



Universidade de Brasília

Universidade de Brasília

Instituto de Artes - IdA

Departamento de Artes Cênicas - CEN

LUCIANA SILVA MARINHO

**AS DIMENSÕES CINÉTICA E SONORA DA AÇÃO NA
PRODUÇÃO DO FILME-TEATRO *O OURO, O LADRÃO E SUA
FAMÍLIA***

BRASÍLIA

2016

LUCIANA SILVA MARINHO

**AS DIMENSÕES CINÉTICA E SONORA DA AÇÃO NA
PRODUÇÃO DO FILME-TEATRO *O OURO, O LADRÃO E SUA
FAMÍLIA***

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas,
habilitação em bacharelado em interpretação teatral,
do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de
Artes da Universidade de Brasília, orientado pela
Professora Dra. Sulian Vieira Pacheco.

BRASÍLIA

2016

LUCIANA SILVA MARINHO

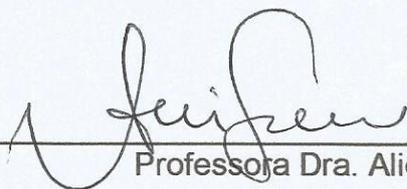
**AS DIMENSÕES CINÉTICA E SONORA DA AÇÃO NA PRODUÇÃO DO
FILME-TEATRO O OURO, O LADRÃO E SUA FAMÍLIA.**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, apresentado à UnB/Universidade de Brasília/ Instituto de Artes /CEN, como requisito para obtenção do título de Bacharelado em Interpretação Teatral – Artes Cênicas, com nota final igual a 55, sob a orientação da professora Doutora Sulian Vieira Pacheco.

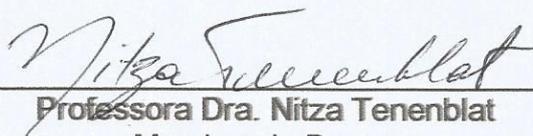
Brasília, 11 de julho de 2016.



Professora Dra. Sulian Vieira Pacheco
Orientadora



Professora Dra. Alice Stefânia Curi
Membro da Banca



Professora Dra. Nitza Tenenblat
Membro da Banca

AGRADECIMENTOS

A minha família, principalmente minha mãe Ana Teresa, meu pai, Luiz Sérgio e minha irmã Jéssica, que sempre me apoia em minhas decisões e caminhos, fornecendo todo o suporte necessário para a minha formação.

A minha orientadora, por todos os ensinamentos e conversas permitidos principalmente no desenvolvimento desse trabalho.

Aos meus professores e mestres que tive até o presente momento, que contribuíram de alguma forma para o meu crescimento pessoal e profissional através da arte.

A turma de diplomação: Arthur Romão, Bianca Ludgero, Bruno Barbato, Cíntia Portella, Iury Persan, Louise Portela, Marina Olivier, Ramon Lima, Ricardo Holanda; juntamente com nossa diretora Leo Sykes e Lorena Pires, sem as quais não seria possível desenvolver nosso espetáculo de final de curso.

RESUMO

Esse trabalho visa expor alguns conceitos significativos de ação, para a formação de atores, visitando autores como Constantin Stanislavski, Eugênio Barba, Matteo Bonfitto e Patrice Pavis, estabelecendo um diálogo entre esses conceitos e a realização do filme-teatro *O ouro, o Ladrão e sua Família*. Sendo a ação um elemento fundamental para nossa criação cênica, é apresentada uma reflexão sobre o processo de criação em coletivo do roteiro do referido filme-teatro, tendo como elemento condutor as diversas maneiras de construir ações. Também são apontados alguns questionamentos referentes à forma de abordagem da ação em suas dimensões cinéticas e acústicas.

Palavras-chave: Dimensões da Ação. Movimento e Som. Processo de criação cênica em coletivo.

ABSTRACT

This work has the purpose to expose some significant concepts of action, for training actors, revisiting authors like Constantin Stanislavski, Eugenio Barba, Matteo Bonfitto and Patrice Pavis, and establishing a dialogue between these concepts and the development of the film-theater's *The gold, the thief and his Family*. Action being a key element in the construction for the scenical stage, this work contains observations about the process of collaborativity of the film-theater's script, having as a conductive element many different ways to build action. In addition, there are presented some questionings regarding to how to approach action in it's kinetic and vocal dimensions.

Keywords: Action dimensions. Movement and sound. Scenical creation process in collective.

LISTA DE FIGURAS

Foto 1: Ensaio da torre humana para cena do telhado. Por: Lorena Pires.....	25
Foto 2: Atores Ramon e Iury e em aulas de interpretação para câmera. Por: Bruno Corte Real.....	27
Foto 3: Cena de delírio do pai, com reações dos demais personagens. Por: Bruno Corte Real.....	30
Foto 4: Personagem Super-Homem em close na cena do telhado. Por: Bruno Corte Real.....	31
Foto 5: Personagem Super-Homem resgatando a família que caiu da torre humana. Por: Bruno Corte Real.....	33
Foto 6: Cena do avô acordando do sonho. Por: Arthur Romão.....	34
Foto 7: Personagem Super-Homem na cena do jantar comendo macarrão na panela. Por: Bruno Corte Real.....	35
Foto 8: Cena do brinde. Por: Bruno Corte Real.....	36
Foto 9: Personagem Super-Homem tirando faca da boca durante a sequência das facas. Por: Bruno Corte Real.....	37
Foto 10: Cena de brincar de mortes (cena cortada). Por: Bruno Corte Real.....	37
Foto 11: Gravação da cena da pilha humana, briga pelo ouro. Por: Lorena Pires.....	39
Foto 12: Ator Ramon com o trem elaborado para a cena inicial no cenário da gravação. Por: Luciana Marinho.....	39
Foto 13: Experimentações sonoras durante ensaio. Por: Glauco Maciel.....	47

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO I: AÇÃO E SUAS DIMENSÕES.....	12
1.1 Da definição de ação no campo teatral	12
1.2 Noção de corpo, voz e movimento	13
1.3 A ação, gesto e movimento	14
1.4 A ação física x ação vocal	15
1.5 Ação no processo de montagem do filme-teatro: influências de Eugênio Barba.....	18
CAPÍTULO II: PROCESSO DE CRIAÇÃO DO FILME-TEATRO	21
<i>O OURO, O LADRÃO E SUA FAMÍLIA</i>	21
2.1 Fase 1 – Levantamento de material e elaboração do roteiro	21
2.2 Fase 2 – Improvisos baseados no roteiro e ensaios para as gravações.....	27
2.3 Fase 3 – Gravações.....	30
2.4 Fase 5 – Elaboração do som.....	38
2.5 Reflexões sobre as ações trabalhadas no processo de construção de <i>O Ouro, o Ladrão e sua Família</i>	43
CONCLUSÃO.....	47
REFERÊNCIAS.....	49
ANEXO I	50

INTRODUÇÃO

Minha jornada rumo ao teatro começou bem cedo, quando tinha cinco anos de idade, e no decorrer dos anos, tive contato com algumas escolas que oferecem cursos de teatro em Brasília. Buscando um crescimento com relação a atuação e saberes sobre interpretação e teatro, frequentei as escolas Néia e Nando, Mapati, No Ato, EnCena e Companhia da Ilusão. Todas contribuíram para a minha formação inicial como atriz, até o início da graduação em artes cênicas.

Paralelamente às aulas de teatro, fiz algumas aulas de dança (ballet, sapateado, jazz e dança do ventre) até conhecer a ginástica rítmica, esporte que mistura elementos de dança com ginástica, desenvolvendo habilidades motoras a partir do contato dos aparelhos: arco, bola, corda, fita e maçãs; esporte que praticava inicialmente como *hobby*. A convivência com o teatro e com o esporte fazia com que eu trabalhasse com mais ênfase as minhas habilidades físicas, o que me permitiu um trabalho de conhecimento corporal, coordenação motora e alguns domínios referentes à flexibilidade, controle e precisão de movimentos. Diante disso, utilizava meu domínio corporal no que podia para alcançar melhores resultados nas aulas de teatro, e trazia para a ginástica rítmica conhecimentos de interpretação e de atuação, que contribuíam para a melhora das coreografias de apresentação e competição.

O teatro me ensinou a lidar com o nervosismo, apesar de ainda ter frio na barriga quando as cortinas estão prestes a se abrirem; o que me ajudou a trabalhar concentração e foco – necessários para a ginástica, principalmente em competição -. O teatro me mostrou que é possível lidar com o erro e aceitá-lo, e isso, por mais que seja totalmente contraditório na ginástica, contribuiu para que eu conseguisse ver as minhas falhas de uma maneira diferente e que, mesmo errando, eu pudesse contornar uma situação de falha em quadra. Ambos me fazem valorizar tanto o processo quanto o resultado final, tendo consciência de que o produto final alcançou determinadas qualidades devido ao seu processo.

Quando comecei a frequentar as aulas de teatro, ainda criança, eram propostas atividades de interação com o grupo relacionadas ao desenvolvimento de coordenação motora, consciência corporal pessoal e na relação com o outro, dinâmicas espaciais e várias atividades, em sua maioria, com o foco mais cinético do que sonoro, não sendo estabelecidas relações entre corpo suas diversas formas de produzir sentido a partir do som. Apesar da importância da voz na formação do ator, via-se maior atenção para a produção vocal, por exemplo, quando o curso caminhava para a parte de montagem de um texto teatral, o que geralmente acontecia no final

do semestre ou do curso. Assim, para me aprimorar em relação ao trabalho vocal, pratiquei canto nos meus últimos semestres da graduação.

Rememorando meus primeiros anos de aprendizagem, percebo que uma ferramenta mapeada por Constantin Stanislavski foi introduzida e bastante utilizada: o mágico “*se*” (STANISLAVSKI, 2011, pp. 76-7). Essa ferramenta foi importante pois influenciou em escolhas para a criação de material e personagens, e é considerada até nas montagens mais recentes de peças e cursos dos quais participei, inclusive no processo abordado neste trabalho. O mágico *se* consiste em utilizar a imaginação para se colocar em uma situação proposta, descobrindo diferentes possibilidades de ações e reações que vão ajudar na construção do comportamento do personagem. Nessa perspectiva, quando a imaginação é bem trabalhada, é possível desenvolver propostas variadas de material cênico contemplando as possibilidades corporais, cinética e sonora.

O contato com alguns gêneros e estilos teatrais (como o teatro musical, o realista ou o teatro físico), me levou a questionar: como estar preparado para desempenhar uma boa performance nos diversos estilos teatrais? Bem, para mim, o ator mais preparado é aquele que consegue utilizar todas as ferramentas que possui para dar vida a outros personagens de diversas estéticas em qualquer gênero do teatro (comédia, absurdo, drama etc). Penso que no teatro contemporâneo é interessante que o ator tenha um domínio corporal, que auxilie na exploração e utilização de voz e movimento, para produções acústicas e cinéticas.

Tal domínio deveria possibilitar a associação entre os movimentos e a produção vocal, de maneira complementar ou de oposição. Essa investigação possibilita diversas resoluções cênicas, que podem proporcionar diferentes sensações aos espectadores a partir da combinação desses elementos. Um caminho que pode auxiliar no trabalho dessa investigação consiste em dissociar a produção acústica da produção cinética.

Entretanto, como já citado anteriormente, a realidade que presenciei na maioria dos cursos teatrais dos quais participei é um trabalho vocal separado de um trabalho cinético, não em busca dessa dissociação, mas pela facilidade de se trabalhar a movimentação separada da produção vocal; preocupando-se mais com ela ao final do processo. Esse acréscimo acontece em maior parte como complemento ou resultado da movimentação já trabalhada, o que reforça o quanto é preciso avançar nos trabalhos de integração entre movimento e voz.

Com o início dos estudos de graduação, deparei-me com questões relacionadas à criação cênica e especificamente de personagens que envolvem mais do que a forma física que o corpo pode assumir ou desenhar no espaço. Foram introduzidos diversos elementos que contemplam

a área prática dos estudos de teatro (como: intenção, objetivos, histórico do personagem, etc), se apresentando como recursos metodológicos para alcançar uma interpretação convincente.

Ao longo da minha formação observei certa instabilidade em relação a alguns conceitos centrais à prática teatral. A explanação do termo “ação” apresenta variações quando se é comparada entre alguns autores, os quais serão citados no decorrer desse trabalho. Sendo assim, esse termo pode assumir diferentes acepções nos estudos teatrais. Contudo, quando esse termo é citado em situações de treinamento ou ensaio sua definição nem sempre é especificada pelos orientadores dessas situações. Esse fato me intriga, pois em um mesmo contexto de trabalho os diferentes participantes podem estar fazendo uso de noções diferenciadas sob o mesmo termo.

Nesse sentido, essa monografia foi realizada a fim de contemplar o seguinte questionamento: Como a noção de ação é entendida e trabalhada em um processo criativo? Tendo em vista que o resultado do Projeto de Diplomação foi um filme com a sonorização ao vivo, acho interessante colocar um segundo questionamento: Como foram consideradas as relações entre os sons vocais e os movimentos na montagem *O ouro, o ladrão e sua família*?

Portanto os objetivos desse trabalho são: 1) analisar os conceitos de ação mais significativos para a minha formação como Bacharel em Interpretação Teatral, revisando em tais conceitos as relações entre corpo, voz e movimento; e 2) considerar as noções de ação trabalhadas no filme com sonoplastia ao vivo *O ouro, o ladrão e sua família* identificando as abordagens metodológicas e estéticas aplicadas no processo de criação, com ênfase na minha personagem, Super-Homem.

Com base nas questões e nos objetivos formulados serão desenvolvidos dois capítulos: No Capítulo I serão apresentados conceitos de ação, abarcando o corpo, movimento e voz, dialogando com alguns autores, como Constantin Stanislavski, Pratique Pavis e Matteo Bonfitto, para situar qual dessas definições se aproxima mais do meu entendimento de ação que guiará as reflexões desse trabalho.

O Capítulo II apresentará o processo de criação e construção do projeto *O ouro, o ladrão e sua família*. Nessa parte do trabalho serão detalhadas as etapas de construção do projeto, situando o leitor com relação às ações que nortearam o roteiro e as escolhas estéticas, principalmente para a minha personagem. Após o detalhamento das etapas de construção também será proposta uma reflexão baseada nos conceitos de ação expostos no capítulo I, principalmente no conceito trabalhado por Eugenio Barba, em diálogo com o filme-teatro (cinema mudo com a performance sonora ao vivo), apontando em que partes do processo pude perceber e me guiar pelo conceito de ação, inspirado na definição de Barba, e como ele influenciou em escolhas importantes para o projeto como um todo.

Depois dessas reflexões é feita uma análise conclusiva que retoma e pontua os questionamentos e objetivos que impulsionaram essa pesquisa.

O teatro, é a arte que me preenche, que sempre me apresenta um novo mundo com a possibilidade de viver histórias fantásticas. A ferramenta utilizada para enriquecer o papel do ator nessa viagem é, além da bagagem e experiência, o conhecimento. Por isso, acho importante pesquisar sobre as dissociações da produção corporal, cinética e acústica, e também de um instrumento de trabalho fundamental para a produção de material para o ator, as ações.

CAPÍTULO I: AÇÃO E SUAS DIMENSÕES

1.1 Da definição de ação no campo teatral

Após o levantamento de alguns autores relevantes para discussão do termo ação, tais como Patrice Pavis, Constantin Stanislavski e Matteo Bonfitto, foi possível entender e analisar como é vista a ação e sua complexidade nos estudos teatrais. Também pode-se notar desdobramentos do termo a partir de diferentes percepções de alguns desses autores citados. Podemos utilizar o *Dicionário de Teatro* de Pavis, como ponto de partida para essa reflexão, tendo em vista a proposta de apresentar um conceito mais global para depois aprofundar em suas especificidades.

Para iniciar essa discussão, temos como primeiro conceito de ação apresentado por Pavis a seguinte definição:

Sequência de acontecimentos cênicos essencialmente produzidos em função do comportamento das personagens, a ação é, ao mesmo tempo, concretamente, o conjunto dos *processos** de transformações visíveis em cena e, no nível das *personagens**, o que caracteriza suas modificações psicológicas ou morais (PAVIS, 2011, p.2).¹

Pavis também acrescenta uma definição clássica de ação, elaborada por Aristóteles, que decompõe a ação em três partes: início, meio (onde ocorre uma transformação) e o fim (2011, p.3). Com isso, podemos concluir que a ação nesse contexto seja um elemento transformador e condutor da dramaturgia teatral. É válido pontuar que, como essa definição de ação contempla uma definição que remete ao teatro clássico, ela pode ser repensada para o teatro contemporâneo e moderno.

Sendo a ação o elemento que desencadeia uma série de reações conduzindo a dramaturgia para diferentes situações, pode-se identificar os personagens como motores dessas mudanças. Com isso, podemos dizer que a ação é fundamental tanto para a dramaturgia quanto para o personagem. Também pode-se acrescentar que a ação indica ou caracteriza as mudanças no personagem, física ou psicologicamente, indicando essas mudanças de uma maneira mais perceptível ao espectador, tornando-se indispensável ao personagem.

Para ir mais a fundo nesta discussão sobre a ação, seria interessante apresentar algumas noções de corpo, voz e movimento, que, influenciam diretamente em sua composição e produção.

¹ Asteriscos e itálicos do autor que remetem aos termos citados que constituem verbetes do dicionário.

1.2 Noção de corpo, voz e movimento

Muitas são as áreas que debruçam seus estudos sobre questões relacionadas ao corpo humano na sociedade de um modo geral. Como o foco desse trabalho está relacionado ao campo das artes, mais especificamente, o teatro, visitei alguns autores dessa área, que elaboraram algum material sobre o corpo. Mesmo com a redução do campo de pesquisa, fui em busca de encontrar essa noção do que é o corpo nos autores que faço referência nesse capítulo.

Mas afinal, o que seria corpo? Em busca de uma melhor compreensão das diversas atribuições que os autores imprimem como qualidades ou imagens que possam nortear a noção de corpo, tal como a ideia de ser um instrumento do ator, desenvolvi algumas leituras que ajudaram a entender e elaborar uma noção mais ampla do que seria o corpo. O artigo de Sulian Vieira, *O Corpo Ressoante: voz, palavra e desejo em cena*, problematiza noções recorrentes na formação de atores que não contemplam a ampla potencialidade corporal cinética e acústica. Ela pontua que:

No âmbito, por exemplo, da formação de atores, a expressão “trabalho corporal” é corrente. Porém sua utilização é associada diretamente ao movimento, não compreendendo, por exemplo, a produção vocal. Assim, o corpo iguala-se ao “movimento”. (...) A expressão em questão não admite a voz e a palavra em cena como produções do corpo, contribuindo assim para a limitação das noções sobre o corpo no teatro hoje (VIEIRA. 2009, p.5).

Essa associação entre o que entendemos como trabalho corporal ao puramente cinético, pode contribuir para o enfraquecimento do real potencial de produção do corpo, e isso reforça o quanto é necessário avançar em discussões teóricas acerca das possibilidades corporais.

Vieira pontua que a natureza das produções de voz e movimento são diferentes, pois a primeira situa-se maiormente no campo sonoro e a segunda no campo visual, apesar de ambas terem a mesma fonte de produção: o corpo (VIEIRA. 2009, p.10).

Sendo assim, podemos dizer que o corpo é fonte produtora e materializadora de movimento e vocalizações, reconhecendo nesses elementos características cinéticas e sonoras, respectivamente. O movimento contempla formas e desenhos plásticos, que podem ser captados principalmente pela percepção visual, enquanto as vocalizações produzem sensações captadas pela audição, na forma de diversos parâmetros como a frequência, a intensidade, o timbre, etc.

Por tais produções do corpo terem suas peculiaridades e, até mesmo porque cada corpo tem possibilidades e limitações diferentes, pode-se encontrar um corpo que tenha mais facilidade em explorar movimentos do que vocalizações e vice-versa, sendo possível procurar um treino para alcançar uma melhora na performance de ambas produções.

Para Bonfitto o corpo também é produtor de sons e vocalizações. Contudo, o autor observa que, ao falarmos de ação, tendemos a separar a ação física, que remete a uma qualidade cinética, da ação vocal. Pode-se entender que a produção vocal é ligada à fisicalidade, mas, muitos autores associam a qualidade de físico à produção cinética, o que faz surgir a necessidade de criar um contraponto para contemplar a produção vocal.

Os conhecimentos sobre corpo, assim como as suas produções de voz e movimento, auxiliam como uma base para que possamos prosseguir com análises referentes à materiais cênicos, que se utilizam dessas produções corporais.

1.3 A ação, gesto e movimento

Além dessas noções de corpo, voz e movimento acho válido acrescentar uma diferenciação entre três elementos corporais de criação referente à personagem que podem ser confundidos na prática teatral: ação, gesto e movimento. Como o foco desse capítulo é expor definições de ação, é interessante distingui-la de movimento e gesto, uma vez que a compreensão e delimitação desses elementos contribui para um melhor entendimento de ação.

Bonfitto, em seu livro *O Ator Compositor*, apresenta uma análise que define e aponta as fronteiras e interseções entre movimento, ação e gesto:

(...) definimos como sendo movimento todo elemento plástico ou moldável do corpo humano que pode também produzir um deslocamento espacial. O movimento contém elementos que, quando trabalhados, podem gerar ações físicas. As ações físicas, além de serem necessariamente psicofísicas e catalisadoras de elementos de linguagem, devem significar ou representar algo, assumindo, dessa forma, uma função sógnica. Quando tais ações passam a particularizar um ser ficcional, seja como ser humano único e diferenciável, seja como integrante de uma classe social, profissional, tipo psicológico... podemos localizar, então, em tais ações, a presença de gestos (2011, p.110).

A definição de Bonfitto, na tentativa de distinguir esses três elementos, reforça como pode ser fácil confundir um elemento com o outro. A transformação de um movimento em ação, por exemplo, nem sempre é identificada facilmente, precisando assim de um objetivo ou algo que justifique a atitude de um personagem para concretizar essa mudança.

Ainda podemos buscar uma melhor compreensão do que seria o gesto com o primeiro conceito que Pavis expõe: “Movimento corporal, na maior parte dos casos voluntário e controlado pelo ator, produzido com vista a uma significação mais ou menos dependente do texto dito, ou completamente autônomo” (PAVIS. 2011, p.184). Nessa citação o autor reforça a característica sógnica que um gesto contém, podendo aparecer inclusive como complementar à palavra. Mônica Grado também contribui para uma melhor definição de gesto quando aponta em seu livro *O Gesto Vocal* que:

Gestos são movimentos do corpo, em especial da cabeça e dos braços, para exprimir ideias, sentimentos, para realçar a expressão ou mímica. No cotidiano, gestos são parte de uma linguagem associada à determinada atividade e função. No palco, eles ganham função estética, tornando-se estilizados e tecnicamente estruturados, com vocabulários específicos, como o do balé ou o da dança moderna norte-americana (GRADO. 2015, p.34).

Grado vai além da questão sígnica que o gesto possui quando pontua sua utilização como códigos específicos, executados por partes mais periféricas do corpo, como cabeça, braços e mãos. Pode-se dizer que o gesto é utilizado para contextualizar, situar ou identificar alguns pontos de personalidade ou contexto social do personagem ou referências pretendidas em uma determinada dramaturgia.

Quando se tem a definição dos conceitos desses três elementos, a compreensão de um comando para um exercício ou levantamento de material em cena pode ser facilitada. Por exemplo, se é pedido ao ator que realize uma ação, deve-se ter a atenção de se apresentar um material diferenciado de um movimento ou um gesto.

A distinção proposta, principalmente por Bonfitto, entre movimento, ação e gesto apoia-se na busca de compreender melhor o conceito de ação, uma vez que o termo “ação” pode assumir diferentes acepções.

1.4 A ação física x ação vocal

Diversas são as contribuições acerca do termo ação física, de vários autores, como Stanislavski, Eugenio Barba e Bonfitto. As diferentes percepções dos referidos autores, apontavam diversos caminhos que mostravam como a definição do termo “ação” ia se transformando e diferenciando, até chegar a um ponto em que alguns desses autores começaram a separar a ação em duas: *ação física* e *ação vocal*. Para entender melhor como as discussões sobre o termo se iniciaram, é necessário compreender o que fala o precursor do termo *ações físicas*: Stanislavski. Bonfitto nos fornece um bom aparato inicial quando fala:

Reconheço, como primeira característica fundamental, o fato da ação física ter sido considerada e nomeada inúmeras vezes por Stanislavski como uma *ação psico-física*. Ou seja, no processo de sua execução as ações devem desencadear processos interiores, agindo dessa forma quase como “iscas” (BONFITTO. 2011, p.25).

Esse estímulo psíquico, que remete a iscas de processos interiores, se refere ao preenchimento que Stanislavski julga necessário para sustentar a ação, tal como o mágico “se” ou as circunstâncias propostas. Dessa forma, com esse estímulo fornecido, o ator encontra um preenchimento interior que o impulsiona a executar alguma ação.

No livro *A preparação do ator*, Stanislavski aponta que “A ação, o movimento, é a base da arte que o ator persegue” (STANISLAVSKI. 2011, p.66). Essa colocação de Stanislavski liga a ação ao movimento, o que pode ter induzido a algumas interpretações de ação como sendo uma produção cinética. Bonfitto confirma essa possível interpretação quando aponta que Stanislavski utiliza-se, na maioria das vezes, de ações simples executadas corporalmente, a fim de explicar as *ações físicas* (2011, p.26). Como as interpretações do termo *ações físicas*, remetiam a produções cinéticas, começou a surgir uma necessidade de falar em *ações vocais*.

Tendo consciência de que o ramo das ações não contempla apenas as ações que ocorrem cineticamente, mas abrange também as ações vocais, sonoras, para quem diferenciá-las? É válido lembrar que a voz, assim como o movimento, é uma produção corporal, ou seja, ambos são produtos do nosso corpo. Para entender melhor essa necessidade de separar ações cinéticas de vocais, vamos buscar nas referências citadas no início desse capítulo a compreensão de alguns autores relevantes sobre o tema.

No *Dicionário de Teatro* de Pavis, ele apresenta diversos tópicos fragmentando a definição de ação, embora exponha em seu conceito uma definição que tenta contemplar tanto a parte cinética quanto a acústica. Ele expõe que a ação verbal, assim como a ação física, é importante para a narrativa, tendo em vista que o discurso cênico é o “local de uma *presença** e de uma ação verbal”² (PAVIS. 2011, p. 4).

De acordo com Pavis, a ação falada é encontrada, principalmente, em tragédias clássicas. Ela indica mudanças do interior das personagens: evolução, decisões e discursos, sendo uma forma de agir pelo uso da palavra. Sendo assim, pode-se concluir que a ação pode ser construída ou definida a partir da palavra, de maneira a complementar ou induzir contradições às ações corporais.

Sobre a ação vocal, podemos acrescentar ainda que as palavras que compõem um texto geralmente não são escolhidas ao acaso pelos autores, por isso é necessário cuidar de cada palavra e aproveitar as imagens, atmosferas e impulsos que elas propõem.

Bonfitto em *O Ator Compositor* apresenta uma síntese sobre noções de ação apresentadas por autores como Stanislavski, Barba, Jerzy Grotowski. O autor fala de ação vocal utilizando-se da palavra, tratando-a como ação verbal: “É a partir da construção das imagens interiores que o ator pode fazer com que a utilização da palavra se transforme em *ação verbal*” (2011, p.117). A palavra, nesse caso, é um elemento que pode assumir diversos significados e posições dentro de um contexto, inclusive, indicar ou se tornar uma ação através do verbo.

² Asterisco e itálico utilizado pelo autor que remete a um termo citado que constitui verbete do dicionário.

É interessante notar que tanto Pavis quanto Bonfitto se referem a ação vocal como *ação verbal*. Se formos no dicionário para buscar a definição de *verbo*, encontraremos a seguinte definição: “s. m. Palavra; expressão; (Gram.) palavra com que declaramos ação, estado ou qualidade, em geral, de um sujeito” (BUENO, 2000, p.793). Diante dessa definição, podemos considerar o verbo como um dos motores da ação, ou o impulso que sugere o início da ação.

Gostaria de pontuar aqui que, essas diversas formas de abordagens da ação – considerando seu campo sonoro – também apresentam certa discordância entre si, pois não se tem definido de forma clara os termos e ao que eles se referem especificamente. Um exemplo disso pode ser encontrado no livro *Gesto Vocal* de Grado. Há um momento em que a autora afirma que: “O gesto vocal pode ser definido como a ação vocal que é o texto da voz, e não das palavras” (GRADO, 2015, p. 24). Nesse trecho, o gesto aparece como equivalente a ação, porém, ao fazer essa equivalência cria-se mais uma explicação que pode ser confusa, uma vez que o gesto apresenta particularidades diferentes da ação.

Em busca de estímulos que impulsionam o ator a agir, Grado pontua a influência da palavra nesse impulso inicial: “Mesmo quando a palavra não é expressa vocalmente pelo ator, ela pode se encontrar presente em suas ações físicas. É como se a voz, a palavra e o verbo servissem como impulso interno para o gesto externo” (GRADO, 2015, p.11). Entendo que essa influência da palavra, principalmente do verbo, é algo que precisa ser relevado, pois a partir dessa indicação verbal de como agir, o ator transforma seus estímulos em uma determinada produção a fim de atender à demanda do verbo (categoria linguística); podendo gerar ações que são cinéticas, sonoras (vocais) ou que utilizem ambas produções do corpo.

O estudo um pouco mais aprofundado sobre as particularidades do som, nos revela um grande campo de exploração. Por meio da combinação dos fatores que compõe o som, pode-se descobrir várias formas de afetação. Importante complementar que a ação vocal é mais ampla do que a verbal, pois ela, além de conter a ação verbal, também abarca a sonora. Sobre os fatores do som, dando foco na voz, a autora Grado discorre que:

A voz é um instrumento de expressão que reflete a personalidade e sonoriza as emoções. É através da frequência fundamental, da melodia, das inflexões, da intensidade da nossa voz, da velocidade, do mínimo de pausas, do ritmo e das articulações dos sons que demonstramos o que somos, o que pensamos e o que sentimos (GRADO. 2015, p.27).

Quando se tem conhecimento desses fatores essenciais que compõem a produção da voz, é possível avançar no desenvolvimento de uma ação vocal eficiente. Além de serem fatores que influenciam a voz, é interessante pontuar que esses fatores citados também compõem a

produção sonora. A partir da combinação ideal desses fatores, para cada situação proposta, o ator consegue alcançar uma forma de afetação mais potente.

Assim como identificamos na produção de som alguns fatores que influenciam em diversas de suas qualidades, vemos o mesmo processo acontecer na produção de movimento, porém com alguns elementos diferentes. Rodolf Laban contribui bastante nos avanços da pesquisa dos fatores de movimento. Bonfitto expõe sua contribuição sobre os movimentos, que influencia inclusive quando pensamos em confeccionar as ações:

Se pensarmos em termos de ação física, pode-se então dizer que Laban, através do conceito de esforço e de sua “teoria do espaço”, rompe a percepção genérica em relação às *qualidades presentes nas ações*, fazendo-nos compreender que tais qualidades, responsáveis pela diferenciação entre os seres humanos em termos expressivos, são resultantes de combinações entre os “fatores de movimento” – espaço, tempo, peso e fluência. Dessa forma, ele nos fornece novos “elementos” e “procedimentos” para a sua confecção (BONFITTO. 2011, p.55).

As percepções de Laban acerca dos “fatores de movimento”, além de contribuir na confecção das ações físicas, acrescentam no ator noções espaciais e corporais, necessárias na dinâmica de uma cena ou de uma peça. Elas apresentam um leque de possibilidades qualitativas para uma ação ser desempenhada. A exploração desses elementos pode ser percebida com maior frequência em algumas práticas teatrais, tais como o denominado teatro físico, onde se pode perceber e presenciar uma experiência que valoriza mais a plasticidade dos movimentos, do que as possibilidades sonoras da cena, principalmente a palavra.

Pode-se concluir, com base nas leituras, que as ações físicas são caracterizadas por conterem uma sustentação psíquica, que desencadeia uma reação desses processos, impulsionando o ator a realizar algo – uma ação -. Para se ter uma ação é necessário um contexto, que pode remeter a algumas memórias do ator, que justifica a sua atitude. Como a ideia de corpo está relacionada majoritariamente a produções cinéticas, surgiu o termo ações físicas, sendo necessário criar posteriormente o termo ação vocal ou verbal para abordar especificamente ações que contemplam o campo sonoro, apesar de que a voz também é uma produção corporal, portanto física.

1.5 Ação no processo de montagem do filme-teatro: influências de Eugênio Barba

No processo de criação o qual exponho nesse trabalho, foi realizado contato com o método elaborado por Barba. Segundo o seu livro, escrito juntamente com Nicola Savarese, *A Arte Secreta do Ator*, ele considera como ação, basicamente tudo o que indica alguma mudança, que contribui para dar textura à dramaturgia, colaborando dessa forma com o andamento e

variações presentes no texto, e que cause alguma afetação no espectador (BARBA. 2012, p. 66-8).

Resumidamente a linha de seu trabalho volta-se para a antropologia teatral, e a busca por um corpo mais presente e vivo em cena parece ocupar mais seu campo de investigação, por meio de oposições, formas de desequilíbrio, trabalho de tensões e qualidades de presença em busca de uma qualidade extra cotidiana. Barba define como extra cotidiano um contraponto entre a forma e técnica que utilizamos em nossos corpos no cotidiano, como se essa qualidade fosse aquela que utilizamos em nossos corpos quando estamos em momentos de “representação” (2012, p.15-16). O trabalho a partir dessas investigações conduz o ator a produzir partituras corporais (sequência de elementos passíveis de repetição e fixação), que podem resultar em ações. Essas ações parecem corresponder mais a produções cinéticas, sendo pouco explorado a dimensão da ação vocal. Grado, em sua pesquisa sobre a gestualidade vocal confirma essa observação, quando afirma que:

Nos escritos de Eugênio Barba, encontraremos uma pequena elaboração sobre o assunto [a voz na ação], que não chega a resultar em possíveis mudanças cênicas, pois em sua antropologia teatral o gesto corporal está em primeiro plano e a voz é apenas uma consequência (GRADO. 2015, p.10).

O assunto referente diz respeito a influência da ação vocal no trabalho desenvolvido, o que confirma maior preocupação de Barba na preparação do ator voltada para a produção corporal cinética. Além do foco cinético das ações, Barba apresenta uma linha de pensamento sobre ação que contempla a dramaturgia:

De um lado, a atenção do espectador é atraída pela complexidade, pela *presença* da ação; de outro, é continuamente chamada a avaliar essa presença e essa ação à luz do conhecimento do que acabou de acontecer e da previsão (ou do questionamento) sobre o que ainda acontecerá (BARBA. 2012, p.68).

Essa noção da importância da ação para a dramaturgia, é bastante ressaltada nos escritos de Barba. Como ela é um elemento dramático que gera reações e desencadeia uma série de processos psíquicos (também reconhecidos por Barba), é fundamental para a trama que aconteça uma valorização no momento de execução das principais ações. O trabalho com as ações visa atender a um determinado andamento, podendo gerar composições de ações em simultaneidade ou em concatenação, onde temos várias ações acontecendo ao mesmo tempo ou uma ação em evidência desencadeando outras ações, respectivamente.

Com base nos escritos de Barba, podemos dizer que ele compartilha da definição clássica de ação, explorando qualidades de presença e execução de ações extra cotidianas, com foco maior ao dinamismo cinético. Ele também reconhece que a ação é dotada de

preenchimento psíquico, que pode ser encontrado em suas subpartituras, podendo concordar com Stanislavski, porém, esse preenchimento é desencadeado através das repetições das ações.

Na prática teatral o termo ação pode servir para designar algumas ideias que podem diferir entre si. Cremos que seja necessário aos atores, professores e diretores consciência e cuidado ao utilizá-lo. No capítulo a seguir, no qual exponho o processo de criação do filme-teatro *O Ouro, o Ladrão e sua Família*, já pode-se perceber uma compreensão de ação resultante do contato dessas diversas abordagens apresentadas.

CAPÍTULO II: PROCESSO DE CRIAÇÃO DO FILME-TEATRO

O OURO, O LADRÃO E SUA FAMÍLIA

A montagem do filme-teatro *O ouro, o ladrão e sua família* foi composta de várias etapas que possibilitaram ao grupo³ dar vida a diversos anseios coletivos, culminando na história de uma família bem peculiar, descendente de um famoso ladrão. Para melhor situar o leitor neste processo, esse capítulo apresentará quatro fases mais detalhadas – correspondentes aos períodos vivenciados pelo grupo – buscando manter uma certa linearidade temporal da montagem. As fases são: levantamento de material e elaboração do roteiro (fase 1); improvisos baseados no roteiro e ensaios para as gravações (fase 2); gravações (fase 3); edição do material gravado (fase 4) e elaboração do som (fase 5). Identifico no processo a fase de edição, porém como ela não foi vivenciada pelo grupo não irei abordá-la no capítulo, apesar de ser uma fase que definiu o material gravado apresentado na exibição do filme-teatro.

2.1 Fase 1 – Levantamento de material e elaboração do roteiro

O caminho percorrido até alcançar o produto final do Projeto de Diplomação (1/2016), teve diversos elementos que foram transformados, repensados e descartados. Ansiando por um trabalho coletivo, no qual o grupo gostaria de criar a própria dramaturgia, tivemos a orientação da professora Rita de Cássia de Almeida Castro⁴ para nos auxiliar na escolha de um tema base. Após várias discussões, pontuamos os temas que nos inspiravam e eram de nossos desejos e interesses, elencando, com o maior número de votos, o tema: Família.

Por ser um tema que engloba diversas problematizações que podem ser interessantes para uma discussão, selecionamos dez pontos de pesquisa – que chamarei de subtemas – para desenvolver um possível material. Eles foram: dependência química, incesto, moralidade, hipocrisia, depressão, suicídio, segredos, memória, velhice e loucura.

A partir dessa seleção de tema e subtemas partimos para pesquisas individuais, que eram compartilhadas posteriormente com o grupo, com o foco voltado para o levantamento de informações acerca do tema, relatos ou curiosidades. O grupo também buscou algumas referências visuais que abordassem o tema, priorizando, além disso, a abordagem de um ou mais subtemas, selecionando alguns filmes e também identificando em estilos teatrais uma

³ O grupo foi composto por 10 atores em sua totalidade. As demais pessoas que contribuíram com o projeto tais como assistente de direção, diretor de fotografia e outros, estão citados na ficha técnica disponível no anexo I.

⁴ Rita de Cássia de Almeida Castro tem Doutorado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (2005), mestrado em Antropologia Social (1992) e graduação em Ciências Sociais com habilitação em Antropologia e Sociologia (1988) pela Universidade de Brasília, e é professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília desde 1995.

linguagem que o grupo gostaria de utilizar. Com isso, adotamos como nossa referência de possível base para o roteiro o filme *Álbum de Família*, dirigido por John Wells (2013). O grupo ansiava por utilizar uma linguagem cênica mais contemporânea, buscando interações entre produções audiovisuais e teatrais, de modo que o “ao vivo” se confundisse ou se comunicasse com o “gravado”.

Com as nossas motivações iniciais do Projeto de Diplomação, levando em consideração as escolhas estéticas levantadas pelo grupo, convidamos para orientar nosso projeto a professora Leo Sykes Libânio⁵ que, como orientadora assumiu também o papel de diretora. Ela nos encarregou de preparar um treinamento coletivo e de pesquisar mais profundamente os subtemas citados, acrescentando a essa pesquisa outros subtemas, agora opostos aos originais (ex: loucura-sanidade mental, velhice-juventude, memória-esquecimento/Alzheimer, depressão-euforia, etc), pois acreditava que, nessa tensão, poderiam surgir propostas interessantes de materiais a serem levantados.

O grupo montou um treinamento baseado em exercícios executados durante diversas disciplinas da graduação. Selecionamos alguns exercícios que julgamos mais produtivos para montar um treinamento eficiente que contemplasse o aquecimento e preparação corporal (voz e movimento). Alguns desses exercícios eram referentes ao teatro experimental, com influências de Grotowski e do grupo Nutra de teatro (Núcleo de Trabalho do Ator).

Nosso treinamento possuía uma rotina de limpeza do espaço para início do trabalho, seguido de um alongamento do corpo, com foco em movimentos e exercícios que ajudavam tanto na disponibilidade do corpo em formas plásticas quanto na resistência física. Para isso, o grupo realizava uma sequência de alongamentos que tinham uma fluidez na passagem de uma posição para a outra, e também pulava corda em grupo.

Se seguida, nos concentrávamos em aquecimentos vocais como vocalizações de intervalos variados, ativação das caixas de ressonância e alguns experimentos de timbres, produzindo diversas qualidades sonoras. Apesar dessa separação do trabalho de movimento e da voz, tentamos em alguns exercícios trabalhar a junção desses trabalhos corporais, como por exemplo: pular corda cantando uma música com o grupo; executar sons do agudo para o grave coordenando com movimentos de ir do plano alto para o plano baixo; experimentações vocais a partir de diferentes formas corporais.

⁵ Leo Sykes Libânio é doutora em teatro pela Universidade de Warwick (1995) e bacharel em Italiano e teatro pela mesma universidade (1989). Em 2015 se tornou professora de teatro e cinema no departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

Com a rotina de treinamento fechada, podíamos variar alguns exercícios conforme o trabalho a ser desenvolvido no dia. Para orientar o grupo com relação a possíveis mudanças no treinamento e supervisionar a eficiência do mesmo, cada semana havia uma dupla que era responsável por tal tarefa.

Por se tratar de um projeto que visava uma produção dramaturgica, a nossa orientadora fez um planejamento de propostas cênicas, que contemplava improvisos, propostas de situações a partir do tema e subtemas pesquisados, e também sugestões de ambientação – construção espacial – que poderiam contribuir para a nossa dramaturgia. A partir disso, elaboramos propostas de cena (algumas norteadas pelo filme *Álbum de família*), de objetos e lugares de ação. Também foi proposto uma “mostra de talentos” a fim de identificar possíveis potenciais de exploração para o trabalho.

Iniciamos nossos primeiros experimentos cênicos a partir de propostas espaciais e de experiências baseadas nos subtemas e seus opostos. Dois integrantes do grupo ficaram responsáveis por um dia de experimentações, no qual, um deles deveria trazer alguma abordagem do seu subtema – em forma de exercício, para provocar ações nos atores – e o outro, uma proposta espacial, pensando nas relações de familiares nesse ambiente proposto.

A partir desse experimento proposto pela dupla, começaram a surgir esboços de possíveis papéis na família que cada um poderia ocupar, tendo como maior definição as figuras: mãe, pai, avô/avó, tio/tia e crianças (filhos ou primos). Esses papéis na família mudavam algumas vezes conforme o exercício proposto, mas na maioria das vezes os personagens da mãe e do pai se mantiveram nas mesmas pessoas: Marina Olivier e Bruno Barbato, talvez pela postura e comportamento que eles tinham nos exercícios.

Na proposta espacial do Ricardo Holanda, juntamente com o subtema da Bianca Ludgero, a turma levou roupas de criança e de adultos, sendo considerado como roupa de adulto, o que cada um considerava sensual. Nesse dia, tirei do meu guarda-roupas uma fantasia de Super-Homem. Quando eu era criança usava várias fantasias, de princesas e personagens, então pensei que minha roupa de criança poderia ser uma fantasia. Como a fantasia estava começando a ficar pequena, achei que poderia me trazer uma característica infantil, a do apego a determinados objetos. Para a minha surpresa, a orientadora achou que a roupa poderia ser o figurino do meu personagem, que, inclusive, poderia assumir algumas características do próprio Super-Homem.

Com essa definição inicial de que minha personagem se vestiria como uma super-heroína, meu trabalho ganhou um foco um pouco mais claro do que o dos outros atores naquele

momento. Imaginei que eu poderia ter um superpoder, passando a buscar na ginástica rítmica alguma possibilidade interessante para tal.

A mistura de elementos da ginástica rítmica com a minha personagem se confirmou quando a orientadora realizou um dia de “mostra de talentos”, no qual cada ator deveria mostrar alguma habilidade além de atuar. Nesse dia tivemos revelações de dançarinos, uma cantora, uma pessoa que consegue fazer várias coisas ao mesmo tempo, um editor de imagens, que ajudou bastante na confecção do cartaz da divulgação e outros elementos de edição no filme. Eu apresentei minhas coreografias da ginástica rítmica.

Dos aparelhos da ginástica rítmica que apresentei na mostra de talentos – arco, fita e maçãs – o que levou a uma ideia para cena foram as maçãs. Para isso, iríamos pegar alguns movimentos de manejo das maçãs para transformar em uma sequência de atirar facas, na qual as maçãs seriam substituídas por facas. Com a repetição da sequência e a limpeza da mesma, surgiu a cena de atirar as facas em algum bandido, sendo modificada posteriormente de acordo com as limitações da câmera e do espaço cenográfico, como comentarei adiante.

Durante as propostas de espaço e subtemas executadas pelas duplas, alguns elementos que apareciam em umas propostas, se repetiam em outras, tais como: mesa de jantar, vícios, segredos e roubo. Um elemento interessante que surgiu na proposta espacial do Arthur Romão e foi modificado posteriormente, influenciando e assumindo grande parte da estética cenográfica do filme, foi o barbante. Ele distribuiu pedaços de barbantes para os outros atores e conforme as interações que iam surgindo, de relações estabelecidas pelas pontas dos barbantes ou de passear com um animal, a configuração espacial ia se definindo e desenhando. Contudo, o barbante acabou sendo transformado em fita crepe, devido a sua estabilidade e fixação em paredes quando define ou desenha um espaço.

Nessa mesma proposta espacial, a orientadora teve a ideia de fazer uma torre humana para um regaste. Para executar tal tarefa, os atores teriam que aprender a andar no chão e fazer essa torre deitados, conforme pode ser observado na Foto 1. Essa ideia necessitava ser gravada em plano zenital⁶, o que influenciou na outra cena pensada – que era a do nascimento -. A gravação dessa cena necessitava de um espaço especial, com pé direito alto e estrutura para acomodar a câmera próxima do teto, mas isso será comentado com mais detalhes no item 2.3.

⁶ Plano zenital é um plano executado com a câmera localizada na parte de cima do cenário, perpendicular ao chão, apontado diretamente para baixo.



Foto 1: Ensaio da torre humana (cena do telhado).

Com a finalização dessas propostas em dupla, foi pedido para que cada ator escrevesse, e descrevesse: três cenas, que imaginava que teria no roteiro, e uma proposta de título seguido de um esboço do enredo da história, com início, meio e fim. Aqueles elementos recorrentes citados anteriormente (vícios, mesa de jantar, segredos e roubo) apareciam em quase todas as propostas de cena, ganhando uma grande influência para permanecerem de alguma forma em nosso roteiro.

Em meio a essas propostas de cenas, a orientadora acrescentou sua ideia de nos inspirar em um ladrão de trem dos anos 60 e ex-prisioneiro britânico, Ronnie Biggs, que fugiu para o Brasil, onde viveu muitos anos com a sua família. O grupo achou interessante a proposta, e acolheu como uma base inicial a celebração de um aniversário/morte dessa figura do ladrão Ronnie Biggs.

Como as cenas propostas pelos atores eram apenas alguns esboços, a orientadora selecionou as ideias que achou mais interessantes visando a construção de uma boa trama para a nossa história. A partir dessa seleção de cenas, foi possível trabalhar com os atores para desenvolverem materiais fundamentais nas cenas: ações. Esses materiais se desenvolviam por meio da relação que ia sendo construída entre os personagens e das relações com objetos que fariam parte da ambientação e proposta da cena.

Com a exposição e compartilhamento entre o grupo das cenas escritas e pensadas pelos atores, foi possível ter uma noção de como cada um estava imaginando no que resultaria nosso

processo. Foi revelado que uma parte do grupo imaginava o resultado como sendo uma apresentação teatral com algumas interações de material gravado; outra imaginava uma montagem com maior predominância de trabalho gravado, enquanto que para a orientadora, estava subentendido que iríamos gravar um filme mudo com a possibilidade de realizar a sonoplastia ao vivo, principalmente por conta das limitações técnicas para realizar um filme com som. Diante dessas variedades de ideias, ficou decidido que o produto final seria um filme, mudo, com a sonorização executada ao vivo. Essa decisão de ter um material cinético gravado, separado de um material sonoro, nos fez ter dois movimentos de foco para trabalho: primeiro iríamos refinar e trabalhar em ações plásticas, para depois produzir ações vocais e sonorizações (conforme o material gravado).

Com o roteiro em construção, trabalhamos com a criação de material a partir de um ambiente que já sabíamos que iria permanecer no roteiro. Sendo assim, trabalhamos ações voltadas para interações com objetos presentes em um jantar – mesa, cadeiras, talheres, pratos e copos. A investigação dos atores com os objetos deveria buscar ações diferentes das comumente realizadas com tais objetos no cotidiano. Essa pesquisa resultou em uma cena, proposta por Ramon Lima, de teatro de animação com os talheres, que se desenvolveu posteriormente. Em busca de descobrir superpoderes, tentei criar um mecanismo que passasse a ilusão de manipulação dos talheres com o poder da mente, mas não foi possível desenvolver melhor o material, além de ser bem instável a sua manipulação, que era feita com fio de nylon.

Ainda tendo como referência a ambientação do jantar, a orientadora pediu para que cada um levasse um segredo para ser revelado embaixo da mesa de jantar. Investigando algumas características que minha personagem poderia ter, pensei nela ser bem gulosa e que comesse escondida: o que me levou a ideia de levar vários potes de Nutella® para comer embaixo da mesa. O material foi interessante, mas não para a minha personagem, sendo passado para uma cena entre a bebê, a fumante e um dos gêmeos. Também tiveram revelações como uso de drogas e atribuição de conotação sexual a objetos, que foram adaptadas e inseridas em momentos mais individuais na mesa.

Além da cena do jantar, tínhamos em nosso roteiro uma cena de apresentação dos personagens (contando com uma cena de como os pais se conheceram, sexo – que seria feito com teatro de sombras – seguindo para o nascimento dos filhos do casal), álbum de fotos, cena da morte do avô seguida pela busca do ouro, ressuscitação do avô e morte coletiva – brincadeiras, culminando na morte real do avô. Grosso modo, esse era o roteiro, que depois foi ganhando detalhes com propostas de ações trazidas pelos atores. Depois de gravadas as cenas,

o material foi editado, e acabou perdendo algumas cenas pensadas inicialmente em seu desenvolvimento.

2.2 Fase 2 – Improvisos baseados no roteiro e ensaios para as gravações

A fim de nos preparar melhor para o encontro com as câmeras, a orientadora separou algumas de nossas aulas, no início do processo, para aplicar alguns exercícios voltados para interpretação para a câmera. É válido situar essas aulas nessa fase do processo pois elas tiveram maior eficiência e influência a partir do momento em que partimos para improvisos e ensaios para as gravações. Essas aulas contemplavam noções de posicionamento, velocidade de deslocamento (do corpo diante da câmera), direção do olhar, tamanho das expressões, espaços de interações, entre outras técnicas para melhorar nossa performance diante da câmera.

Para aplicar o que estávamos aprendendo, gravamos alguns exercícios, que depois eram assistidos e comentados pelo grupo, visando sempre a evolução da atuação diante das câmeras para auxiliar e facilitar o trabalho nas gravações do nosso roteiro. Nesses exercícios, percebemos como a fotografia da câmera pode induzir ou favorecer um determinado perfil para um ator, indicando um possível tipo de comportamento ou personalidade para um personagem. Descobrimos no Ramon a fotografia de um personagem que tenderia para um vilão, assim como uma possível semelhança entre ele e o Ricardo, tornando-os gêmeos da família. Na foto abaixo, retirada de um dos vídeos das aulas de interpretação para câmera, temos os atores Ramon e Iury, e pode-se identificar o perfil de um personagem vilão no ator Ramon.



Foto 2: Atores Ramon e Iury durante exercício de dupla em aulas de interpretação para câmera.

A fim de explorar diferentes interações e possibilidades cênicas, começamos a improvisar cenas as quais tínhamos apenas alguma indicação de ação nas quais todos os personagens, ou a maioria, estaria presente. Em alguns improvisos também experimentamos alguns planos diferentes em que a câmera poderia gravar as ações. Nossos improvisos

começaram a sugerir mais materiais para o roteiro quando fechamos um grande esboço do que aconteceria na trama de nossa história e definimos nossos personagens. Alguns personagens já possuíam alguns objetos e adereços que auxiliavam na composição da personalidade ou indicavam alguns comportamentos do mesmo, o que já abria um leque de possibilidades para ações.

Além de improvisos, os atores tiveram que elaborar alguns materiais previamente para apresentar para a orientadora como propostas de ação. Posso ilustrar essa parte com o material de apresentação do personagem, com ações que revelassem alguns aspectos de sua personalidade. Identifico nessa sequência de ações, no caso da minha personagem, a presença de ação somente quando interagia com outro personagem, mantendo como elemento mais presente apenas movimentos e gestos, representando formas plásticas que remetiam a símbolos já criados para identificar um tipo de personalidade. Minha sequência era: tirar um sobretudo e jogar para o lado, simular uma luta de boxe e fazer pose de super-herói. Apesar disso, a diretora manteve o material de apresentação de todos atores, ocorrendo o corte somente após a edição do material gravado, em prol da dramaturgia do filme.

Alguns outros materiais aprimorados nos ensaios foram: a briga dos gêmeos com o chiclete, algumas ações individuais na mesa (como a do Arthur, Ricardo, e o teatro de animação com os talheres), a relação entre a mãe e a bebê na cena pós jantar, a formação da torre humana (cena do telhado), a sequência de jogar facas, a morte do avô e sua dança de reviver. A princípio essas cenas tinham uma ação principal, coletivas e individuais, e, foi possível acrescentar detalhes que ganharam destaque após algumas repetições e improvisos.

A relação que foi sendo construída entre os personagens também sugeria comportamentos e reações que favoreciam detalhes e continuidade no diálogo cênico. Pode-se exemplificar aqui a reação do pai quando, na cena do jantar, a mãe rasga e queima as suas partituras. Nesse momento, além da reação do pai, todos tiveram que desenvolver a sua reação enquanto tiravam os pratos da mesa, como pode ser percebido na Foto 3.



Foto 3: Cena de delírio do pai, com reações dos demais personagens.

Com o refinamento do material que tínhamos levantado, passamos a fazer experimentações de planos com a câmera, pensando também em otimizar o tempo para mostrar um material prévio que seria avaliado pela banca. Antes de fazer nossa primeira gravação, que aconteceu no teatro Plínio Marcos da FUNARTE-DF, fizemos um experimento com a câmera GoPro⁷, testando no plano zenital o efeito que queríamos da cena e o cenário elaborado com fita crepe. Também tivemos um dia de gravação do material experimental, já nos planos selecionados, para avaliação dos professores convidados para a banca de avaliação da disciplina Projeto em Interpretação Teatral, correspondente ao primeiro semestre de montagem, Nitza Tenenblat⁸ e Fernando Villar⁹.

Esse material experimental, gravado para a avaliação, foi apresentado sem edição, e ajudou muito nosso grupo antes da gravação, pois, com o retorno dos professores da banca, foi possível ajustar alguns materiais e detalhes, revendo a execução de algumas ações. Algumas dessas percepções da banca expostas para os atores influenciaram na prontidão, nas ações e reações em ensaios prévios a gravação final.

Com os comentários da banca pude perceber que a minha personagem produziu uma leitura diferenciada da que eu gostaria que produzisse, principalmente na cena do telhado (*close* de minha personagem pode ser observado na Foto 4). Isso me fez repensar as reações e atitudes

⁷ A câmera GoPro é uma câmera digital, com design favorável a atender o público que pratica esportes (devido a sua resistência e praticidade). Ela possui uma lente grande angular com o efeito de olho de peixe, com o ângulo de visão que se aproxima a 180°.

⁸ Nitza Tenenblat é professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, doutora em Performance Studies pela Universidade da Califórnia em Davis (2011) e mestre pela Royal Holloway University of London (2002).

⁹ Fernando Villar é professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, possui graduação em Licenciatura Educação Artística – Artes Plásticas na Universidade de Brasília (1983), pós-graduação em Direção no Drama Studio London (1991), e Ph.D em Teatro no Queen Mary College da University of London (2001).

da minha personagem, influenciando em uma mudança de postura nos ensaios e na gravação final, não podendo alterar a cena do telhado, pois não haveria a possibilidade de gravar novamente. O retorno que recebi possibilitou um olhar mais brincalhão da minha personagem, com uma proposta de disposição corporal um pouco diferente da que estava tentando utilizar nos ensaios, tentando acrescentar uma qualidade mais brincalhona em minhas ações, e estar com o corpo mais disposto para realizar reações condizentes com o estado psíquico da minha personagem conforme o contexto das cenas. Após os comentários da banca, o aprendizado nas aulas de interpretação para a câmera e nossos ensaios, me sentia pronta para a gravação.



Foto 4: Personagem Super-Homem em close na cena do telhado.

2.3 Fase 3 – Gravações

O processo de gravação do material do filme aconteceu em três partes, que foram realizadas em locais diferentes. Inicialmente foram gravadas as cenas que necessitavam de um espaço dramático maior, principalmente devido a escolha do plano geral ser executado em zenital. Para essas cenas, tivemos como locação o teatro da FUNARTE-DF, que, como já mencionado, apresenta um pé direito favorável a proposta das cenas. Em seguida foram gravadas as cenas que necessitavam da cenografia da casa mais completa, encontrando no estúdio da Faculdade de Comunicação da UnB um bom espaço para abarcar nossa mobília. Por último gravamos nossa cena final e uma nova cena inicial em uma sala do teatro Helena Barcelos do Departamento de Cênicas da UnB.

As primeiras cenas que gravamos foram: o resgate do telhado (com a torre humana), o nascimento (com apresentação individual dos personagens) e a briga dos gêmeos pelo chiclete. O plano zenital, presente nas duas primeiras cenas que gravamos, exigia um maior distanciamento da câmera, sendo assim, a movimentação dos atores, compondo com o espaço, ficava em primeiro plano. Após captar as cenas como um todo, fizemos alguns closes para enriquecer alguns detalhes e aproveitar as brincadeiras propostas nas cenas.

Tanto a cena do telhado quanto a do nascimento tinham propostas espaciais com deslocamento, que preenchiam quase toda a tela disponível pela câmera. A cena do telhado teve que ser gravada em duas partes, pois a casa que construímos como cenário não cabia no enquadramento da câmera. O fato de ter que dividir o quadro em dois já indicava aos atores que eram necessários dois *takes*¹⁰ para gravar a cena por completo, o que exigia prontidão à continuidade das cenas, mesmo sendo gravadas em plano sequência, ou seja, sem cortes na filmagem.

Nesses primeiros dias de gravações comecei a compreender melhor que o trabalho do ator é apenas mais um para se somar no cinema, pois não adianta fazer uma performance impecável se a luz não está boa ou se o ator não está no foco medido pela câmera para realizar suas ações. Era necessário ter todo o cuidado de realizar com precisão a marcação para a câmera sem perder a qualidade exigida durante a realização da ação, o que demandava uma grande atenção dos atores. Nos dias de gravações, os atores chegavam cedo e já se preparavam, enquanto o diretor de fotografia e o seu assistente, montavam a luz para o plano que seria gravado da cena. Cada mudança de plano exigia uma nova luz, um cuidado à continuidade da cena gravada previamente ou uma nova montagem cenográfica. Como conseguimos organizar uma equipe técnica eficiente para trabalhar nesses cuidados extras (luz, supervisão de cenário e auxílio na continuidade) podíamos nos dedicar quase que exclusivamente ao trabalho de atuar.

Apesar de todos os ensaios que tivemos antes das gravações, percebemos que é diferente estar de frente para a câmera, inclusive em questões de prontidão e postura. Tivemos que repetir várias vezes as cenas para a gravação, pois as tomadas em plano zenital não possuíam o acompanhamento do *video assist*¹¹, ou seja, a cada *take* era necessário ter toda a atenção para a cena ser executada da forma mais precisa possível.

Devido a movimentação do deslocamento dos atores, na cena do telhado, ser menos fluida do que normalmente, optamos por trabalhar com o recurso do *stop motion*¹², ou seja, a câmera iria produzir fotos ao invés de filme. A escolha desse recurso concedia à cena uma qualidade de cinema antigo (podendo lembrar algumas das primeiras experiências de tentar produzir efeitos, truques ou mágicas nos filmes), além de tentar trabalhar com uma qualidade de imagem e movimentação um pouco diferente da qualidade estética presente nas cenas que acontecem no interior da casa. A cena do nascimento, no plano zenital, não era executada com

¹⁰ Termo cinematográfico equivalente a tomada.

¹¹ *Video assist* permite ao diretor e outras pessoas da equipe de filmagem acompanharem em tempo real, no formato de vídeo, o que está sendo gravado.

¹² Recurso muito utilizado na produção de animações, devido à possibilidade de manipulação da imagem que a foto permite.

o recurso do *stop motion*, o que exigia mais concentração e atenção dos atores para o tamanho e a precisão de suas movimentações e ações, pois um erro mal resolvido implicaria em um novo *take*. Esse recurso afetava minhas ações em suas proporções, pois, pensando em uma continuidade a ser realizada no plano de close, minha personagem não tinha exageros de movimentação, tendo em vista que minhas ações eram: observar a família montando a torre humana, voar para salvar a família que despencou e voltar para resgatar a bebê; sendo assim, meu corpo não tinha uma grande necessidade de se deslocar ou de realizar uma ação muito grande no espaço, exceto nos momentos de vôo.



Foto 5: Personagem Super-Homem resgatando a família que caiu da torre humana.

A edição do material gravado visava o melhor *take* das cenas, misturando com os closes e materiais mais interessantes para o andamento das mesmas. Das cenas gravadas no espaço da FUNARTE-DF, apenas a cena do chiclete e a do telhado se mantiveram no filme. As outras cenas foram cortadas após o filme passar pela sua primeira edição, pois elas não apresentavam um conteúdo relevante para a dramaturgia proposta pela nossa diretora, uma vez que adiavam a entrada do “tema do ouro” proposto pelo título e condutor do enredo do filme.

A segunda parte das gravações levou mais tempo para acontecer do que a primeira, pois precisávamos gravar todas as cenas ainda não gravadas do filme. Para cumprir com o objetivo, nossa assistente de direção elaborou um planejamento de cenas para ser executado a cada dia. Esse planejamento foi pensado de forma a otimizar o tempo de produção para as cenas, pois, como já citado anteriormente, a cada mudança de plano era necessário toda uma produção de luz. O tempo de mudança da iluminação foi compreendido no primeiro dia de gravação, no qual tínhamos planejado gravar três cenas e gravamos apenas duas, devido à complexidade de execução da primeira cena – avô dormindo até se abraçar com o gêmeo Ramon (Foto 6).



Foto 6: Cena do avô acordando do sonho.

Uma das diferenças entre atuar para o teatro e atuar para a câmera é o tempo de ensaio diante das câmeras. Para apresentar no teatro, os atores ensaiam muitas horas, muitos dias; já quando a atuação é para a câmera, no caso dessa montagem em específico, sinto que ensaiamos muito pouco de frente para a câmera, na maioria das vezes para marcar o foco, dependendo da complexidade da cena. Apesar de termos realizado alguns ensaios com o acompanhamento de uma câmera, sentimos a necessidade de nos adaptar ao novo espaço, e às exigências do plano, além do tempo de preparação para acontecer a cena.

Um fator determinante para a atuação para câmera é a noção do tempo no *set*, tanto a de espera quanto a de ação. A espera para gravar um *take* pode ser muito maior do que o próprio tempo de duração do *take*, sendo assim, o ator precisa aprender a esperar e se concentrar para executar seu trabalho na hora em que é chamado para a gravação.

As cenas que percebi mais complexidade para gravar, em termos de atuação, foram as cenas coletivas que captam um plano geral do que está acontecendo. Além das repetições com as mudanças dos planos, era necessário aos atores uma precisão de movimentos e de ações quase que milimétrica, pois precisávamos cuidar da nossa continuidade, sendo assim, as ações realizadas teriam que acontecer da mesma maneira em todas as repetições. Para isso, tentava ter a consciência de relembrar a forma que confeccionei a ação, e como eu executava suas repetições durante os ensaios, para auxiliar na sua execução durante as repetições para a câmera, sem perder o preenchimento criado e o motivo pelo qual estava agindo daquela maneira. Acredito que esse contato com a continuidade exigiu dos atores mais cuidado com seus detalhes, o que implicava em redobrar a atenção quando nos víamos em uma situação na qual era preciso improvisar algo.

Mesmo com as cenas fechadas, em questões de plano e de ações, surgiram momentos que proporcionaram improvisos durante as gravações. Minha personagem ganhou uma cena no jantar, devido a uma pequena falta de atenção de uma atriz em um ensaio antes da gravação. Durante o ensaio a personagem da mãe serviu a todos, menos a minha personagem; como era o primeiro *take* do jantar, e era um plano mais elaborado, isso nos deu tempo para desenvolver uma pequena cena de reação da minha personagem ao ocorrido. Encontramos uma boa saída e logo incluímos a cena na qual a Super-Homem come na panela no roteiro (Foto 7).



Foto 7: Personagem Super-Homem na cena do jantar comendo macarrão na panela.

A cena do jantar contava com diversos elementos cênicos que exigiram algumas adaptações no dia da gravação. O mais marcante para a mim foi o balão, que era o nosso macarrão, e também o nosso vinho – que era uma grande mistura de bebidas para dar a consistência e a coloração do vinho. É estranho ter que ficar mastigando um balão, pois não se pode engolir, e tem que colocar cada vez mais na boca porque, afinal de contas, a cena pede que os personagens comam o que está no prato. A cada comando de cortar a cena era um alívio, pois com o tempo a boca ia adquirindo um gosto ruim de tanto mastigar os balões, até que na minha última cena comendo, já estava ficando enjoada do gosto do balão.

Já o nosso vinho tinha um gosto muito peculiar, e também era difícil de descer. Lembro da cena do brinde ao avô (Foto 8), em que todos os atores estavam com uma cara ruim por causa do vinho e a orientadora chamou nossa atenção, sendo preciso gravar outro *take*. No *take* que gravamos foi pedido uma expressão de satisfação ao degustar o vinho, o que levou a minha reação de vocalizar dois “muito bom!” já que não estava conseguindo expressar no rosto a satisfação de beber o vinho.



Foto 8: Cena do brinde.

Uma cena que precisou ser reorganizada espacialmente tendo como consequência alguns improvisos e adaptações, foi a cena dos parabéns seguida da morte do avô até a minha sequência de jogar as facas. Como a cena da morte foi gravada várias vezes, isso ajudou na memorização dos detalhes para a continuidade, que tinha que se manter a cada mudança de plano. As ações de procurar o ouro puderam ser reorganizadas no espaço, permitindo a utilização de objetos da mobília da casa para explorar outras possibilidades de interações.

A cena de jogar as facas no gêmeo que rouba o baú do ouro foi totalmente modificada por causa da captação dos movimentos pela câmera. Os movimentos eram muito rápidos, demandavam mais espaço para a sua execução e um preparo mais técnico do *câmeraman*¹³ para a captação dos mesmos. Diante dessa situação, fiz outras propostas de movimentação, baseadas nos elementos que foram selecionados anteriormente, e aproveitamos também para tentar produzir um efeito conforme o posicionamento da câmera (ação de tirar a faca da boca: Foto 9). Com a adaptação a sequência ficou mais precisa, pois foi retirada a maior parte dos movimentos de ginástica, valorizando as diferentes formas de pegar e jogar as facas, deixando minhas ações mais dinâmicas.



Foto 9: Personagem Super-Homem tirando faca da boca durante a sequência das facas.

¹³ Pessoa responsável pela filmagem.

Essa semana de gravação no *set*, exigiu de todos uma postura mais profissional, pois, além do cuidado dos atores com o trabalho desenvolvido até o referido momento, queríamos aproveitar ao máximo o tempo de gravação para fazer um bom trabalho. O comportamento profissional de ter que lidar com várias pessoas, as quais conhecíamos superficialmente, se mostrou essencial, pois, uma boa postura, bom-humor e disposição dos envolvidos no trabalho fizeram toda a diferença.

Após a exibição do filme com as cenas gravadas editadas para um público mais fechado do Departamento de Artes Cênicas, alguns alunos e professores, tivemos um retorno que implicava na mudança de nossa cena do final, que inicialmente era uma cena em que cada personagem brincava de morrer, na qual o avô realmente morria (Foto 10). Tentamos pensar em como produzir um novo final, fortalecendo o tema do ouro, elemento que quase se perde na dramaturgia, e em qual ambiente poderíamos gravar, pois não era possível locar um estúdio para datas mais próximas e também não era viável reconstruir toda a cenografia. Tentamos pensar em alternativas, até que surgiu a ideia da cena se passar no banheiro, cômodo que ainda não tinha aparecido no espaço montado da casa, e de ser revelado aonde realmente estava o ouro.



Foto 10: Gravação da cena de brincar de mortes (cena cortada do filme).

Por ter como superpoder a superforça, minha personagem ficou encarregada de bater no avô por algum descuido e acabar causando a revelação do ouro. Tentando criar uma explicação para a família estar no ambiente da revelação, a orientadora propôs que todos os personagens estivessem escovando os dentes, como se estivessem se preparando para dormir, como normalmente aconteceria nessa família com características peculiares. A resolução da cena foi algo muito discutido pelos atores, que apresentaram tanto ideias que necessitavam de mais

recursos para gravação – ideia de transformar a situação para um plano de morte, ou para um tribunal onde todos seriam julgados pela bebê – quanto ideias mais simples de serem executadas, porém não muito interessantes. Diante das possibilidades apresentadas, a orientadora decidiu por fazer uma brincadeira com cortes, concedendo à personagem da bebê poderes mágicos, e atribuindo um elemento de surpresa ao final do filme.

A gravação dessa cena final aconteceu em apenas dois dias, gravando primeiro o plano mais complexo – que tinha deslocamento da câmera – e seguido por planos em que a câmera permanecia no mesmo lugar e tinha menos mudança na iluminação. Por ser em um lugar mais fechado do que os locais das gravações anteriores, tivemos que nos organizar e adaptar ao pequeno espaço que tínhamos, tendo consciência do tamanho do plano e da movimentação que poderíamos ter.

O momento mais difícil de executar nessa cena, foi o da pilha humana, em que todos se jogam no chão brigando pelo ouro (Foto 11). A movimentação era limitada, tinha que ter cuidado com o corpo dos outros atores, não podia sair do enquadramento e a cada corte deveria congelar a movimentação para não perder a continuidade. Gravamos várias vezes essa parte da cena, pois era muito difícil ter um *take* próximo do ideal. A vantagem de estar gravando um filme mudo é que a orientadora podia nos nortear em questões de posicionamento, pois nessa cena, em que os personagens iam sumindo, os que iam ficando tinham que reocupar o espaço. Percebo que o comando da orientadora para reocupar o espaço que ficou vazio, afetava a execução das minhas ações diante da elaboração de uma motivação para reocupar, não alcançando alteração no preenchimento das mesmas e sim em diferentes formas de executar tais ações.



Foto 11: Gravação da cena da pilha humana, briga pelo ouro.

Por último, ficou faltando redesenhar o quadro que nos conduziria para entrar na história do ladrão. Como o tempo estava ficando apertado, pensamos em deixar a cena do roubo do ouro como sendo apenas uma placa descrevendo o furto, porém, como as gravações da última cena ocorreram mais rápido do que imaginávamos, provavelmente pelo comportamento e compreensão dos atores de como otimizar o tempo da gravação, ganhamos um pequeno tempo para elaborar essa cena inicial. O fato de não ter mais um estúdio ou um local bom para a produção de uma estação de trem, nos levou a ideia de executar essa cena com efeitos de animação, resultando na produção do trem de papelão que era manipulado pelos atores (Foto 12). A gravação dessa cena ocorreu em nosso lugar de ensaios, no Teatro Helena Barcellos.



Foto 12: Ator Ramon com o trem elaborado para a cena inicial no cenário da gravação.

2.4 Fase 5 – Elaboração do som

Com as gravações finalizadas, passamos para a elaboração de nossa sonoplastia, que contou com o contato com *foley*, que explicaremos adiante, e experimentações sonoras a partir de objetos que levamos para os ensaios, enquanto esperávamos a conclusão da edição. Além desses estudos pesquisamos um pouco sobre timbres que utilizaríamos em nossos personagens e como seria o jeito de falar, que resultou em *gramelô* – que consiste em um idioma inventado podendo apresentar semelhanças sonoras a um já existente-. Para nos orientar melhor nessas

questões acústicas, contamos com a orientação do técnico de som Glauco Maciel¹⁴, que nos deu algumas aulas voltadas para a produção de sons, além de várias dicas de materiais que poderiam ser utilizados, contribuindo em nossa pesquisa sonora até nossa apresentação.

Para situar um pouco do trabalho de *foley*, é interessante pontuar que essa atividade é nomeada assim devido a um dos precursores da produção de detalhes sonoros para sonoplastias. Jack Donovan Foley (1891-1967), foi um dos principais artistas de produção de som nos tempos iniciais do cinema falado (ou com sonoplastia). Devido à importância de sua figura para o desenvolvimento na área de produção de ruídos, que eram considerados essenciais na atmosfera sonora dos filmes, e a influência que teve em outros artistas, que também trabalhavam na produção de sons, essa atividade de produção sonora ficou conhecida pelo seu sobrenome: Foley.

A arte do *foley* consiste em recriar todos os sons que possuem importância para a dramaturgia, narrativa, e atmosfera de um filme, tais como os sons dos passos de um personagem, o abrir ou fechar de uma porta, o som de objetos caindo etc. Esse trabalho é realizado em estúdios, e conta com um acervo de objetos utilizados para recriar sons, que são captados por microfones e depois editados e sincronizados com o filme, compondo assim, sua sonoplastia. Rosana Stefanoni Iwamizu, em sua dissertação, com foco no trabalho de *foley*, expõe que:

A mera reprodução da realidade não pode ser a única justificativa para a existência do *foley*. A performance do artista de *foley* diante do microfone é uma oportunidade de imprimir sentidos ao filme. Quando está à frente do microfone, o artista de *foley*, além de encontrar os materiais mais adequados para os sons que cria, deve também interpretar, como um ator. O desafio é transpor para o som não só o que a imagem mostra, mas também a história que ela conta (IWAMIZU, 2014, p. 27).

Como a autora afirma, a criação do *foley* permite ao artista imprimir no filme características sonoras com diversos tipos de textura, acrescentando sons que exprimem uma qualidade que podem inclusive quebrar com o realismo presente no filme. Essa possibilidade de criar os sons para o nosso filme, permitiu uma vivência de execução sonora parecida com a encontrada nos estúdios de *foley*, pois tivemos o cuidado de selecionar objetos que imprimissem diferentes qualidades sonoras, identificar sons que eram necessários para a narrativa das cenas e produzir o som sincronizado com a imagem.

¹⁴ Glauco Maciel é tecnólogo, músico e produtor em audiovisual, tendo como área específica áudio. Atua em produção musical, sonoplastia, criação de *Foleys*, trilha sonora e desenho de som. Técnico de som do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

Para executar melhor os sons das cenas, o grupo se dividiu em dois, cada um de um lado da tela de projeção, em uma mesa com vários objetos que seriam utilizados para criar os sons (Foto 13). Inicialmente cada ator tinha que levar objetos que produzissem sons interessantes para serem utilizados, já tendo em mente os sons que produzimos no dia da gravação.



Foto 13: Experimentações sonoras durante ensaio. Foto: Galuco Maciel.

Um ponto de investigação do grupo com relação aos sons produzidos pelos diversos objetos, era de tentar encontrar objetos diferentes dos utilizados em cena, para produzir um som semelhante ou próximo ao do objeto que aparece na imagem. A ideia era de descobrir objetos mais interessantes cenicamente (visual e sonoramente) do que os utilizados na cena, que são mais comuns. Também experimentamos produzir sons opostos aos reais, que causaram grande estranhamento quando executados junto da imagem, porém não conseguimos avançar nessa pesquisa de oposição.

Além de objetos como copos, pratos, folhas, caixas e água, incluímos em nosso acervo de objetos alguns instrumentos musicais, pensando em incrementar ainda mais a sonoplastia de nosso filme.

Um instrumento musical que já estava presente desde o início da pesquisa sonora era o teclado. Por ser um instrumento com características sonoras muito próximo do piano, que era utilizado para fazer acompanhamento nas exibições de filmes mudos, escolhemos utilizá-lo como mais uma referência ao cinema antigo, além de contar com sua produção sonora para adicionar musicalidade à nossa sonorização. Ao longo do processo também tivemos a presença de um violino, que contribuiu de maneira bastante rica para a elaboração de efeitos e códigos, que eram referentes às imagens que se repetiam, e que foram criados posteriormente durante as experimentações sonoras, visando um colorido diferenciado na sonoplastia realizada.

Para evitar ruídos desnecessários ou que sujassem a cena ou que ficassem excessivos, identificamos nas cenas quais eram os sons que seriam fundamentais e estavam em primeiro

plano, no foco da cena, para depois acrescentar os detalhes, que teriam uma execução mais de plano de fundo.

Com o mapeamento de sons em primeiro plano, identificamos outros sons que poderiam enriquecer a dramaturgia sonora da cena. Esses sons surgiram como uma brincadeira de buscar algumas características que remetessem à sonorização de desenhos animados, nos quais temos vários códigos sonoros que criam uma certa identidade para um personagem ou para uma situação.

Iwamizu pontua esses códigos como sendo uma marca sonora; “Essa marca sonora que cada personagem recebe ajuda a criar a unidade do filme, em que os elementos têm continuidade e trajetória” (2014, p. 30). Esses sons que se fixam como marca sonora, se tornam códigos que aparecem diversas vezes durante o filme, criando um colorido diferenciado na sonorização proposta. Pode-se citar como exemplo dessa marca, o uso do violino para acompanhar as mudanças marcadas de olhares, e o uso de um *pellet drums*¹⁵ que sempre acompanha um dos gêmeos quando ele vai cometer algum furto (esse código se transfere para a bebê na cena final quando ela vai atrás do ouro).

A investigação vocal dos personagens partiu primeiro de uma ideia de *gramelô* buscando diferentes timbres para cada personagem, de forma a obter um leque de vozes, onde podia-se identificar os diversos personagens presentes na cena. As vozes dos personagens se definiram a partir de dois personagens que seriam os parâmetros para nortear o timbre da voz – um personagem iria possuir a voz mais grave (Gêmeo representado pelo Ramon e Mãe) e o outro personagem a mais aguda (Avô e Bebê) -. A partir da fixação vocal desses dois personagens, os outros teriam que encontrar o seu registro vocal no intervalo dessa extensão.

Com o registro vocal definido partimos para um trabalho mais focado na elaboração do *gramelô*. Em busca de uma elaboração diferenciada em nosso *gramelô*, decidimos que cada personagem poderia ter um idioma de influência, ou um sotaque, o que aumentou a nossa diversidade de construção de falas.

Tivemos uma orientação da professora de interpretação teatral Cecília Borges¹⁶ que contribuiu bastante na elaboração das nossas falas. A proposta fornecida por ela consistia em escrever o texto falado originalmente e explorar as vogais e consoantes presentes na fala, brincando com o som, omitindo ou enfatizando sonoridades que poderiam remeter à palavra

¹⁵ *Pellet drums*, originário da China, Coreia e Japão. Pequeno tambor com membrana dos dois lados e duas esferas conectadas a ele por uma corda, afixado em uma haste.

¹⁶ Cecília Borges é professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, mestre em Artes na área de voz pela Universidade Estadual de Campinas (2004), e possui graduação em Educação Artística Licenciatura Plena Habilitação pela Universidade de Brasília (1995).

original. Ela também comentou em escrever as falas tanto no português quanto no outro idioma e brincar de misturar as palavras.

Para realizar essa pesquisa do *gramelô* da minha personagem, selecionei como idioma base o inglês (com sonoridade americana) para misturar com o português. Durante as minhas experimentações iniciais, pensei em acrescentar uma qualidade de desenho animado em minha voz, o que me lembrou o jeito de falar de uma colega que conheci em um intercâmbio de ginástica rítmica. Ela era chilena, e tinha uma forma de resmungar que era muito peculiar. Associei a qualidade do resmungar dela, com as minhas falas elaboradas a partir do inglês e do português e assim surgiu a voz da minha personagem.

A inserção do *gramelô* foi discutida um bom tempo, antes de ser realmente decidido de fato a sua utilização. Como as ações filmadas tiveram mais foco na imagem do que em diálogos construídos através da voz, eram poucas as cenas em que os personagens realmente estavam produzindo sons ou ações vocais. Isso permitiu com que experimentássemos a utilização da voz tanto para representar um pensamento do personagem quanto para ser de fato o que estava sendo falado. Pensamos em executar os pensamentos com o nosso idioma normal e os momentos de fala com o *gramelô*, mas acabamos decidindo por utilizar o *gramelô* em ambas as situações.

Os ensaios dos sons juntamente com a reprodução do filme, exigiam dos atores um grau de precisão na execução da ação sonora que era fundamental para casar a sonorização com a imagem, o que atribuía ao nosso trabalho o efeito desejado. Era necessário saber o tempo de duração do som assim como o seu tempo de entrada, e manter o ritmo – no caso da sonorização do trem e dos sons que compunham junto com as músicas gravadas. As repetições poderiam remeter a coreografias ou partituras musicais, em que cada um precisa executar sua parte com exatidão para contribuir com um bom andamento do que está sendo executado.

Apesar da execução do som ser voltada para a tela em que está sendo projetado o filme, os atores deveriam manter um nível de presença energética diferenciado, que influenciava na qualidade sonora vocal utilizada em cena, além de provocar o público para observar como os sons estavam sendo produzidos.

Após o levantamento de roteiro, partindo para a gravação do material cinético e depois para a elaboração do som, juntando com uma simples cena de entrada e saída dos atores no palco, partimos para as nossas apresentações, finalizando assim, nosso processo de levantamento de material criativo.

2.5 Reflexões sobre as ações trabalhadas no processo de construção de *O Ouro, o Ladrão e sua Família*

A partir da exposição de noções de ação e do processo do Projeto de Diplomação *O Ouro, o ladrão e sua família*, objetivo ainda tecer alguns vínculos conforme observei durante o processo, observando a presença das noções trabalhadas na produção de material cênico. Para isso, será necessário detalhar algumas partes do processo em que é possível estabelecer essa reflexão.

Durante o processo de criação do filme-teatro apresentado, tivemos um período de levantamento de material, no qual os atores tiveram que desenvolver diversas propostas de material cênico conforme uma situação específica pedida pela orientadora ou por outros atores. A parte do processo onde temos mais elementos para realizar essa reflexão encontra-se neste capítulo como fase 1 – levantamento de material e elaboração do roteiro. Também encontramos na fase 2 (alguns improvisos) e na fase 4, momentos que são válidos para a reflexão, mas a fase inicial abrange mais elementos para a reflexão.

Quando pensamos em criar materiais cênicos que resultem em ação, temos que criar uma atmosfera de proposta cênica que dê o suporte necessário para o ator agir. Se em um exercício de levantamento de material com interação com um objeto específico é pedido que o ator realize uma ação, ele terá a necessidade de buscar um contexto para sustentar sua proposta.

Para ilustrar essa situação podemos nos apoiar em uma das propostas de criação realizada na fase 1 do processo, para ser mais específica, em um momento em que os atores tinham que criar três ações com um garfo e uma faca. Tendo como referência a definição clássica de ação, de que ela precisa ter um início, um meio e um fim, os atores exploraram os objetos a fim de encontrar ações que fugissem a sua real utilização. Com isso surgiram propostas, além das minhas ações, que eram: jogar o garfo e a faca para cima mudando a mão, pentear o cabelo com o garfo e limpar entre os dentes com a faca; fazer teatro de animação com os talheres, entre outras.

A partir do material que ia sendo apresentado para a orientadora, ela ia corrigindo o material conforme a sua noção de ação. Me lembro de um exemplo que ela costumava usar para ilustrar o que ela entendia por ação: se um ator tem um ovo, ele pega o ovo, joga o ovo para cima e pega, isso não é ação, pois se eu piscar o olho no momento em que o ovo está sendo jogado e abrir depois que o ator pegar não aconteceu nada; mas se ele pega o ovo, joga para cima, deixa cair no chão e depois tenta pegar o ovo que caiu no chão e quebrou, isso é uma ação, pois aconteceu uma transformação. Essa definição trabalhada pela orientadora se aproxima muito do que é encontrado no material produzido por Barba, pois como a busca pela

ação ocorre sem uma dramaturgia pronta e sim em busca de uma dramaturgia, a transformação proposta pela ação é fundamental. Em Stanislavski percebe-se um trabalho sobre a ação desenvolvido a partir de uma dramaturgia pronta, o que não é um pré-requisito para ação em Barba, ou, neste caso, para a nossa orientadora.

Após a utilização desse exemplo, apresentado pela nossa orientadora, as propostas de material apresentadas foram se aproximando do que a orientadora considerava ação. Pode-se dizer que o exemplo utilizado permite uma percepção visual de uma exemplificação de ação, contribuindo para uma melhor visualização do que ela objetiva quando pede a realização de uma ação. Essa exemplificação da orientadora implica como característica da ação o elemento de transformação.

Ainda abordando alguns acontecimentos relacionados ao levantamento de materiais e propostas cênicas, gostaria de expor um outro momento da fase 1 em que alguns atores criavam uma situação em um determinado espaço para que os outros atores improvisassem uma cena. Após algumas propostas desenvolvidas pelos atores, a orientadora pediu para que não fosse mais utilizada a palavra, limitando nossa produção corporal a produções cinéticas e, algumas interjeições sonoras. Essa limitação proposta pela orientadora, inicialmente, me levou a crer que ela não se interessava pela palavra. Somente depois ela nos explicou que a utilização da palavra não estava sendo eficiente, ocorrendo de uma forma corriqueira e desinteressante para quem estava assistindo, além de estar interferindo no material cinético, pois sua produção também estava ficando desinteressante, alcançando um material mais consistente para a utilização em cena após essa interferência da orientadora.

Pelo fato de estarmos levantando o material primeiramente para a gravação do filme, e por este ser mudo, de fato as produções sonoras, tais como a ação vocal ou verbal, não causariam tanto impacto. Porém, sinto que a atenção desenvolvida durante a elaboração de ações físicas (cinéticas) não foi correspondente a atenção no trabalho de ações vocais e verbais, durante a elaboração do som, devido ao curto tempo que tivemos para trabalhar nessa parte sonora.

Antes de abordar o trabalho sonoro desenvolvido gostaria de expor um pouco do trabalho de criação de ações quando estávamos trabalhando com improvisos. O improviso permite aos atores trabalharem com reações, e isso, além de contribuir com a construção e caracterização (em maior parte psicológica) do personagem, pode sugerir um material proveitoso para o roteiro ou dramaturgia. No caso do nosso processo, no qual o material cinético resultou em uma filmagem, as ações e reações mais significativas iriam ganhar mais destaque, então tínhamos que oferecer nosso máximo a cada tomada. Quanto a essa disponibilidade dos

atores nos improvisos para agir e reagir, Grado contribui com um comentário que abrange tanto a voz quanto o movimento:

A ação sempre emana de alguma intenção na direção do outro, manifestada e amplificada através do corpo do ator. A partitura vocal e física é composta exatamente desse fluxo de ações e intenções, não de sua manifestação através do gesto corporal somente (GRADO. 2015, p.69).

A autora ainda reforça a necessidade do preenchimento da ação, que seria a intenção, e da descentralização da produção de movimento como resultado desse processo de reação. Acredito que a dificuldade de improvisar pensando em apresentar necessariamente uma ação, com a sua definição delimitada por um conceito que exige uma transformação a ser percebida no exterior, contemplando em maior parte uma transformação cinética, pode resultar em um certo engessamento da resposta de reação.

Partindo para as reflexões proporcionadas pela elaboração da sonorização do filme-teatro, pode-se dizer que esse contato com a produção sonora foi mais voltado para a elaboração de *foley*, *granelô* e um trabalho não muito aprofundado sobre ritmo, além do contato com as propriedades do som (que é algo que permeia esses elementos citados). Com o foco voltado para a sonorização do filme, o trabalho mais aprofundado sobre as ações vocais não foi realizado, pois além de ter vários detalhes sonoros de objetos para executar, o tempo que tivemos para desenvolver essa pesquisa foi relativamente pequeno.

Gostaria de incluir nessas reflexões que contemplam o processo do referido filme-teatro algumas percepções desenvolvidas nas apresentações, que dialogam com o que está sendo proposto neste capítulo. As apresentações foram realizadas no Museu Nacional da República, no auditório 1, durante três dias, com duas sessões em cada dia, totalizando seis exibições do filme-teatro.

A adaptação dos atores ao novo espaço, que era diferente do utilizado para nossos ensaios, não causou muitos transtornos para a performance dos atores, pois foram utilizados os mesmos objetos e microfones que já estavam presentes em nossos ensaios. A mudança positiva para os atores foi a de que o sistema de som presente no museu permitia um retorno de produção sonora para os atores, o que não era viável em nosso lugar de ensaios.

Como a configuração espacial foi pensada para que a atenção do público se concentrasse no filme, apesar de também convidar o espectador para assistir os atores na execução da sonorização, o fato dos atores estarem em diagonal de costas para o público exigia uma qualidade de presença diferenciada a fim de manter viva a presença do ator. Essa qualidade de presença diferenciada consistia em encontrar na execução da sonorização uma vivacidade para

o momento, como se os impulsos das ações presentes na imagem, juntamente com suas respectivas sonorizações, tivessem que ser transmitidos através dos atores no palco.

Como cada ator era responsável por executar a voz de um personagem além de alguns sons presentes na cena, que foram distribuídos entre os atores, identifiquei em minha performance uma necessidade de dinâmica corporal exigida na realização de algumas vocalizações. Imagino que parte do trabalho de execução do *grameião* deve se aproximar do trabalho de diversos dubladores, uma vez que temos que reconhecer nas situações apresentadas nos filmes impulsos corporais que influenciam diretamente na qualidade do som, sustentando a produção vocal realizada de maneira coerente e convincente com a imagem.

Nestes casos a interpretação do dublador é sustentada pela produção vocal, que pode ter como base principal o resgate desses impulsos corporais que induziram os personagens a agir. Para exemplificar a utilização desses impulsos durante a performance, utilizo a execução sonora da cena final, no momento em que a maioria dos personagens se jogam no chão brigando pelo ouro. Para alcançar uma qualidade vocal coerente com o que estava acontecendo na imagem, meu corpo sentia a necessidade de produzir movimentos e estímulos, como contrair o abdômen, que relembassem a situação vivenciada anteriormente (na gravação da cena). Além de lembrar esses impulsos antecedentes à ação, pensar na atitude do personagem também contribuiu para uma melhor performance vocal.

Com base nos exemplos expostos durante esse capítulo, podemos perceber que a ação é estimulada por impulsos (internos ou externos), e sua qualidade pode ser influenciada através da atitude de reação proposta pelo ator. Complementando com outros elementos que rodeiam a ação, pode-se considerar que os impulsos que antecedem as ações também podem situar os atores com relação ao preenchimento psíquico ou de memória necessário, favorecendo a interpretação conforme a atitude que também está presente na ação. Essa pequena noção de como funcionaria um possível mecanismo da ação, pode ser muito útil para atores, pois quando um ator tem conhecimento desses elementos que impulsionam ou justificam uma ação a construção de material poderá ser muito rica.

CONCLUSÃO

Após as discussões e exposições realizadas ao longo desse trabalho, pode-se concluir que a ação é um elemento fundamental ao ator, principalmente na elaboração de seu material cênico. Além das diversas qualidades que uma ação pode ter, Stanislavski pontua que toda ação é psico-física, e auxilia inclusive na construção psicológica do personagem, desencadeando memórias que sustentam os objetivos e justificam o comportamento do personagem (STANISLAVSKI. 2011, pp. 63-83). É válido lembrar que quando é pedido a um ator para desenvolver um material cênico correspondente a uma ação, a contextualização da situação proposta pode influenciar nas escolhas de atitude, inclusive no preenchimento de uma atividade (movimento) tornando-a uma ação.

Uma característica interessante permitida por esse processo de produzir um filme mudo com sonorização ao vivo foi a de dissociação entre o movimento e a voz. Quando essa dissociação ocorre de forma consciente ela se torna uma possibilidade de exploração, à medida que busca romper um engessamento de um formato determinado devido a uma atividade ou posição que o corpo tem que assumir, tentando ultrapassar uma limitação do potencial de utilização de suas produções. Essa dissociação entre a voz e o movimento nos permite investigar possíveis contrapontos que possam surgir durante a execução de uma ação. Por exemplo, se meu personagem tem que realizar um movimento que deve seguir um ritmo lento, isso não implica no fato de minha produção vocal ter o mesmo andamento rítmico ou qualidade de frequência ou timbre equivalentes.

Essa independência de movimento e voz confere uma qualidade diferenciada à cena, na medida em que essa dissociação potencializa ou enfatiza um momento determinado. Por isso, acho importante pesquisar sobre as dissociações da produção corporal (cinética e acústica), e também de um instrumento de trabalho fundamental para a produção de material para o ator, as ações.

Assim como essa dissociação de voz e movimento, o trabalho integrado da noção de ação, que contempla tanto a parte sonora quanto a cinética, abre um leque de possibilidades que o ator pode utilizar para produzir um bom material cênico. Entretanto, inclusive nesse processo ao qual me refiro, o aprofundamento sobre a dimensão sonora da ação foi superficial. Será que para nos aprofundar em uma noção de ação que contemple a produção sonora deveríamos prescindir daqueles termos que fragmentam a ação em ação física e vocal? Isso ajudaria os diretores, professores e atores a compreender o lugar dos sons vocais ou verbais em relação à ação no teatro?

O processo referido nesse trabalho apresenta tendências de produções de ações com maior ênfase nas produções cinéticas, devido a escolha estética do material elaborado. As contribuições acerca da discussão sobre a ação que englobe a produção sonora ainda precisam ganhar mais espaço, uma vez que a compreensão mais recorrente nos estudos teatrais já é preenchida com o entendimento de uma *ação física* resultar em produção cinética.

Ainda há muito o que avançar quando se é abordada a produção vocal e sonora em salas de aulas ou em ensaios. Como o trabalho com a palavra nem sempre acontece de forma a valorizar ou enriquecer o momento que está sendo representado (em uma cena, por exemplo), interessa-nos identificar uma maneira de se trabalhar a ação, de modo com que ela valorize tanto a parte sonora quanto a cinética, conforme a proposta cênica apresentada (de um determinado diretor).

Dada a complexidade e possibilidades pertencentes à ação, seu estudo ainda é necessário devido à quantidade de contribuições que ainda podem ser realizadas, tanto na parte conceitual, quanto na elaboração de procedimentos técnicos e de ensaios. Apesar das contribuições de diversos autores como Stanislavski, Grotowski, Barba e outros, ainda existem questões de integração entre as produções do corpo em cena que carecem de maior atenção.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. São Paulo: Realizações Editora, Livraria e Distribuidora Ltda, 2012.

BONFITTO, Matteo. **O Ator-Compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BUENO, Silveira. **Minidicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Editora FTD, 2000.

GRADO, Mônica Andréa. **O Gesto Vocal: a comunicação vocal e sua gestualidade no teatro físico**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

IWAMIZU, R. S. **Foley no Brasil**. São Paulo, 2014, p. Dissertação – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VIEIRA, Sulian. O Corpo Ressoante: Voz, Palavra e Desejo em Cena. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB**, V.8 no. 2, páginas 9-17, Brasília, 2009.

FILMOGRÁFICAS

ÁLBUM de Família. Direção John Wells, Produção: George Clooney, Grant Hesloy, Hervey Weinstein. Estados Unidos (EUA): The Weinstein Company, 2013, 1 DVD.

ANEXO I

FICHA TÉCNICA:

DIREÇÃO:

Leo Sykes

ATORES:

Arthur Romão

Bianca Ludgero

Bruno Barbato Bloch

Cíntia Portella

Iury Persan

Louise Portela

Luciana Marinho

Marina Olivier

Ramon Lima

Ricardo Holanda

PRIMEIRA ASSISTENTE DE DIREÇÃO:

Lorena Pires

SEGUNDA ASSISTENTE DE DIREÇÃO:

Helena Dupin

ROTEIRO:

Leo Sykes

PARTICIPAÇÃO ESPECIAL:

Lorena Pires

CRIAÇÃO DE MATERIAL CÊNICO:

O Elenco

DIREÇÃO DE ARTE:

Arthur Romão

CABELO E MAQUIAGEM:

Ana Luíza Meneses

Lorena Pires

Martha Carvalho

Nathália Mendes

Patrícia da Silva Nascimento

FIGURINO:

Ana Luíza Meneses

Bianca Ludgero

Marina Olivier

Martha Carvalho

Nathália Mendes

Patrícia da Silva Nascimento

CONFECÇÃO DO TREM:

Ramon Lima

DIRETOR DE FOTOGRAFIA:

Bruno Corte Real

ASSISTENTE DE FOTOGRAFIA:

Gabriel Brito

Helena Sarmento

ELETRICISTA:

Iury Persan

CONTINUIDADE:

Bruno Arêa

PLATEAU:

André Eduardo Gonzaga

PRODUÇÃO:

Louise Portela

Ricardo Holanda

EDIÇÃO:

Leo Sykes

ASSISTENTE DE EDIÇÃO:

Arthur Romão

SUPERVISÃO DE FOLEYS E SONOPLASTIA:

Glauco Maciel

COMPOSITORES:

Bruno Barbato Bloch

Glauco Maciel

MÚSICAS:

Blackmail Blues

Funk do Vovô

PRODUÇÃO DE FOLEYS E SONOPLASTIA:

Arthur Romão

Bianca Ludgero

Bruno Barbato Bloch

Iury Persan

Louise Portela

Luciana Marinho

Marina Olivier

Ramon Lima

Ricardo Holanda