



Universidade de Brasília

BRUNO BARBATO BLOCH

**RELATOS DO PROCESSO DO MEIA METRAGEM “O OURO, O LADRÃO E SUA
FAMÍLIA”**

BRASÍLIA (DF)

2017

BRUNO BARBATO BLOCH

**RELATOS DO PROCESSO DO MEIA METRAGEM “O OURO, O LADRÃO E SUA
FAMÍLIA”**

Brasília (DF) 2017

Trabalho de conclusão do curso de Artes cênicas

Habilitação em Bacharel (BA) do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de
Artes da Universidade de Brasília

Orientadora: Profa. Dra. Soraia Maria Silva

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	5
1.CONSTRUÇÃO DE BASES: ABRIR E FECHAR.....	6
2.CONSTRUÇÃO DO FILME: COLAR E CORTAR.....	11
3.CONSTRUÇÃO DO SOM:FINALIZAR E APRESENTAR.....	19
CONCLUSÃO.....	24
REFERÊNCIAS.....	25

LISTA DE FIGURAS

Foto 1: “Cena do Bong”15

Foto 2: “Pai na janela”17

Foto 3: “Roubo do ouro”23

Introdução

Esta monografia tem como objetivo relatar os principais eventos da trajetória de um ano e meio do meia-metragem “O Ouro, O Ladrão e Sua Família” dirigido por Leo Sykes, desde os primeiros desejos do que poderia ser, até as apresentações finais.

O texto se divide em três momentos, a cada qual, descreve os eventos de um semestre desse processo. No primeiro semestre, houve o planejamento inicial com foco nas decisões de temas, no segundo desenvolvemos a dramaturgia e realizamos a filmagem da maioria das cenas; e no último semestre, houve a finalização das filmagens, desenvolvimento da sonoplastia ao vivo e apresentação final.

Para que abrangesse diversas práticas artísticas que circundaram o nosso processo, mantive as análises do processo criativo mais objetivas e diretas ao que estava sendo realizado, não me estendo assim a várias percepções do mesmo tema. Duas grandes fontes utilizadas foram: os princípios de Eugenio Barba sobre o ofício do ator, e a filosofia da arte e do discurso de Aristóteles. Escolhi dar mais atenção a esses autores pois, primeiramente, quis investigar melhor a forma de direção de Sykes, que vieram em parte do seu aprendizado direto com Barba e, finalmente, Aristóteles pela investigação de seus quatro discursos (Poético, Retórico, Dialético e Analítico) em um processo de criação artística, a partir da ideia de Olavo de Carvalho, de que os princípios desses discursos “se apliquem por igual a campos tão diferentes entre si como a demonstração científica e a construção do enredo trágico nas peças teatrais”. (CARVALHO, 2013)

1. Construção de bases: abrir e fechar

O projeto “O Ouro, O Ladrão e sua Família” começou a ser desenvolvido na disciplina MPAC (Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas) ministrada por Rita de Castro. Neste período inicial, os dez alunos e a professora tinham o objetivo de moldar a base do projeto, que continuaria a ser desenvolvida por mais um ano, com a ajuda de um outro orientador escolhido. Essa base incluiu: a oportunidade de nos conhecer como indivíduos e artistas no ambiente de pesquisa cênica, um plano de trabalho para os semestres seguinte, incluindo; cronogramas, possíveis linhas de interpretação que queríamos nos focar neste trabalho, divisão de grupos responsáveis pelo planejamento de figurino, cenário, maquiagem, sonoplastia, dramaturgia, produção, e, finalmente, a escolha de um orientador, dentre os professores do departamento de artes cênicas, que melhor se encaixasse nos planos iniciais de estética artística.

Sendo assim, as discussões do trabalho iniciaram com o levantamento de desejos das possíveis temáticas de nossa encenação. Pelo número expressivo de vontades, foi necessário nos focarmos e filtrarmos cada possibilidade, até chegarmos a alguns pontos em comum. Os temas “família”, “hipocrisia”, “memória”, “moralidade” (regras de conduta, disciplina), “mediocridade” (da sociedade), “fantasia/surreal” e “mídia” foram os mais frequentes nas falas, concluindo-se que “família” seria o tema central que envolveria todos os outros.

Cada um desses temas (e outros que serão abordados mais a frente), implicam uma série de significados que podem ser descritos a partir da observação do dia a dia. Dessa forma, para que pudéssemos usar tais temas como ponto de partida, foi necessário perguntar: qual o significado de ser ou agir como, por exemplo, um “hipócrita”? Para responder a essa dúvida, poderíamos usar as premissas que sustentam o significado dessa palavra e relacionamos a uma determinada ação. Esse processo pode ser relacionado ao discurso analítico de Aristóteles, segundo Olavo de Carvalho, para analisar se certa ação é hipócrita ou não.

Partindo de premissas que são tomadas como evidentes e inquestionáveis, e pretendendo chegar a resultados que, nos limites dessas

premissas, deverão ser aceitos como absolutamente certos, sua credibilidade depende de duas coisas: que o ouvinte seja capaz de acompanhar passo a passo um raciocínio lógico cerrado, sem perder o fio, e que ele esteja ciente da veracidade absoluta das premissas. (CARVALHO, 2013, p. 82)

Usemos um exemplo ilustrativo:

Pedro se diz uma pessoa justa, mas fura fila no banco,

Uma pessoa hipócrita é quem proclama ter uma virtude, ou sentimento que não se tem. (BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, 1986)

Logo; Pedro é um hipócrita.

Tendo as ações desse exemplo acontecido, o significado de hipócrita seja real e havendo o entendimento e concordância pelo grupo a respeito dessa lógica de um exemplo tal qual esse, poderíamos ter noções de uma das formas da hipocrisia para ser usada como ponto de partida para as nossas criações.

Sabendo que estas ideais ainda eram muito amplas, decidimos fazer um novo levantamento, mas, dessa vez, de peças, apresentações e filmes que gostássemos e que se tratassem destes assuntos, tanto para observar exemplos de estéticas e dramaturgias, quanto para chegarmos a definições mais específicas daquilo que queríamos abordar. A turma então, se propôs a ver os filmes: “Peixe Grande” (2003), “La Belle Verte” (1996), “Equus” (1997), “Precisamos falar sobre Kevin” (2011), “Beleza Americana” (1999) e “Álbum de Família” (2013). Ler as peças: Assim é (se lhe parece) (1917), Um Grito Parado No Ar (1973), assistir à peça “2 ficções” (2011) da Cia Hiato e as apresentações da companhia “La Compagnie du Hanne-ton” (1999-2015).

Pela aproximação do tema “Família”, decidimos eleger os filmes “Beleza Americana” (1999) e “Álbum de Família” (2013) como objetos de análise e de inspiração para a criação de cenas. Esse exercício de investigação levou ao questionamento da turma sobre o interesse de uma dramaturgia própria, já que nós, apesar de reconhecermos os temas na composição desses filmes, não nos contentamos com a maneira que ali eram tramados. Decidimos então, a princípio, nos propor a construir a base de nossa própria dramaturgia a partir das figuras (pai, mãe,

filhos, etc) e possíveis relações dessa família (moralidade, hipocrisia e os outros temas levantados anteriormente).

O contato com esses filmes também despertou um interesse da turma pelo uso do audiovisual em colaboração com o teatro. De início, não sabíamos exatamente o que queríamos de fato com esse desejo. Apesar disso, já tínhamos como referência as obras de Christiane Jatahy, em particular seu trabalho “E se elas fossem para Moscou” (2014), recentemente apresentado aqui em Brasília:

E se elas fossem para Moscou?” é uma peça, mas também é um filme. Dois espaços diferentes entrelaçados. Um é a utopia do outro, mas cada um é completo em si. No teatro, filmamos, editamos e mixamos ao vivo o que se vê no cinema no mesmo instante. Simultaneamente as duas artes coexistem. E o público escolhe de qual ponto de vista quer ver essa história sobre três mulheres de hoje, três irmãs em diferentes fases da vida desejando a mudança. Teatro ou cinema? Cinema ou teatro? No virtual e no real as fronteiras são expandidas. (JATAHY,2016)

Por conta dessa vontade, escolhemos a professora Leo Sykes como nossa diretora para o ano seguinte de desenvolvimentos, por sabermos, dentre os professores do departamento, de sua maior experiência tanto no teatro quanto com o cinema. Acreditávamos que esta experiência nos ajudaria a refletir sobre formas de se trabalhar os elementos do cinema e do teatro em nossa criação, podendo, ou não, nos afastar do trabalho de Jatahy.

Apesar deste projeto ter sido uma proposta da turma de alunos, Sykes, antes de aceitar o nosso convite, estabeleceu que não iam ser necessárias as referências diretas dos filmes escolhidos para a criação cênica, visto que, sua condução de criação dramaturga, partia principalmente das propostas criadas pelos atores, cabendo a ela moldar e construir a dramaturgia. Essa forma de criação do diretor é explicada por Eugenio Barba.

Se as ações¹ dos atores podem ser consideradas análogas a sequência cinematográfica que já são o resultado de uma montagem, é possível usar essa montagem não como um resultado, mas como materiais

¹ Barba se refere aqui as “ações físicas”, termo que será melhor desenvolvido no segundo capítulo dessa monografia (ver página 13)

para uma nova montagem. Normalmente, essa é a tarefa do diretor, que pode entrelaçar as ações dos vários atores de duas formas: numa sucessão em que uma ação parece estar respondendo à outra ou num acontecimento simultâneo, no qual o sentido de cada ação deriva diretamente do fato de que estão presentes ao mesmo tempo. (BARBA, 2012, p. 162)

Antes dos trabalhos de criação da dramaturgia começarem, Sykes pediu para que, no primeiro semestre, nos focássemos no desenvolvimento de treino direcionado para o trabalho do ator, que pudéssemos repeti-lo todos os dias ao longo do ano de ensaios. Por fim, nos solicitou uma maior elaboração dos temas que levantamos anteriormente, incluindo os seus antônimos, a fim de tê-los como possíveis materiais de construção pessoal ou de grupo. A turma concordou com a proposta e a professora Sykes aceitou o convite. Após a primeira reunião, aproveitamos o final do semestre com a professora Rita para realizarmos os pontos que foram solicitados.

Começamos estudando mais a fundo os temas, substituindo e adicionando novos, afim de haver a divisão de assuntos entre os dez alunos, cada qual responsável pela pesquisa de um único tema. Os temas finais selecionados foram: “Dependência Química”, “Incesto”, “Moralidade”, “Hipocrisia”, “Depressão”, “Suicídio”, “Segredos”, “Memória”, “Velhice” e “Loucura”.

Para construirmos o nosso treinamento, a professora Rita dividiu a turma em duplas. Por cinquenta minutos, cada par estava encarregado de compartilhar e conduzir, com o resto da turma, uma série de diferentes práticas para o treinamento de ator, a qual, acreditava valiosa para o trabalho a ser desenvolvido. Como cada ator possuía diferentes experiências, tivemos a oportunidade de realizar e discutir a eficácia das variadas formas de se trabalhar elementos técnicos e criativos. Ao finalizar a etapa de exibição, elegemos e organizamos os exercícios que julgamos mais eficientes para serem mostrados para Sykes. Com a demonstração, nos reunimos e debatemos mudanças e adições de exercícios, até chegarmos a um treino de uma hora contendo diferentes áreas que o ator necessita dominar: trinta minutos de técnicas vocais (dicção e timbre) e trinta minutos de preparo físico (resistência e alongamento), sempre finalizando o treino com uma canção da semana.

Barba compara o processo de dominar as próprias energias com o aprendizado de uma criança, aprendendo a caminhar e a se mover, o qual exige muita repetição para a obtenção um novo condicionamento, e adiciona:

Com os exercícios do treinamento, o ator coloca à prova a sua capacidade de alcançar uma condição de presença total, a mesma condição que terá que reencontrar no momento criativo da improvisação e do espetáculo. [...] Essa presença total não tem nada a ver com a violência, com a pressão, com a busca da velocidade a qualquer custo. O ator pode estar completamente concentrado, quase imóvel, mas nessa imobilidade ele pode ter em mãos todas as energias, como um arco em tensão pronto a lançar a flecha (BARBA,2012, p. 290)

O nosso treino foi criado para que nós tivéssemos melhor manipulação das diferentes dinâmicas corporais no momento em que estivéssemos criando, ensaiando e atuando. Apesar disso, só iríamos conhecer a eficácia e as modificações necessárias no momento em que começássemos a exercitá-lo diariamente, o que se dará no semestre seguinte. Após essa primeira etapa sob a orientação da professora Castro, passamos para o desenvolvimento de cenas e personagens com Leo Sykes.

2. construção do filme: colar e cortar

O grupo iniciou o segundo semestre vivenciando o primeiro contato com a câmera. Com a ajuda das filmagens de Bruno Corte Leal, passamos por vários exercícios simples e técnicos, como: posicionamentos dentro do campo de visão da câmera, dinâmicas de olhares, movimentos em geral e posicionamentos da luz nas cenas, para nos familiarizarmos com as diferenças entre o palco e a câmera. Em referência ao trabalho do ator no cinema, Jeremiah Comey escreve:

Em filmes, você está atuando para a câmera e para o microfone, dos quais a única função é gravar intimamente tudo que você faz e fala. Somente depois o público terá permissão para ver aquilo que você performou, em privacidade, com a câmera. Um amigo ator, sem saber que a câmera e o microfone estavam tão próximos a ele, decidiu projetar sua voz e suas ações como no teatro. Na tela de cinema ele soou como se estivesse falando para alguém bem longe. Se ele estivesse em um palco, ele soaria bem. No filme, ao usar sua voz que alcançava a última fileira de cadeiras de um teatro, em direção a um ator a trinta centímetros de distância, fazia o parecer ridículo. Em uma cena de filme, a câmera e o microfone estão tão pertos quanto o ato de sussurrar a uma pessoa amada, sendo assim, não é necessário projetar sua voz e ações. Para evitar parecer um amador, fale naturalmente e não projete. (Tradução nossa)² (COMEY, 2002, p. 13-14)

Ao revermos os resultados filmados, já notamos a diferença da espacialidade que a câmera de filmagem nos permitia em relação a um palco teatral, e a expansão em todos os movimentos que fazíamos, mesmo pequenos olhares, se tornavam evidentes e, às vezes, até exagerados diante à pequena área de alcance das lentes. Iniciamos pequenas reflexões sobre as possibilidades entre o resultado das filmagens

² In film, you are acting for the camera and the microphone, whose only purposes are to record everything you do and say with relentless intimacy. Not until much later will audiences be allowed to see what you performed privately for the camera. My actor friend, unaware that the microphone and the camera were so close to him, had projected his voice and his actions. On the screen he sounds as if he is talking to someone on the other side of the playground. If he had been in a stage play, he would have sounded okay. In the film, his third-balcony voice projection while speaking to an actor standing fourteen inches away from him makes him look ridiculous. In a film scene, the camera and the microphone are as close as the lover you are whispering to, so you don't need to project your voice and actions. To avoid looking amateurish, talk naturally and don't project. (COMEY, 2002 p. 13-14)

com o ator ao vivo no palco, mas isso foi deixado para se desenvolver no próximo e último semestre de trabalho, tendo em vista que iríamos priorizar a produção do filme.

O treino que criamos no semestre passado continuou sendo executado durante a maior parte dos dias, sempre no início das aulas. Com a repetição, notamos que alguns dos exercícios estavam fáceis e por isso muitas vezes perdíamos foco por, em pouco tempo, termos dominado cada aspecto deles. E, para nós, assim como para Barba, os exercícios não tinham muito valor.

Qual é, então o valor do exercício, depois que o ator passa a dominá-lo? Não é mais útil repeti-lo, já que não é mais uma resistência a ser superada. É aí que entra em jogo o outro sentido da palavra “exercício”: colocar à prova. As próprias energias são colocadas à prova. (BARBA,2012, p.290)

Para solucionar esses problemas, tivemos a ajuda das professoras Júlia Del Valle e Sulian Vieira do departamento de artes cênicas para nos orientarem. Auxiliaram-nos na totalidade dos exercícios, mas considerando a pesquisa artísticas de cada uma, conseguiram nos direcionar melhor nas questões do preparo da voz para a cena, potencializando as músicas que cantávamos e trabalhando conosco: afinação, timbres e volume. Em pouco tempo, conseguimos identificar os exercícios que não eram mais necessários e adicionar novos que nos propunham técnicas não dominadas.

Para que pudéssemos ao longo do trabalho estar criando e sugerindo cenas, motivos e ações com o objetivo de desenvolver a dramaturgia, nos programamos para que toda semana um aluno aplicasse exercícios que explorassem diferentes locais físicos (própria casa, jardins do departamento de artes cênicas, o teatro em que trabalhamos, entre outros lugares) e, a partir desse ambiente novo, outro aluno também conduziria uma prática relacionada ao seu tema (dentre aqueles dez já mencionados³). A cada lugar e tema trabalhados, fomos anotando e discutindo os resultados para depois tentar recriá-los e modificá-los na sala de aula. Com este

³ “Dependência Química”, “Incesto”, “Moralidade”, “Hipocrisia”, “Depressão”, “Suicídio”, “Segredos”, “Memória”, “Velhice” e “Loucura”.

processo, os personagens e as ações físicas começaram a surgir, até chegarmos a rascunhos da dramaturgia.

Em respeito as “ações físicas”, modo em que Sykes propôs para a criação de cenas, Barba ilustra:

Se eu tiver que indicar ação física para um ator, então sugiro que ele reconheça por exclusão, distinguindo-a do simples “movimento” ou do simples “gesto”. Digo a ele: uma “ação física” é “a menor ação perceptível” e pode ser reconhecida quando toda a tonicidade do corpo se altera ainda que a partir de um movimento microscópico (por exemplo, levantar delicadamente a mão). Uma ação verdadeira produz uma mudança das tensões em todo o corpo e, por consequência, uma mudança na percepção do espectador [...] todos os impulsos dinâmicos afundam suas raízes no torso. Essa é uma das condições para a existência de uma ação orgânica. É óbvio que a ação orgânica não basta. Se no final ela não for habitada por uma dimensão interior, fica vazia, e o ator parece se definir pela forma de sua partitura. (BARBA,2012, p. 122)

Ou seja, a ação física, em nosso contexto de criação, se diferencia de um simples movimento qualquer de membros ou um gesto como negar com a cabeça, na medida em que ele representa um significado interno (estado emocional) que a personagem expressa. Caso não haja esse “impulso interior” a sequência de ação (partitura) não estimula essa mudança de percepção do espectador que Barba aponta. Um exemplo usado por Jerzy Grotowski, descrito no livro “O ator compositor”

Por exemplo, alguém entre vocês me faz uma pergunta que me causa embaraço (como normalmente acontece), então, eu busco ganhar tempo. Eu começo, assim, a preparar meu cachimbo. Agora minha atividade se torna uma ação física, porque ela agora é minha arma” sim, eu estou realmente muito ocupado, eu preciso preparar meu cachimbo, limpá-lo, acendê-lo, para depois responder a sua pergunta.⁴ (BONFITTO,2013, p. 76)

A partitura do cachimbo (limpar e aceder) se torna uma ação física no momento que o ator a usa como forma de executar fisicamente para a plateia a evasão do seu “embaraçamento” causado pela pergunta que foi feita.

⁴ Conferência feita por Grotowski em Satarcangelo, Itália, 1988; em T. Richards, op. Cit., pp.74-75. (BONFITTO,2013).

Além do trabalho com as ações físicas, Sykes nos direcionou a busca do humor através delas. Para isso, existem diversas formas de provocar o riso na plateia, mas, para Vasconcellos e Villela, em geral elas seguem alguns aspectos:

Em síntese, a comédia está vinculada a gêneros e a tragédia, a indivíduos. O geral induz ao riso, o individual predispõe ao sentimentalismo. A tragédia se assemelha mais ao mundo real, mas caminha em paralelo a ele o tempo todo. A comédia destoa do mundo real, mas interage com a realidade para corrigi-la. A comédia não ocupa o íntimo da pessoa, como na tragédia. (VASCONCELLOS; VILLELA, 2012, p. 179)

Dessa forma, analisemos uma cena criada por nós:

Cena: Mãe e filha (bebê) estão sentadas no sofá, em um momento de solidão, a mãe rapidamente saca o seu bong para fumá-lo. Depois de várias tragadas e, por isso, estar totalmente exaltada por conta da substância, a mãe comete um ato falho, e troca o bong pela mamadeira da bebê que havia caído, fazendo com que a criança passe e sentir os mesmos efeitos da mãe. (Foto 1)



Foto 1: “Cena do Bong”⁵ por Bruno Corte Leal.

Nesta cena podemos verificar duas formas de representar a comicidade através das ações físicas realizadas pelas atrizes. Primeiramente o estado da mãe de

⁵ Cena pode ser vista na marca dos 15 minutos e 6 segundos do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=SzmhxiDRHKg> (“The Film Live”, canal Leo Sykes Libanio).

exaltada é expressado exageradamente pela atriz por meio de olhares tortos, sonolência, a própria ação falha e o uso do desfoque da câmera. Finalmente podemos ver a dinâmica de inversão das ações, ao observamos a reação da mãe ao usar a substância e, depois, vemos a mesma situação acontecer com a bebê. Neste caso vemos o que o autor fala a respeito de generalização do personagem: não se trata especificamente daquela mãe ou daquele bebê, mas da própria situação de qualquer neném sob efeito do entorpecente. (VASCONCELLOS; VILLELA, 2012)

Mas como saber se isso será de fato engraçado para a plateia e não por exemplo, causar temor? De fato, só saberíamos se nossa criação teria o resultado que propusemos quando houver o contado com a plateia. Poderíamos, então, a partir de uma discussão a respeito desses resultados, nos convencer e, sendo assim, nos aproximando do discurso dialético de Aristóteles.

Pretende convencer por meios racionais, independentemente da vontade do ouvinte ou até mesmo contra ela. Para que isto se torne possível, não é necessário outra condição preliminar senão que o ouvinte admita a arbitragem da razão e aceite algumas premissas em comum com o orador, geralmente tiradas das crenças correntes do seu meio social ou cultural, do senso comum ou do consenso científico. (CARVALHO, 2013, p. 81)

Filmamos nossos ensaios a fim de observar e usar nossas reações como objeto de análise. As crenças e pistas partiam de fatores como: se nós mesmos achávamos graça dos atos dos personagens, se as nossas ações estavam permeadas por princípios da comédia. Assim como a consulta dos professores, alunos e conhecidos para sabermos se aquilo que havíamos analisado como cômico o era socialmente (no limite do possível) identificado como tal. Sempre sabendo que não estávamos tratando de uma pesquisa cem por cento certa ou errada, mas sem deixar de perseguir esse efeito cômico desejado.

Seguimos o trabalho em direção das possibilidades de outras estéticas para o filme. Como não tínhamos acesso a equipamentos de captação de som de qualidade em nosso departamento, o primeiro formato estético que estabelecemos foi o mudo. Apesar dessa decisão, ainda tínhamos dúvidas se a imagem seria em branco e preto ou colorida. Com a ajuda de alunos do departamento de comunicação da UnB, fizemos vários testes fotográficos com figurinos, personagens e cenários, sempre

analisando como cada elemento da cena (personagens, luz, movimentação, cenário e figurino) se comportaria em cada situação. Após muitas discussões e verificações de resultados, considerando-se a falta de recursos do departamento, prazos curtos e equipe pequena, decidimos utilizar a estética do filme branco e preto.

Durante o segundo semestre, a cada improviso feito, os atores iam, cada vez mais, desenvolvendo os seus personagens. Primeiramente as funções de cada um na família foram se manifestando. No meu caso, em um improviso realizado numa mesa de jantar comum, após me posicionar em uma extremidade dessa mesa retangular e uma outra figura (personagem que a colega Marina Olivier também estava desenvolvendo), ficou no outro extremo. A partir dessa disposição, já nos caracterizamos como um casal aos olhos da turma, o que desencadeou a mesma postura de cônjuges nos improvisos futuros. A definição de gênero de cada personagem, se deu a partir de proposta de Sykes que viu comicidade através de um casal onde o pai tem estatura baixa e a mãe estatura alta, sendo essas referências de alturas minha e de Olivier, respectivamente.

Para se construir os aspectos singulares do personagem alguns, como eu, foi utilizado a linha de pesquisa dos temas desenvolvidos no primeiro semestre. Através do antônimo da memória (o esquecimento) li sobre a doença de Alzheimer, que segundo Hospital Israelita A. Einstein e outras fontes é descrita: “Doença progressiva que destrói a memória e outras funções mentais importantes. [...] As conexões das células do cérebro e as próprias células se degeneram e morrem, comprometendo a memória e outras importantes funções mentais.”⁶

Com essa fonte em mãos, escolhi alguns dos sintomas psicológicos causados por essa doença para implantar na figura do pai. Isolamento social (causado pela depressão), alucinação e a ajuda técnica musical, foram aos poucos se transformando junto as minhas propostas de ações, até chegar ao pai que é músico, amoroso com todos, mas que se ocupa demais com suas composições. (Foto 2)

⁶ Disponível em: <https://www.gstatic.com/healthricherkp/pdf/alzheimer_s_disease_pt_BR.pdf>.



Foto 2: "Pai na janela"⁷ por Bruno Corte Real.

Se exageramos nas ações e ideias de cenas para criar humor, o cenário e o figurino seguiram o caminho oposto de simplificação, tornando-se complementar.

A técnica da simplificação consiste em depurar uma ideia ou uma situação até o ponto de restar apenas seu elemento mais significativo. [...] O ator cômico precisa imaginar como trazer para o palco aquela exterioridade que vai ajudá-lo a transmitir a sua mensagem. Pode ser um chapéu, um sapato, uma peruca, um acessório, uma roupa brega ou formal demais. Seja qual for a opção, a forma atuará como complemento da mensagem, daí a importância de sua aderência ao restante do conteúdo. (VASCONCELLOS; VILLELA, 2012, p. 155)

Dessa forma, o cenário da casa não tinha nada além do que há em uma casa brasileira: sofá, mesa de jantar, cadeiras, televisão, entre outros objetos. Apesar dos objetos genéricos, tentamos nos deslocar do lugar comum acrescentamos "fita durex" em certos utensílios como pratos, panela, cadeiras e até a mesa para nos aproximarmos das linhas grossas de um desenho animado. Os figurinos tinham função de mostrar quem era quem: a mãe de bobs e avental, o pai músico com fraque de maestro, o Vovô com roupas de época e assim por diante. Aqui, nas roupas também. Fizemos uma pesquisa em brechós, armários pessoais e móveis que

⁷ Cena pode ser vista na marca dos 16 minutos e 50 segundos do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=SzmhxiDRHKg> ("The Film Live", canal Leo Sykes Libanio).

estavam largados dentro da universidade, muitas vezes nos contentando com o que possuíamos no momento.

Ao finalizar o cenário, marcamos a data e realizamos as filmagens das cenas em um estúdio localizado na Faculdade de Comunicação da UnB. Apesar de sabermos o que era preciso ser feito na montagem e na execução das cenas, esse momento exigiu muito mais agilidade e eficiência de toda a equipe para que a semana fosse aproveitada ao máximo. Foi o momento crucial de concentração e eficácia que treinamos em nossos exercícios e ensaios diários.

A dramaturgia base planejada nesse primeiro semestre enfocou em contar: o primeiro encontro entre o pai e a mãe, a apresentação dos personagens pela ordem de nascimento (desde o vovô Ronnie até a Neném) e o encontro da família no jantar em comemoração do aniversário de 103 anos do Vovô. Durante cada cena, são mostradas as peculiaridades de cada personagem: O pai que só presta atenção em suas composições musicais, a mãe que as vezes relaxa no sofá para fumar seu bong, os gêmeos que estão sempre brigando, uma personagem oculta que não se entende a sua motivação e relacionamento com o resto da família, o filho mais velho que tem obsessão com limpeza, uma das filhas que acha que é o super-homem, outra filha que possui deficiência intelectual, a neném que não é nada ingênua, e o Vovô que aparenta esconder o ouro roubado de um trem em um pequeno baú, personagem inspirado na figura de Ronnie Biggs, o qual também roubou ouro de um trem na Inglaterra. O final do filme se daria na descoberta do ouro pela família e as consequências desse achado. Até aquele momento, a cena final ainda não tinha sido decidida. (BIGGS, 1994),

Finalizamos as filmagens e Sykes ficou encarregada de editar as cenas com a ajuda de Artur Romão (um dos atores do grupo). O Resultado seria analisado no início do semestre seguinte.

3. Construção do som: finalizar e apresentar

Assistimos ao resultado da edição, e a primeira questão a ser levantada foi a falta de uma dramaturgia. Concluimos que havia cenas que funcionavam em relação a nossa proposta, porém, não decorria uma história, uma linha de acontecimentos que se desenvolvia e, talvez, concluísse. Discutimos novamente qual seria a essência do filme e percebemos que deveríamos aprofundar a história do vovô Ronnie. Voltamos aos planejamentos e decidimos cortar várias cenas que preparamos e filmamos no semestre anterior. O foco agora seria criar um novo início que contasse como o roubo do ouro ocorreu e um novo final, que mostrasse de maneira clara como a família descobre o ouro famoso escondido. O meio da trama se daria apenas pela apresentação dos personagens e o jantar de comemoração do aniversário de 103 anos do vovô, cenas essas que foram preservadas do trabalho do semestre anterior.

Mas como saber se essa solução seria melhor, visto que precisávamos, naquele semestre, terminar o filme e ainda ter tempo para propor uma relação entre as filmagens e o ator em cena, como aspiramos desde o início do projeto? Para nos convencer a respeito da viabilidade das cenas e ações, o discurso de Sykes, para nós, funcionou como o discurso Retórico de Aristóteles

Visa, essencialmente, a persuadir alguém a fazer ou a deixar de fazer alguma coisa [...] Todo discurso retórico contém, assim, de maneira mais ou menos explícita, um comando ou um apelo. Ele tenciona que esse apelo seja atendido, esse comando obedecido. (CARVALHO, 2013, p. 78-79)

Como na situação do humor, não tivemos como saber, mas devíamos confiar nas decisões da diretora Leo Sykes, pois, por mais que podíamos opinar e discutir, era seu trabalho nos dirigir, ou seja, definir de fato a sequência da história e das ações dos personagens. Sykes nos convenceu que suas ideias de organização de cenas e das ações dos atores, seriam, na medida do possível, as melhores opções para que o público entendesse as propostas de enredo e dramaturgia que construímos. A confiança veio da nossa experiência e respeito ao trabalho de Sykes, apesar de

estarmos apreensivos em relação aos nossos erros do segundo semestre, não havia tempo a perder, sendo assim, precisávamos também da capacidade de todos da turma para finalizarmos o projeto.

Antes de filmarmos as cenas finais, fizemos uma apresentação fechada para algumas turmas e professores do nosso departamento com parte do material já filmado e editado. Planejamos acompanhar essa apresentação com a primeira ideia prática (que concordamos) de relação entre a filmagem e ator ao vivo, através de instrumentos musicais, sons de objetos e textos improvisados como efeito de dublagem, compondo com o que acontecia na tela. Esta apresentação, além de um teste com sonorização, vai de encontro o que já foi falado a respeito do discurso dialético: investigar se aquilo que projetamos no trabalho (humor e a compreensão da história) estava reverberando na plateia. Apesar de ainda não estarmos com o projeto finalizado, obtivemos um saldo positivo com as risadas do público em geral e curiosidade despertada em relação ao resto da história. Logo depois da apresentação, rapidamente retomamos o processo de criação e filmagem das novas cenas para o filme.

Após a boa recepção do público e concordância do grupo em relação à experiência, iniciamos o processo de implementação da sonoplastia ao vivo no filme. Com a ajuda de Glauco Maciel (técnico de sonoplastia do departamento de Artes Cênicas), exploramos as várias possibilidades da sonorização para cada personagem e objeto em cena, a partir de diversas fontes sonoras. Estávamos a caminho da prática do Foley.

Foley é a arte, criação e gravação de efeitos sonoros sincronizados com o filme. É realizado em um estúdio com controle sonoro, chamado de palco de Foley, durante a pós-produção do filme. É pensado para acrescentar aos efeitos sonoros que já estão editados. O artista Foley produz os sons dos passos e movimentos de adereços e tecidos de todos os personagens enquanto assiste à gravação do filme. (Tradução nossa)⁸ (AMENT, 2009, p. xiv)

⁸ Foley is the art and craft of designing and recording performed sound effects in sync to the film. It is done in a sound-controlled studio, called a Foley stage, during the postproduction process of moviemaking. It is intended to supplement the sound effects that are edited in. The Foley artist performs the footsteps, props, and cloth movement of all the characters while viewing a print of the film. (AMENT, 2009, p. xiv)

Apesar do Foley ser gravado, a nossa intenção era que a plateia pudesse ver ao vivo a produção de som. Reunimos vários objetos e instrumentos musicais para iniciarmos nossa pesquisa. A técnica de simplificação utilizada no cenário foi novamente pensada para a sonorização de objetos mais simples, ou seja, objetos como: garfos, copos e pratos eram reproduzidos exatamente ao som do material que são feitos. Outros eram mais exagerados para seguir a linha humorística de nosso filme: o som de uma respirada era reproduzido por um aspirador de pó, a beleza do ouro foi enfatizada com sons angélicos reproduzidos pelo piano, entre outros. O nosso trabalho se assimilava ao de músicos que precisavam utilizar seus instrumentos na forma e com a precisão que uma partitura (no nosso caso os acontecimentos do filme) demandava ao longo da apresentação.

Além dos objetos, tive a oportunidade de adicionar ao trabalho composições para piano, ao estilo do cinema antigo, considerando que:

A vasta maioria das boas trilhas musicais deixa espaço na atenção da audiência para o que se vê na tela. Em outras palavras, a música procura não interferir no conjunto de informações passadas pelo canal consciente da plateia. A música flui em ondas que se entremeiam com a ação da estória e com a ordem da sequência e planos, cumprindo papéis específicos em cada momento. Exercendo essas funções, a música dá suporte à estória e, eventualmente, a engrandece, sem fazer demanda extra da já engajada atenção da audiência. (MATOS, 2014, p.53)

Há duas principais funções da música que Matos exemplifica e que foram utilizadas em nosso filme pelo piano. A primeira, que fora mais usada no início da história do cinema é a que acompanha a ação física dos atores.

A música- com todos os seus aspectos – acontece lado a lado com a sequência reforçando as ações e os movimentos que se passam no filme. [...] Para as sequências de perseguição e fuga, essa música interage de maneira direta com os fatos apresentados na tela, realçando a premente necessidade de alcançar algo ou alguém ou de escapar de um perseguidor ou ameaça. (MATOS, 2014, p. 54)

No começo do filme, quando o vovô Ronnie está prestes a roubar o ouro do trem, o acompanhamento do piano vai diretamente ao encontro da ação e tensão da

cena de um típico roubo de faroeste. Em outras cenas também foi produzido o Mickey-mousing “forma exagerada de ênfase na ação em que a música acentua praticamente todos os movimentos e gestos do personagem” (MATOS, 2014), quando, por exemplo, um dos filhos tenta se espreitar e fugir com o ouro do Vovô. (Foto 3)



Foto 3: “Roubo do ouro”⁹ por Bruno Corte Leal.

A segunda função é a psicológica, que “age diretamente no emocional das pessoas [...] cria uma determinada atmosfera, ou “modo psicológico, que envolve tudo e todos no drama. Esse ambiente ajuda a conferir unidade e coerência ao filme.” (MATOS, 2014). Como estávamos fazendo humor, procurei inspiração em músicas circenses e de filmes mudos da época de Charlie Chaplin ou desenhos animados como Tom e Jerry, no estilo ragtime¹⁰, para mostrar as situações atrapalhadas que passavam os personagens. O processo de composição partiu de improvisos realizados ao longo dos ensaios, cada vez experimentando com timbres e dinâmicas diferentes até se chegar a uma trilha que fosse eufônica (ou seja, aquilo que soa bem) para o grupo, podendo ir de encontro ou não a dinâmica da cena trabalhada.

Ao final do semestre, com a obra finalizada, tivemos 3 dias com apresentações duplas no auditório 2 do Museu Nacional Honestino Gimarães (Brasília-DF). Algumas

⁹ Cena pode ser vista na marca dos 21 minutos e 50 segundos do vídeo:

<https://www.youtube.com/watch?v=SzmhxiDRHKg> (“The Film Live”, canal Leo Sykes Libanio).

¹⁰ Ragtime foi criado pela comunidade negra estado unidense por volta de 1890 e ganhou vasta popularidade a partir da época de 1900. Influenciou diretamente todos os estilos de jazz até a o ano de 1940. (VALERIO,2003)

falhas técnicas ocorreram, mas comprovamos a eficácia dos nossos ensaios e treinos, pois houve grandes deslizes não planejados e mesmo quando um pequeno surgia, tivemos a capacidade de não nos permitir sermos levados pelo descuido (e criar outros).

O contato do nosso espetáculo com o público é onde o último discurso entre os quatro de Aristóteles se manifesta: o poético.

Tem credibilidade pela sua *magia*: faz o ouvinte “participar” de um mundo de percepções, evocações, sentimentos, de modo que, não existindo hiato entre o poeta e o seu público, a comunhão – espiritual e contemplativa – de vivências [...] Por isto dizia Samuel Taylor Coleridge que uma das condições básicas para a apreciação da poesia é uma *suspension of disbelief*, suspensão da dúvida, da exigência crítica realista. (CARVALHO, 2013, p. 73)

Mesmo se errássemos marcações ou não, o que de fato colocamos a prova ao apresentar para o público, foram os nossos desejos e ideias, desde o primeiro semestre até o último segundo da apresentação ao público. Saber se nossas ações causaram o riso, se o público pôde identificar os papéis de cada membro da família, se criamos uma percepção de sentidos com essa história, e muitas outras nuances que inserimos para que os espectadores e nós mesmos nos sentíssemos satisfeitos com o trabalho final. E caso, não tivéssemos cumprido essas metas, como queríamos, o que poderíamos melhorar? Em geral, tivemos uma boa recepção do público que nos assistiu. Planejamos avançar com esse projeto e apresentá-lo para novos públicos, sempre buscando o melhor de nosso trabalho.

Conclusão

Os elementos de criação abrangidos ao decorrer de nosso processo muitas vezes não eram entendidos pela maioria da turma. Nossa confiança na diretora e em nós mesmos foi de grande importância para que o projeto avançasse no tempo que tínhamos. Poucos de nós tivemos contato direto com cinema, comédia, ações físicas e Foley antes dessa experiência, então, por muito tempo, e até depois de apresentarmos, existiam várias questões sem respostas que nos agradassem.

Essa monografia me ajudou a entender melhor cada conceito exposto. Obviamente nem todos os assuntos chegaram perto de se esgotarem, mas novamente, o meu objetivo foi pinçar os mais interessantes, diante do meu julgamento, para que pudesse abranger os diversos assuntos.

A potencialidade do estudo da filosofia de Aristóteles foi superficial. Há muito mais a ser explorado com essas ideias que procurei relacionar e muitas outras do mesmo autor que não foram investigadas. Não só usá-las como meio para entender os pensamentos que circundavam as tragédias conhecidas de Sófocles e tantos outros, mas como pensamento de criação artística independentemente da época.

Desde o começo de minha graduação observei a atitude de minha parte e de outros alunos de, no decorrer do processo, apesar de terem a oportunidade de escolher as obras que gostariam de encenar, se desinteressam pois não gostavam de como o projeto se direcionava. Nesse projeto final, pude perceber mais ainda esta atitude pois a expectativa era grande. É fácil esquecer que não estamos lidando com algo construído por uma pessoa só e que o que criamos, como artistas, cria vida principalmente através do olhar de cada espectador. Está muito além das nossas intenções iniciais, técnicas e opiniões.

REFERÊNCIAS

AMENT, Vanessa Theme. *Foley Grail : The Art of Performing Sound for Film, Games, and Animation*. Taylor & Francis Ltd, 2009

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. 4. Ed. IMPRENSA NACIONAL- CASA DA MOEDA, 1994.

BARBA, Eugenio. *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral / Eugenio Barba, Nicola Savarese; tradução de Patricia Furtado de Mendonça – São Paulo: É Realizações, 2012.*

BIGGS, Ronie. *Ronnie: The Man*. 1994. Disponível em: <http://www.ronniebiggs.com/?page_id=5>. Acesso em: 20 de set, 2016.

BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rev. e aum. Rio de Janeiro : Nova fronteira, 1986.

CARVALHO, Olavo de. *Aristóteles em Nova Perspectiva: Introdução à Teoria dos Quatro Discursos*. Campinas. SP: Vide Editorial, 2013.

COMEY, Jermiah. *The art of film acting: a guide for actors and directors*. Focal Press, 2002.

JATAHY, Christiane. *Intro*, 2014. Disponível em: <<http://christianejatahy.com.br/project/moscou>>. Acesso em: 21 de out. 2016.

Hospital Israelita A. Einstein e outros. Alzheimer, 2017. Disponível em: <https://www.gstatic.com/healthricherkp/pdf/alzheimer_s_disease_pt_BR.pdf>. Acesso em 11 de set. 2017.

MATOS, Eugênio. A arte de compor música para o cinema- Brasília: Editora Senac – DF, 2014.

SYKES, Leo. The Filme Live, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SzmhxiDRHKg>>. Acesso em 26 de mar. 2017

VALERIO, John. Stride & Swing Piano. Victoria, Australia. HAL LEONARD CORPORATION, 2003.

VASCONCELLOS, Anselmo; VIELLA, Raquel. Comédia - A Arte da Irreverência – Rio de Janeiro: Editora Lacre, 2012.