outro e atuam como a continuidade que organiza sequências inteiras, mantendo a coesão narrativa:

Este termo sofre uma certa confusão por ser utilizado comumente para designar a mudança de plano. Na verdade, o *raccord* refere-se a qualquer elemento de continuidade *entre* dois ou mais planos. Ele pode existir ao nível dos objetos (num local de filmagem, se ouvirmos “esses óculos não estão em *raccord*”, isso significa que a personagem não usava os mesmos óculos ou até nenhum tipo de óculos no plano que vai ligar ao que está sendo filmado); ao nível do espaço, podem ocorrer *raccords* de olhar, de direção, de posição ou até de objetos ou pessoas [...]. (BÜRCH, 2015, p. 30).

Amiel (2016) reforça o conceito de Bürch (2015) e ainda acrescenta que os *raccords* são, precisamente, junto de um ponto de corte (o momento preciso em que os planos se sucedem), “um meio de recriar a continuidade dos planos” (p. 30). Fazer *raccord* é, de acordo com a tradução literal do termo, criar conexões. Nesse sentido, há um acréscimo de Amiel (2011), na qual o autor reforça que o papel do *raccord* no filme é

fazer com que o corte não seja sentido como ruptura definitiva e radical, mas como uma costura, que permite juntar pedaços diferentes com a maior discrição. Trata-se de camuflar a cesura, de apagar a sua impressão, conservando ao mesmo tempo a qualidade de articulação que está na base da mudança de plano”. (AMIEL, 2011, p. 30)

O procedimento de Maria Thais para juntar as narrativas em uma ordem se assemelha ao entendimento de Amiel (2011) no sentido de que a encenadora propõe uma colagem de cenas na qual as convenções cênicas que utiliza (seja na criação de uma velocidade comum entre o ator que sai, o ator que entra e a música que preenche a cena, ou pela repetição de um tema musical que atravessa as cenas, ligando-as) devem responder à mesma dupla e antagônica função antevista pelo

teórico francês: a de transportar o olhar do espectador para a história seguinte sem romper o fio narrativo ao mesmo tempo em que contempla cada história como um território diegético autônomo, uma “narrativa nômade”. (CADERNOS..., 2014, não paginado).

Em um filme, todos os *raccords* se assentam na dupla continuidade da ação e do olhar. Amiel (2011) afirma que a continuidade da ação, no cinema, é “sugerida por um conjunto de correspondências que, de um plano a outro, asseguram a unidade da diegese”, o que se distingue da montagem de *Cabras...*, que, na impossibilidade da unidade das ações pela natureza fragmentária da dramaturgia e da encenação, só consegue garantir sua continuidade por meio de convenções cênicas que conduzem “o olhar” (a segunda) do espectador de forma a perceber esses fragmentos como capítulos de uma grande narrativa sobre o sertão.

A força de condução do olhar “assegura uma continuidade da narrativa, de narração mais do que de ação” (AMIEL, 2011, p. 30). No caso de *Cabras...*, além do texto, são elementos usados para suavizar as transições entre os contos: as diferentes plasticidades criadas pela pesquisa corporal dos atores, a utilização de imagens cênicas polissêmicas que se formam através das composições visuais, em especial os conjuntos formados pelo figurino, a caracterização e a luz, e a edição dos ritmos criados pelas vozes e pela trilha musical.

2.2.3 Raccords em Cabras: cabeças que voam, cabeças que rolam...

Exemplo 1

O primeiro *raccord* que utilizo como exemplo (Figura 3) ocorre entre o final da primeira narrativa – o prólogo do eixo *Guerra* – o texto *O Bando* – e o primeiro texto do conjunto central de três histórias, do mesmo eixo, chamado *O homem que vai me matar*. O prólogo narra a cruzada de um bando que se desloca em busca da guerra, tendo como narradores, de forma alternada, os diversos elementos da natureza, como “a barra do dia”, “o vento que passava por ali” e o “Urubu”.

Na parte final da narrativa, o narrador Urubu, representado por um ator carregando uma bandeira, descreve “a correria, o entrechoque, o emaranhado de gente e de ferro” e nos oferece, através dessa descrição, a vista de cima do momento exato em que os dois grupos se encontram para guerrear. A imagem abaixo caracteriza o final do prólogo, e é através dela que a encenadora constrói a transição para o texto seguinte, *O homem que vai me matar*, no qual um homem descreve as premonições que lhe permitem reconhecer seu futuro assassino e os detalhes de como acontecerá sua morte.

Ao final da cena, o “bando” que ocupava o centro do palco se desloca para a fora da zona de atuação, enquanto o tema musical do espetáculo, que entoava “cabra”, pode ser ouvido (cantada pelos atores que estão fora de cena) como um *leitmotiv*, para dar o ritmo da saída do grupo rumo à nova rota de guerra. A cena se encerra, porém, e a canção segue até o momento em que é possível ver as silhuetas dos atores da história seguinte vindo na direção do centro do palco para dar início à segunda história da parte central do eixo guerra (Figura 3).



Figura 3. QR Code - *Raccord* musical: cena editada de *Cabras: cabeças que voam, cabeças que rolam...*¹² Fonte: Rosa (2018a).

É nesse momento que a música assume o papel de *raccord*, quando na sucessão das histórias ela deixa de funcionar como suporte dramático para o final de um conto e passa a completar a paisagem inicial da história seguinte, permitindo a formação de um elo narrativo entre peças avulsas de um quebra-cabeça que ganhará sentido no ponto de vista do espectador.

Exemplo 2

O segundo exemplo de *raccord* ocorre entre uma cena inicial, que serve como apresentação para o segundo agrupamento de textos que correspondem ao eixo Guerra- Fé, e o conto *Sangue Sagrado*, o primeiro das cinco narrativas desse mesmo eixo. Vale ressaltar que essa cena não participa da dramaturgia textual da encenação.

O conto descreve a violência dos “castigos” impostos pelas autoridades aos “bandidos”, que nem sempre carregavam uma culpa real. Essas agressões aconteciam com tanta frequência que era possível confundir a prática da violência sistêmica com as ações punitivas que a religião impunha aos pecadores. No entanto, conforme o próprio texto: “O que se via era que padre não gostava, nem igreja. E a gente via em soldado vontade de fazer valer autoridade e esparramar aqueles debaixo de pau e coronha.”

Na cena de apresentação do eixo Guerra-Fé, os atores representam um grande ritual religioso, que tem por base rítmica uma música com tempos marcados, que, da mesma forma que nas transições usadas como exemplos anteriores, adentra à cena para marcar o início da história seguinte (Figura 4).



Figura 4 QR Code - *Raccord* musical e de movimento: cena editada de *Cabras: cabeças que voam, cabeças que rolam...*¹³ Fonte: Rosa (2018b).

A diferença em relação aos anteriores fica por conta da associação de dois *raccords*: o primeiro, como já comentado acima, é a música, e o segundo é um *raccord* de movimento que acontece entre a saída do coro e o posicionamento do ator para o início do texto. Enquanto o coro sai de costas, um dos atores que o compunha se desloca e, na sequência, inicia o texto com a frase “Dizem que aquilo

¹² Link para acesso ao vídeo: https://youtu.be/Bf_W7euneb8

¹³ Link para acesso ao vídeo: <https://youtu.be/eluEjbNdjpM>

era religião”.

O que interessa nesse fragmento é a forma com que dois elementos de composição (música e o movimento) são utilizados como dispositivos para garantir a narratividade entre um momento que não faz parte da dramaturgia e o texto propriamente dito. A edição da música coloca as duas paisagens antagônicas (o bando em deslocamento e um ator solo para iniciar o texto) em um mesmo *continuum*, e essa tarefa é reforçada quando ocorre a separação do ator do coro. É como se, de algum modo, todo o universo da Fé, introduzido pela cena inicial, permanecesse como um eco ao longo da história, por meio da convenção representada pelo deslocamento do ator.

2.2.4 Montagem discursiva

Se, a partir de uma base narrativa – o cangaço brasileiro e suas contradições socioculturais –, Maria Thais pretende “abrir” a significação da obra multiplicando as perspectivas de entendimento sobre o tema, é possível intuir que nem só de continuidades se constitui a encenação de *Cabras...* A partitura textual criada por Luiz Alberto de Abreu serve como um roteiro, composto por 20 capítulos, sobre os quais a encenadora acrescenta outras linhas complementares ou transversais, como a dramaturgia musical e a dramaturgia dos corpos no espaço, elementos que propõem outras vias de comunicação com o espectador que não a textual.

Conforme dito nas considerações sobre a montagem narrativa na perspectiva *expandida*, umas das características da poética da Cia Balagan é o entendimento de que narração não significa linearidade nem mimese, contrariando a definição aristotélica. Segundo a encenadora, no processo de trabalho se narra de forma “nômade”, a partir da metamorfose/articulação entre “temporalidades e espacialidades múltiplas”. (BALAGAN..., 2014, não paginado).

Nesse sentido, torna-se crucial estabelecer uma correlação entre a definição de nomadismo proposto na estrutura narrativa da encenação de *Cabras...* e o que Amiel (2011) considera uma montagem discursiva:

Justapondo duas realidades a priori sem medida comum, esta montagem que “se torna discurso”, e que poderíamos, portanto, chamar de forma mais ampla “montagem discursiva”, obriga cada uma destas realidades a assumir um sentido novo, a ser olhada de outra forma, a entrar na lógica de uma significação diferente”. (AMIEL, 2011, p. 65)

A montagem cinematográfica que atua por meio do discurso, ao contrário da narração de um “mundo evidente”, pretende chamar atenção para “um mundo a construir”, conforme o quadro de Amiel (2011), apresentado anteriormente. Em *Cabras...* essa lógica se multiplica, pois, segundo o *perspectivismo*, são vários os ângulos de visão possíveis de se construir a partir de um único referente. Sobre a relação entre a narrativa espetacular e a construção de múltiplas perspectivas, o Caderno Pedagógico do espetáculo explicita que:

Cada narrativa é uma ilha, um pouso, um lugar de onde se vê, espaço em que se configura uma perspectiva. Mas não há permanência ali, esta

perspectiva que se abre nos oferece uma imagem, um sonho, uma batalha, um ato, que se encerra e nos aponta o caminho da estrada (CADERNOS..., 2014, não paginado)

Trata-se de compor a narrativa pensando-a como um produto de discursos: territórios transitórios, nômades como os bandos de cangaceiros espalhados pelo árido, movidos quase pelos impulsos. É sobre esses espaços, que não se prendem ao concreto das ações (narradas ou vividas), que cada espectador pode projetar sua perspectiva, que em nada precisa reproduzir a visão da encenadora. Assim, as “perspectivas de mundo”¹⁴ multiplicam-se ao infinito.

Certas cenas do espetáculo são como planos de um filme montado de forma eisensteniana: prendem-se à sequência, mas sem a cola da causalidade. É pela obtusidade que o espectador apreende o significado, é tentando adaptar uma imagem à outra que ele acessa sua razão. Segundo Amiel (2011), cada elemento da montagem (podendo ser esse elemento tanto uma sequência de planos como um detalhe valorizado da imagem, ou ainda um elemento sonoro), se torna um fragmento desse discurso. Cada um desses elementos torna-se “um signo, uma ‘imagem’ no sentido figurado do termo, quer dizer uma designação” (AMIEL, 2011, p. 81).

A montagem discursiva, do ponto de vista teatral, revela-se como um campo de oposição ao ponto de vista único da narrativa clássica, posição em total acordo com a poética da Cia Balagan, especialmente na encenação de *Cabras...* Nesse sentido, é justo vasculhar na estrutura compositiva da encenação por “planos em ruptura”: arranjos cênicos, propositalmente ordenados na narrativa espetacular para desestabilizar a percepção quando essa se encaminha para o lugar comum da significação. Assim o “plano em ruptura”, segundo Amiel (2011), é a unidade operativa de uma “estética do fragmento”, que

permite, num dado momento, inverter o ponto de vista. Abandonar o fio principal para habitar, pelo olhar ou pela consciência, subitamente, um mundo à parte”. Ou então derivar para uma ideia, um sistema de significação, diferentes dos precedentes. O plano em ruptura é como um toque de címbalos na ordem do pensamento; obriga a mudar de tempo, de princípio, de referência”. (AMIEL, 2011, p. 68).

2.2.5 Planos em Ruptura

Para exemplificar tais “planos em ruptura” na narrativa de *Cabras...*, escolhi como composições cênicas uma música (“La Cabra”) e uma convenção teatral (o “coro” no conto *Velho Vento*). As músicas, na estrutura de *Cabras...*, são elementos extra-diegéticos que tem a função de desestabilizar a lógica majoritariamente dramática, que se forma na sequencialidade das narrativas textuais, embora elas não tenham nenhuma conexão. Assim, a opção por algumas convenções cênicas

¹⁴ Para o *perspectivismo*, “segundo a visão indígena, os animais se enxergam uns aos outros como humanos (*animais-humanos*) e enxergam os humanos como animais predadores (*humanos-animais*). E assim também quanto aos espíritos, que veem os humanos como presas; os mortos; os deuses etc. (*inumanos - animais*). De seus próprios pontos de vista, todos estes estados de ser enxergam-se como “*gentes*”, o que multiplica ao infinito as *perspectivas de mundo*. (BALAGAN, 2014, não paginado, grifo do autor).

auxilia na percepção de um transcurso das ações sem que os movimentos dos atores sejam miméticos, porém não menos expressivos, configurando um plano de significação para além da ordem textual dentro da própria história narrada.

Exemplo 1

O primeiro exemplo trata de uma música encenada - *La Cabra* (Figura 5). Essa cena ocorre no retorno do intervalo, que se dá após o epílogo do eixo Guerra-Fé (2), e atua como fundo musical para o prólogo do conjunto de textos do eixo Guerra- Festa (3), o texto *Bestiário* (Figura 5).

A história é narrada por duas cabras, que comentam, do alto de um umbuzeiro, as semelhanças entre os animais e o comportamento humano: “Essa tristeza a gente aprendeu do olhar do jegue ou ele aprendeu de gente? [...] E o jeito do lagarto teiú quando ele levanta a cabeça e assunta o ar, olhando assim por riba? É gente escrita em documento de lei”.

Essa canção é o elemento responsável por orientar a percepção do público na transição entre os eixos do tema da guerra: mantém-se o aspecto “fé”, mas acrescenta-se a “festa” como o estágio (se é que se pode falar desse tipo de acontecimento de modo ordenado) em que é possível atingir um estado de regozijo, no qual a guerra se mistura ao ritual, e o ritual se transforma em celebração.

Na estrutura do espetáculo, essa cena integra o grupo que se constitui fora da diegese, e que tem por função garantir espaços onde é possível reconstruir uma perspectiva que se fragmenta a cada recomeço de eixo. Se entre as histórias de cada divisão pode existir uma conexão narrativa, é porque, dentro de cada grupo de textos, os elementos visuais (luz, figurino e cenografia) são escolhidos e fixados para que sua repetição, e, portanto, convenção, garanta a sensação de conjunto, mesmo sobre histórias desconexas, o que não é possível entre os eixos, pelos menos não com a garantia de uma continuidade visual, já que, conforme destacado anteriormente, os eixos diferem entre si visualmente.

Como no exemplo anterior, a música opera nesse momento com duplo papel de plano em ruptura e *raccord* (Figura 5): ela é fundamental para a conexão entre discurso do eixo e a forma sobre a qual se arquiteta a encenação, ao mesmo tempo em que, sendo um território sem nenhum vínculo dramático, permite uma gama infinita de significações.



Figura 5 QR Code - Música *La Cabra* - plano em ruptura: cena editada de *Cabras: cabeças que voam, cabeças que rolam...*¹⁵ Fonte: Rosa (2018c)

Exemplo 2

O segundo exemplo, sobre a utilização de um plano em ruptura como forma

¹⁵ Link para acesso ao vídeo: <https://youtu.be/fijnGG5APUM>

de acentuar um discurso, trata da utilização de um coro de atores como convenção, para completar a narrativa de *Vento Velho*, terceiro texto da parte central do eixo Guerra-Festa (3). A história gira em torno de uma festa religiosa de tamanha importância que é capaz de cessar até mesmo conflitos antigos entre famílias historicamente rivais: “festa de esquecimento dos assassinatos da praça, das injúrias afrontadas, do sangue que escapa das feridas, perdido para sempre. É festa do cordeiro de Deus carregando o perdão”.

Um vento velho conta a história do homem, que, escondido sob um boi de fitas, dispara cinco tiros a esmo, e põe fim à trégua erguida sobre o motivo de religião. E, a partir desse acontecimento, o coro formado pelos atores se reveza em funções múltiplas, configurando um elemento narrativo polissêmico e quase autônomo. Dentro do espetáculo, ele atua tanto como discurso visual, a partir das diferentes plasticidades que propõe para a concretização da cena, quanto discurso sonoro, ao criar diferentes paisagens se som dentro da mesma diegese (Figura 6).



Figura 6 QR Code – O coro em *Vento Velho* - plano em ruptura: cena editada de *Cabras: cabeças que voam, cabeças que rolam...*¹⁶ Fonte: Rosa (2018d).

Considerações finais

Diferente do cinema, em que a narrativa é o sustentáculo da operação entre suporte (filme) e a finalidade (público), no teatro, narrar é uma opção estética. A presencialidade dos corpos oferece uma série de outras possibilidades de interação e significação que não somente uma história contada. Já a mediação da tela necessita de elementos visuais e sonoros impregnados de referencialidade espaço/temporal para que o espectador complete a mensagem emitida pelo diretor/autor. Nesse sentido garimpar convergências entre a tela e o palco, entre a cena no cinema e a cena no teatro, mostra-se um caminho perigoso, pois pode achatar a ideia de que o fundamental do teatro são as relações e não a história. Compreendido o perigo, resta um vasto campo para investigação que é cada vez mais amplificado pela relação entre o homem e as telas: descobrir como os sistemas de edição de imagem estão “diluídos” nas formas de criação de narrativas, e o teatro, com todo o *background* de relação com a oralidade, parece ser um campo excelente para essa tarefa.

Referências

ABREU, Luís A. A Restauração da Narrativa. **O Percevejo**, n. 9, 2000, p 115-125.

AMIEL, Vincent. **A Estética da Montagem**. Trad. Carla B. Gamboa. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

¹⁶ Link para acesso ao vídeo: <https://youtu.be/wS2R1VDqBbg>

Balagan: Companhia de Teatro/Maria Thais (org.) com textos de Álvaro Machado e Cia Teatro Balagan. 1. ed. São Paulo: Cia Teatro Balagan, 2014.

BELLO, Maria R. L. **Narrativa Literária e Narrativa Fílmica: o caso de amor de Perdição**. Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2008.

BURCH, Noel. **Práxis do Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

Cia Teatro Balagan. **CABRAS - cabeças que voam, cabeças que rolam**. YouTube (21 fev. 2016), 2016. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=KPsDsFNbLWU>>.

DE PAULA M.; XELLA G.; GUEDES L. **Cabras: cabeças que voam cabeças que rolam....** São Paulo: Cia Teatro Balagan, 2013 (Cadernos Pedagógicos).

DELEUZE, Gilles. **Cinema I: A imagem-movimento**. São Paulo: Editora 24, 2018.

EISENSTEIN, Sergei, M. **Reflexões de um cineasta**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

MOSTAÇO, Edécio. Um espaço para o devir. **Questão de Crítica**, v. 9, n. 67, 2016.

ROSA, Dionatan. **Cabras... raccord eixo 1 texto 2**. YouTube (30 mar. 2018), 2018a. Disponível em:
<https://www.youtube.com/edit?o=U&video_id=Bf_W7euneb8>.

ROSA, Dionatan. **Cabras... raccord texto, eixo 2, cena 1**. Youtube (30 mar. 2018), 2018b. Disponível em:
<https://www.youtube.com/edit?o=U&video_id=eluEjbNdjpM>.

ROSA, Dionatan. **Cabras música "La Cabra" - plano em ruptura eixo 3**. YouTube (5 abr. 2018), 2018c. Disponível em:
<https://www.youtube.com/edit?o=U&video_id=fijnGG5APUM>.

ROSA, Dionatan. **Cabras Vento Velho - "o coro" plano em ruptura**. YouTube (5 abr. 2018), 2018d. Disponível em:
<https://www.youtube.com/edit?o=U&video_id=wS2R1VDqBbg>.

THAIS, Maria. Espreitar e encenar: Recusa, um caminho do desconhecido para o desconhecido. In: SMALL, Daniele Avila; OLIVEIRA, Dinah (Org.). **3º Encontro Questão de Crítica** 1. Ed., Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.