

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
DIREÇÃO TEATRAL

**MEMORIAL**  
**DOM QUIXOTE E SANCHO PANÇA**

LUCAS MARCELLOS MASSANO  
matrícula nº: 113040492

ORIENTADORA: Profa. Marília Guimarães Martins  
CO-ORIENTADOR: Prof. Dr. Daniel Marques da Silva

RIO DE JANEIRO

2018

## SUMÁRIO

1. MEMORIAL .....	2
2. BIBLIOGRAFIA .....	14
3. FILMOGRAFIA .....	16
4. LISTA DE IMAGENS .....	17
5. FICHA TÉCNICA COMPLETA .....	36

O presente Memorial tem como objetivo analisar os caminhos percorridos ao longo do processo de ensaios do espetáculo *Dom Quixote & Sancho Pança*, apresentado no dia 04 de dezembro de 2018 no Campus Praia Vermelha da UFRJ. Propõe-se aqui a observação crítica desde a concepção e escritura do projeto de encenação até a sua apresentação pública, trazendo à luz questionamentos, correlações de ordem prática, teórica e estética.

Ao revisitar o projeto de encenação, concluído em julho de 2018, e pondo ao lado do espetáculo encenado em dezembro do mesmo ano, salta aos olhos a diferença entre as dimensões das propostas. O quanto do desejo e o quanto da prática, o quanto do que se projeta e o quanto a sala de ensaio solicita como necessidade, e dispensa supérfluos. Entre o projeto e a encenação reside a queda em abismo e o voo alto da criação, e é justamente disto que me interessa aqui tratar.

Ressoa em mim a relevância da trajetória percorrida dentro da graduação como fator preponderante para o resultado obtido em *Dom Quixote & Sancho Pança*, de forma que o projeto e o espetáculo se apresentam como um mosaico deste percurso. A minha trajetória acadêmica foi marcada por dois blocos de momentos muito distintos e fundamentais, sobretudo no que diz respeito ao amadurecimento e aprofundamento do meu interesse artístico.

Durante a primeira metade, ainda navegava em águas sem rumo, sem me compreender, sem objeto de interesse e pesquisa, sem foco. As referências teóricas chegavam até mim e pareciam soltas, sem correlação e objetivo. As experimentações práticas, por mais instigantes que fossem, não encontravam terreno fértil em mim para se desdobrar, conectar e se tornarem capazes de produzir artisticamente material cênico, físico, palpável.

No meio da minha graduação de seis anos, tive diversas oportunidades profissionais, trabalhei em sete espetáculos no intervalo curto de dois anos. Estive ao lado de grandes profissionais e pude acompanhar como assistente, excelentes, notáveis e generosos Diretores teatrais. Este foi um momento fundamental de correlação entre teoria e prática; fora dos muros da Universidade os conteúdos acadêmicos se colidiram com as suas aplicabilidades práticas e despertaram a palpável noção de sua importância. A teoria e a prática são indissociáveis e se retroalimentam.

Chega-se então ao segundo momento, onde o contato com alguns autores, pensadores, encenadores e críticos teatrais se tornaram balizadores do meu interesse de produção artística. Os trabalhos de Peter Brook e seu conceito de espaço vazio e o trabalho sobre composição de Anne Bogart tornaram-se eixos de interesse de pesquisa de forma constante em meu trabalho, mesmo que por diversas vezes de forma controversa, mas sempre movidos por um fio condutor: só há em cena o que a cena demanda; o demais é supérfluo.

Este dado me acompanha desde o meu primeiro experimento cênico dentro do curso de direção teatral. Em 2016, trabalhei em uma adaptação de 30 minutos do clássico de William Shakespeare, *Romeu e Julieta*. Neste processo de trabalho, ainda inseguro na função de Diretor, operei uma recontextualização da obra e pus o casal de amantes fadados ao destino trágico desde o instante em que se conhecem sob a perspectiva de um par homoafetivo, deslocando o paradigma da rivalidade entre famílias que se encerra na morte dos amantes, para a relação do amor entre dois homens que sob a ação da sociedade, leva ao encerramento fatal.

Lidar com o robusto texto de Shakespeare me pôs em estado de atenção e aprofundamento constante, além de escancarar a potência que há em recontextualizar dramaturgias icônicas. Este estudo me pôs de frente a um personagem fundamental, que nunca havia enxergado na obra do bardo: a cidade. Não só como pano de fundo, a cidade de Verona age sobre os dois, movimenta, torce e comprime a ação.

Diante desta dimensão de compreensão de uma nova possibilidade e leitura, a ação cênica tornou-se o principal foco de trabalho, de forma que cenário, figurino e outros elementos só surgiriam diante de expressa necessidade. Em linhas gerais, foi enxergar na prática, diante dos meus olhos, a máxima “pra fazer teatro, você só precisa de ator”. Debrucei-me sobre o trabalho das ações físicas, englobando os conhecimentos teóricos apresentados por Stanislavski e principalmente sobre a continuidade do trabalho dada por Jerzy Grotowski sobre este estudo. Aqui, ressalto a importância do livro de Thomas Richards ‘Trabalhar com Grotowski Sobre as Ações Físicas’, sobre o seu processo de trabalho no workcenter, junto ao diretor polonês. Talvez pela simplicidade da abordagem de Richards, ter estado em contato com esta leitura durante este processo foi uma motriz de estabilidade e segurança no meu trabalho como diretor.

As pesquisas e experimentações em sala de ensaio, sempre muito físicas, incluíam um training muito inspirado nos de Grotowski e traziam ao texto uma nova qualidade, textura e importância. A palavra surgia do corpo, da necessidade da ação, de uma raiz física. Uma palavra-corpo. Particularmente, analiso este processo como um acerto preciso da escolha de processo criativo; o resultado foi uma cena pulsante, vibrátil, reverberante, enérgica e viril. Tudo isto, tendo em cena apenas dois atores, vestindo apenas calças jeans pretas e seis cadeiras de plástico pretas.

A experiência com a Dramaturgia de Shakespeare me fez sentir necessidade em seguir e me experimentar na direção oposta: busquei autores contemporâneos a mim, estruturas dramáticas abertas, onde a possibilidade do processo de ensaio, a criação dentro da sala de trabalho, a pesquisa estética e laboratório cênico dessem o caminho para a construção da encenação. Foi então que me deparei com a dramaturgia do autor britânico Mark Ravenhill; seus textos e sua forma de estruturar a escrita me atraíram logo de cara e encontraram a coerência política que eu precisava. Ravenhill é filho dos governos autoritários das décadas 70 e 80 de Margareth Thatcher, no Reino Unido, e Ronald Reagan, nos Estados Unidos. Suas temáticas eram sempre atravessadas pelas questões políticas que viveu e que aos meus olhos eram reflexo do Brasil no qual eu vivia. Como artista e autor, Ravenhill foi criado também no celeiro dos movimentos de contracultura, fato que me motivou a investigar o período.

Cheguei ao texto de *Piscina (sem água)*, de Mark Ravenhill. Uma estrutura dramática aberta, sem delimitação de número de personagens, atos ou cenas. Mais do que um texto de teatro, me pareceu uma provocação cênica, que abordava justamente a mercantilização da arte e o seu impacto em um grupo de amigos artistas.

Este, dentro da minha formação, talvez tenha sido o trabalho mais relevante no que diz respeito a me compreender como diretor, tanto no que diz respeito à postura de sala de ensaio, criação de rede de trabalho, metodologia de pesquisa, quanto aos interesses estéticos, estratégias de cena e linguagem. De certa forma, parece que neste processo entendi o que me instigava pesquisar dentro da cena, o que esperava de uma cena, o que entendia como a minha própria maneira de contar uma história. Muitas das descobertas feitas aqui se desdobraram posteriormente em *Dom Quixote & Sancho Pança* e em outros trabalhos fora da Universidade. A pesquisa sobre os movimentos de contracultura tornaram-se um norte nas minhas pesquisas e desejos, a

interdisciplinaridade dentro das artes cênicas passaram a ocupar um robusto espaço em meus interesses de cena e passei a procurar referências e a me remeter e dialogar fortemente com as artes plásticas, a dança e a música. É curioso, e digno de nota, que em paralelo ao trabalho em ‘Piscina (sem água)’ e ‘Dom Quixote & Sancho Pança’ dirigi duas Óperas da Escola de Musica da UFRJ, ampliando ainda mais o trânsito de linguagens dentro da minha pesquisa.

Em *Piscina (sem água)* o conceito de Ação se reafirmou como o grande motor da minha busca de cena. Antes de qualquer coisa, ação. E depois os objetos de cena; a criação de signos. Referências como Jackson Pollock, Pina Bausch e Anne Bogart acompanharam o trabalho e contribuíram de forma significativa na minha formação como diretor.

Neste trabalho tive que lidar com uma infinidade de problemas, com quatro trocas de elenco, dificuldade de salas de ensaio, pouca verba, atraso na composição de equipe criativa e conseqüentemente uma demora na concepção geral do espetáculo que deu origem a novos problemas. O dia da estreia foi tumultuado, atraso na montagem de luz, problemas com o iluminador, falta de tempo para montagem da cenografia e um verdadeiro quebra cabeças com o figurino. Definiria este processo com uma palavra: caótico. E justamente dentro de todo este caos encontrei toda segurança, tranquilidade e assertividade que – aos meus olhos – um diretor precisa ter. Controle sob o descontrole, tranquilidade para gerir uma equipe e elenco, ao transmitir conforto e segurança para seus trabalhos e, a partir disso, o resultado foi impressionantemente positivo. Apesar de todo o caos e pressão, não perder o controle deu origem a um resultado esplêndido dentro do que propúnhamos. Elenco confortável e seguro, cena latente, espetáculo pulsante, equipes criativas felizes e realizadas com seus trabalhos e um diretor exausto e contemplado com o espetáculo.

Neste ponto, é preciso sanar a possível dúvida mental que está passando pela sua cabeça, caro leitor: do que interessa estes outros processos ao trabalho em *Dom Quixote & Sancho Pança*, finalidade primária deste Memorial? Eu respondo: para além do óbvio, de que todos estes trabalhos talharam o diretor que entrou em sala de ensaio na adaptação de José António da Silva, *Dom Quixote & Sancho Pança* foi concebido e desenhado enquanto projeto concomitantemente a estes dois espetáculos citados acima. Todas as angústias, equívocos, desejos (materiais ou subjetivos) que eram encontrados

durante os laboratórios destes dois espetáculos anteriores viraram material de interesse e pesquisa na escritura da adaptação de uma obra clássica, conhecida mundialmente pelas mãos de Cervantes. As dificuldades – até as mais materiais – como não ter sala de ensaio, sala de apresentações, público escasso, viraram bases para se pensar um espetáculo de rua, sem verba, lidando e comunicando com um público “não-teatral”.

‘Dom Quixote & Sancho Pança’, hoje, me parece uma síntese destes seis anos de Universidade. Neste projeto, pude reunir não só os conhecimentos e referências acumuladas do ponto de vista acadêmico, mas também o tanto de material humano que é fundamental ao fazer teatral. A consciência política e social que só pude conquistar dentro no espaço da Universidade pública, se refletindo nos meus trabalhos e tornando-se o mote deles.

Depois de tantas linhas e palavras, eu preciso me identificar a quem aqui me lê: sou um homem, branco, de classe média, cercado por uma infinidade de privilégios, facilidades e, no geral, que raras vezes enfrentou situações de demérito social. Ter aprendido a me identificar, reconhecer o espaço que eu ocupo dentro da sociedade brasileira foi um divisor de águas e um recurso fundamental para a consolidação daquilo que hoje não tenho dúvidas em dizer que sou: artista. Compreender isto me fez aprender a me deslocar do lugar que ocupo e abrir a escuta, ouvir as vozes dos que me cercam e usar dos privilégios que tenho para ser canal de comunicabilidade, através do trabalho a que me dedico. Aprendi a ouvir e dar voz, como artista também. E esta é a base de todo o projeto de ‘Dom Quixote & Sancho Pança’.

O projeto nasce há mais de quatro atrás, junto à minha colega de turma Dani Câmara. Nosso desejo – quase utópico – era de cruzar o Brasil de Norte a Sul, dedicando nossas vidas aquilo que mais dedicávamos nossas vidas: o fazer teatral. Os impecilhos logo saltaram como os custos e também o temor de se atirar pelas estradas da nação sem um mínimo de estrutura e planejamento. Guardamos o desejo na gaveta.

Os anos se passaram, os vínculos e a bagagem intelectual se expandiram e o desejo voltou a pulsar em nós. Junto mais um parceiro, Davi Palmeira (o qual havia trabalhado também em *Piscina (sem água)*) reavivamos o projeto, mas desta vez sobre uma ótica mais palpável e estruturada. Já estava trabalhando com a adaptação de *Romeu e Julieta*, selecionado como próximo trabalho o texto de *Piscina (sem água)*, e defini que como encerramento de ciclo universitário desejava novamente um texto clássico,

porém que fosse de autoria de um Brasileiro. A busca foi imensa e profunda, até que em dado momento, pesquisando trabalhos de circo-teatro me deparei com o uma adaptação feita pelo Carlos Alberto Soffredini de um Dom Quixote escrita por um autor Luso-Brasileiro. Os sinos soaram. Em meio a uma crise mundial em relação aos refugiados e uma oposição constante e autoritária sobre os fluxos migratórios, o meu exaltado nacionalismo de buscar um autor brasileiro pareceu controverso, e me deparar com um autor de origens migratórias que havia fugido do Brasil com sua família por motivação de perseguições religiosas me pareceu suficientemente caótico e contemporâneo. Ao ler o texto, a confirmação ideal. A dramaturgia de António José da Silva em adaptação à obra de Cervantes era uma joia linguística, uma estruturação cômica da obra original que me instigou e encantou desde a primeira leitura: havia achado meu texto, sem dúvidas.

Novamente reunido com Dani Câmara e Davi Palmeira, repensamos todo o projeto e pudemos desenhar nossos sonhos e desejos para além dos muros da universidade partindo de uma dramaturgia, e de certo, a história de Dom Quixote parecia ideal para voar para além dos nossos limites e percorrer as estradas do Brasil. Trouxe para mim a responsabilidade da direção e de pensar no espetáculo, e eles assumiram o pensamento producional e logístico. Na minha primeira imagem, desejava um elenco de sete atores múltiplos em suas linguagens (circo, dança, música, audiovisual), todos a bordo de uma Kombi, rodando pelo país, parando em praças e apresentando o espetáculo. Um desejo de resposta à crise política e social e uma forma de levar teatro, cultura para regiões fora do eixo metropolitano em todo o seu vigor e qualidade.

Este desejo foi logo encontrando seus percalços e a notícia de que não teríamos verba alguma para esta montagem na UFRJ. Ainda durante a escritura do projeto de encenação, reduzi para cinco atores e um Fusca, e seguimos em frente. Para integrar o elenco, convidei amigos atores que compartilhavam dos mesmos interesses cênicos e sociais; a equipe criativa, formada a partir de parceiros de trabalhos anteriores, como em *Piscina (sem água)*, e as óperas da UFRJ que dirigi. O engajamento e paixão de todos pelo projeto era motivador, e dava a certeza de estar no trilho certo.

A primeira leitura do texto de António José da Silva deflagrou algo que já esperava: o texto escrito no século 18 era duro, as palavras robustas e pouco palatáveis,



se tornaram um monstro a ser enfrentado, foram precisas mais três leituras para que o entendimento total do texto, de mais de 160 páginas, fosse bem sucedido.

Neste momento, surgiu o jogo que se tornaria um dos eixos centrais da encenação: a curingada de personagens. No segundo dia de leitura, após identificar a dificuldade de compreensão do texto, levei à sala de ensaio um chapéu e um lenço. A regra básica e simples é que quem estava com o chapéu lia Dom Quixote e quem estava com o lenço, lia Sancho Pança e que assim que o jogasse para outra pessoa, ela deveria assumir a leitura do personagem do mesmo ponto, sem pausas ou interrupções. Este jogo – tão simplório – não ajudou apenas a delimitar e facilitar a compreensão do texto, como contribuiu para a criação do imaginário coletivo destes personagens e as suas diferentes leituras feitas por todos os integrantes do elenco.

Dando continuidade a este trabalho textual, a próxima experimentação teve foco na percepção do espaço externo. Um ensaio feito no campinho do Campus Praia Vermelha da UFRJ, a fim de gerar o primeiro impacto, analisar as demandas de um espaço aberto e começar a lidar com as dificuldades e possibilidades ofertadas por ele. Neste ensaio, partindo de uma provocação de viewpoints, com foco em arquitetura e resposta sinestésica, propus que eles experimentassem uma cena do texto, através de improvisado (sem o texto em mãos) e explorassem a espacialidade, as relações de distância e proximidade. Este laboratório acentuou nos corpos dos atores a latente demanda de uma ampliação do gesto, do corpo, da fala, da expressividade; pôde dar a eles também a prática da potência espacial, da criação de tensão e o poder que se ocasiona em afastamentos e aproximações.

Após este primeiro bloco de experimentos e contato com o texto é preciso ressaltar uma questão que acompanhou o processo de ensaios até duas semanas antes da estreia nas ruas do Campus Praia Vermelha de UFRJ: a troca de integrantes do elenco.

Desde a concepção do projeto, passando pelo período de ensaios, até a estreia, a entrada e saída de membros do elenco e equipe, apesar de toda a paixão e dedicação pelo espetáculo, foram constantes. Interpreto isto como um dado, um fator material e estatístico e não como uma intempérie. Uma consequência muito sólida dos tempos em que vivemos, da crise do setor cultural e da desvalorização do artista. Todas as saídas foram em decorrência a dificuldades financeiras, por parte dos artistas envolvidos não terem meios de se manter em uma produção sem verba, sem ajuda de custo, sem meios

de gerir a vida pessoal. Diante de um longo e árduo processo de ensaios para o espetáculo (com ensaios de quatro/cinco horas por dia, quatro vezes por semana), foi preciso, diversas vezes, abrir mão de artistas potentes para a demanda financeira para que eles pudessem aceitar outros trabalhos – nem sempre dentro de suas áreas de trabalho – para pagar suas contas no fim do mês. Desde o início, esta pauta me chamou atenção e me manteve atento e preparado, entendendo que – enquanto projeto – era justamente disto que falávamos também em ‘Dom Quixote & Sancho Pança’. O desejo de ser mambembe era também uma resposta aos nossos tempos e ao sucateamento constante do setor cultural no país. A percepção de que é preciso repensar o lugar do artista e de que o artista precisa repensar seu lugar.

Para a encenação e processo de experimentações cênicas, estas saídas e entradas frequentes tiveram também um impacto decisivo: não me interessavam marcas engessadas, intenções bloqueadas na criação de outro ator sendo transpostas para um novo integrante. Meu olhar se atrai para a criação individual, posta em jogo com o coletivo. Então, a cada novo integrante um trabalho de reconstrução quase que do zero se punha em foco. O processo de construção e demolição, apesar de desgastante e não esperado, trouxe cada vez mais uma capacidade de potência e síntese nos demais atores, que estiveram no processo desde o início, ressalvo aqui os atores Davi Palmeira e Yves Baeta.

Este processo de levantar e derrubar o espetáculo trouxe uma propriedade e consistência ímpar sobre o texto para estes dois atores, que se mantiveram do início ao fim do processo, de forma que – somado à habilidade e experiência como atores – eles passaram a operar e lidar com muita destreza em improvisos, sobretudo diante da entrada ou saída de integrantes do elenco. Desenvolveram um poder de síntese sobre o texto, sem abrir mão da sua qualidade narrativa, de suas palavras essenciais e dos motores da dramaturgia.

Apesar de todos os cortes operados por mim sobre a dramaturgia de António José da Silva, reduzindo o texto original de 160 páginas para 40, é preciso ressaltar que a versão final da dramaturgia foi operada em sala de ensaio, em cena, em jogo, em improviso e a responsabilidade deste último corte de qualidade cênica latente deve ser creditada ao manejo e inteligência cênica destes dois atores experientes, que encontraram terreno fértil e criativo no ator Bruno Marques, que entrou no processo

pouco mais de um mês antes da estreia. Começando pela idealização de sete atores em cena, reduzindo para cinco, após diversas entradas e saídas neste meio, por fim, o encontro destes três atores, acabou por se tornar a potência necessária para dar conta do espetáculo.

Definido o elenco de três atores, adentramos na derradeira etapa de trabalho, apenas duas semanas antes da estreia. Já no primeiro ensaio, com os definitivos três atores – que já carregavam consigo toda a bagagem dos ensaios até aquele momento – permitimo-nos recuar, acalmar e promover o encontro. Foi um ensaio simples e intimista, com luzes apagadas, apenas três lanternas iluminavam e desenhavam sombras dos corpos e da história de Dom Quixote e seu fiel escudeiro Sancho Pança. Para o elenco o único estímulo dado foi “me contem esta história”. Sem objetos, sem cenografia, sem parafernálias, truques, figurinos. Apenas três atores, em luz baixa, se revezando na responsabilidade de contar a história clássica do burguês fidalgo que mergulha em um simulacro no qual acredita ser um cavaleiro andante e se atira pelo mundo em busca de aventuras ao lado de seu fiel escudeiro.

E isto era tudo o que precisava.

Deste ensaio estabelecemos a base, a estrutura dramática e as questões que abordaríamos com o texto, a qualidade das relações, e vislumbramos o quanto nós – artistas – éramos simulacro de Dom Quixote; atirando-nos em devaneios, crendo em aventuras utópicas.

A partir daí elaboramos as questões, e discutimos intelectualmente, nos atentamos para quem éramos – todos homens – contando esta história; friccionamos as problemáticas apresentadas no texto com as do nosso tempo; acrescentamos excertos de poemas e poesias de Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade e José Régio, criamos versões musicais para canções existentes no texto de José António da Silva, junto ao Diretor Musical, Gabriel Barreto. Sonorizamos o espetáculo em um trabalho delicado e artesão, atento aos detalhes, e às necessidades de cena. Recuperamos textos que haviam sido cortados outrora e cortamos textos que pareciam fundamentais, mas que não mais faziam sentido. Durante duas semanas, através do estímulo de recontar a história a partir da base dramática criada no primeiro dia de ensaios com três atores, afinamos, escolhemos, readaptamos o espetáculo. Quebramos as paredes e partimos para o espaço externo, promovendo os ensaios nas ruas do Campus Praia Vermelha da

UFRJ, e a chegada de um público transeunte redimensionou a criação, e pudemos mais uma vez afinar ainda mais o espetáculo.

Em paralelo, todas estas entradas e saídas atingiram diretamente a equipe criativa. Nicolás Gonçalves, cenógrafo e diretor de arte, Carolina Costa, figurinista e Raffa, adrecista, trabalharam desde a concepção do projeto e atravessaram todas as fases, cortes e surpresas que passamos e responderam criativa e ativamente a todas elas. O primeiro impacto, na redução de Kombi para Fusca, e posteriormente, ao saber que não haveria verba alguma, na adaptação criativa de uma estrutura totalmente construída através de materiais reciclados, encontrados ou de baixíssimo custo. Com as constantes mudanças de elenco e, sobretudo diante da última versão, com apenas três atores feita apenas duas semanas antes da estreia, toda a equipe criativa rapidamente visualizou uma mudança na linguagem. O que a princípio se desejava como grandioso, uma fanfarra de rua, havia ganhado outra qualidade e materialidade de cena, e o caminho precisava mudar também.

Durante todo o processo nos reunimos quase semanalmente, dialogamos e discutimos ativamente; eles acompanharam assistindo aos ensaios e de certo, a relação que desenvolvemos é de inegável êxito para o trabalho. Por estarem perto, atentos, presentes na sala de ensaio, concebiam e criavam juntos a mim e ao elenco, o diálogo era afinado e preciso. Não demandava muitas explicações, pois eles sempre estiveram lá, criando juntos, sabendo o que faria e não faria mais sentido. Como Diretor me deu a tranquilidade e confiança de deixá-los livres para criar e propor junto à cena; testar objetos e adereços. A partir desta relação criada, compreendi como Diretor uma excelente maneira de se trabalhar, valorizando o trabalho desta equipe e mantendo um diálogo afinado e sempre em estado de potência. A equipe criativa precisa de espaço para criar. Parece óbvio, mas no meio do turbilhão de acontecimentos, os desejos de diretor podem sobrepujar o trabalho destes artistas que produzem contribuições, nos atravessam com referências, e nos provocam artisticamente o tempo inteiro.

Não há dúvidas de que se não fosse esta a maneira de trabalhar desenvolvida por nós, as mudanças executadas apenas há duas semanas antes da estreia não estariam tão unificadas e acertadas como foram. Tão em diálogo com a encenação, tão costuradas em uma unidade sólida e consistente.

De uma forma geral, da minha perspectiva como Diretor, toda a equipe e elenco mantiveram-se firmes e seguros na direção do trabalho, na criação, no engajamento e apropriação constante da dramaturgia, o que acabou por consolidar uma base sólida de trabalho, um conhecimento aprofundado da obra, que posteriormente pode-se desdobrar em uma encenação a partir de improvisos sobre esta base. O elenco conhecia profundamente a história, a equipe conhecia profundamente a história. Isto nos deu a liberdade de largar o texto de papel e abraçar o texto que estava em nossas carnes, em nossos corpos, em nossa boca e, principalmente, em forma de ação. Esta segurança sólida lhes deu o motor necessário para lidar com as intempéries da rua, do espaço público, para abordar e brincar diante do inesperado.

Retomando a análise do projeto escrito, apresentado em julho de 2018, e pondo ao lado do espetáculo apresentado em dezembro do mesmo ano, os abismos existentes entre o desejo e o realizável são as entranças práticas, as lidas cotidianas, e a infinidade de problemas fora da jurisdição do alcance de um realizador.

A persistente reflexão que me cerca, neste momento, é no que diz respeito à dimensão e responsabilidade de um artista. A vida em sociedade nos faz aparar arestas, ser pragmático, pensar de forma objetiva e prática. Analisar custos, planejar viabilidades, prever problemas, administrar afetos, calcular, orçar, cortar. Isto é prático. É inegável e também fundamental. Sem todos estes elementos sendo tratados de forma realista, palpável e material, nada se realiza efetivamente. Segue sendo desejo, vislumbre, utopia e alucinação. Mas e o que cabe ao artista, sem desejo, sem utopia? Não nos tornaríamos artesão, repetindo uma forma? Sobretudo dentro de um espaço universitário, o estímulo à criação e a atingir espaços utópicos me parece legítimo. No artista que sou – sem medo da possível arrogância desta auto definição – só há criação no vislumbre, no desejo, no utópico. Desejar grande, transitar por querer e lutar pelo intocado. Só posso pôr em questão as mazelas da vida cotidiana, dos traumas políticos se os sublimar, voar – mesmo que em pensamento – acima deles. Ver de longe, fazê-los piada, expor o seu ridículo.

“O Diretor Teatral é um comunicador”, me disse certa vez em uma reunião o Professor e orientador de Direção de Arte do espetáculo, Ronald Teixeira; e eu não posso concordar mais. É responsabilidade da ordem de Comunicar. Fala com o outro sobre algo. Apresentar uma questão, que é nossa como cidadãos. E por quais estratégias

comunicar? Quais os caminhos escolhidos por um Diretor teatral pra entrar em frequência e diálogo com um espectador? Criando, vislumbrando, desejando, pensando e materializando, realizando. E imaginar é coisa séria. Criar é responsabilidade exaustiva e pesada. E realizar é pôr todos estes sonhos, desejos e imaginações no funil da ordem prática.

Mas olhando com atenção para o resultado apresentado, é preciso ressaltar que sem a utopia e o sonho, jamais teríamos alçado experimentar o novo, o diferente, o festejo dentro da apresentação de um espetáculo de formatura dentro da Mostra de Teatro da UFRJ. Unidos pelo desejo comum, não nos dedicamos enquanto elenco e equipe exclusivamente à montagem de um espetáculo de rua para ser apresentado na Mostra; fomos além, e da maneira que o funil da ordem prática permitiu, realizamos um evento cultural articulado, com uma campanha de doação e troca de livros inseridos dentro do próprio espetáculo e que perdurava após o seu término, seguindo para um show musical, do ator e também cantor Yves Baeta, acompanhado por nosso Diretor Musical, Gabriel Barreto e mais um músico convidado, enquanto simultaneamente promovemos vendas de doce e bebidas. Uma concepção de evento, de festejo e de fruição cultural completa e complexa, bem como desejamos desde os primeiros traços do projeto.

É preciso que o artista crie. E que tenha espaço para isto. É preciso que ele saiba lidar com as desventuras e demandas materiais que encontrará pelo seu caminho. Mas, antes de qualquer problema, é preciso sonhar. Toda ideia é um sonho e meu caminho como artista sempre será o da utopia.

## BIBLIOGRAFIA

- BERGSON, Henri. – *O riso: Ensaio sobre o significado do cômico* / Henri Bergson; tradução e notas de Maria Adriana Camargo Cappello; introdução de Débora Cristina Morato Pinto. – São Paulo: Edipro, 2018.
- BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *O livro dos Viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição*; organização e tradução Sandra Meyer. 1 ed. – São Paulo: Perspectiva, 2017.
- BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo - de Stanislávski a Barba*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. *Grupo Galpão: Diário de montagem, v.1 – Romeu e Julieta*. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2014.
- CERVANTES Saavedra, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- COSTA, Mario. *Corpo e Redes*. In: DOMINGUES, Diana (organizadora). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Ed. Unesp, 1997, p. 303-314.
- COSTA, Rogério da. *Do tecnocosmos à technoarte*. In: DOMINGUES, Diana. (Org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 63-6.
- GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik; BARBA, Eugenio. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*. São Paulo: SESC-SP, 2010.
- RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ROCHA, Gilmar. *A magia do circo: etnografia de uma cultura viajante*. 1ª edição, Rio de Janeiro: Lamparina e FAPERJ, 2013.
- SPOLIN, Viola. – *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015;
- STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Tradução do inglês de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982, 5ª edição.

STELARC. “*Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota*”. In: DOMINGUES, Diana. (Org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 52-62.



## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS:

*ESPETÁCULOS ANTIGOS: ROMEU E JULIETA*. Disponível em:

<[www.grupogalpao.com.br/romeu-julieta](http://www.grupogalpao.com.br/romeu-julieta)>. Acesso em: 13 jul. 2018.

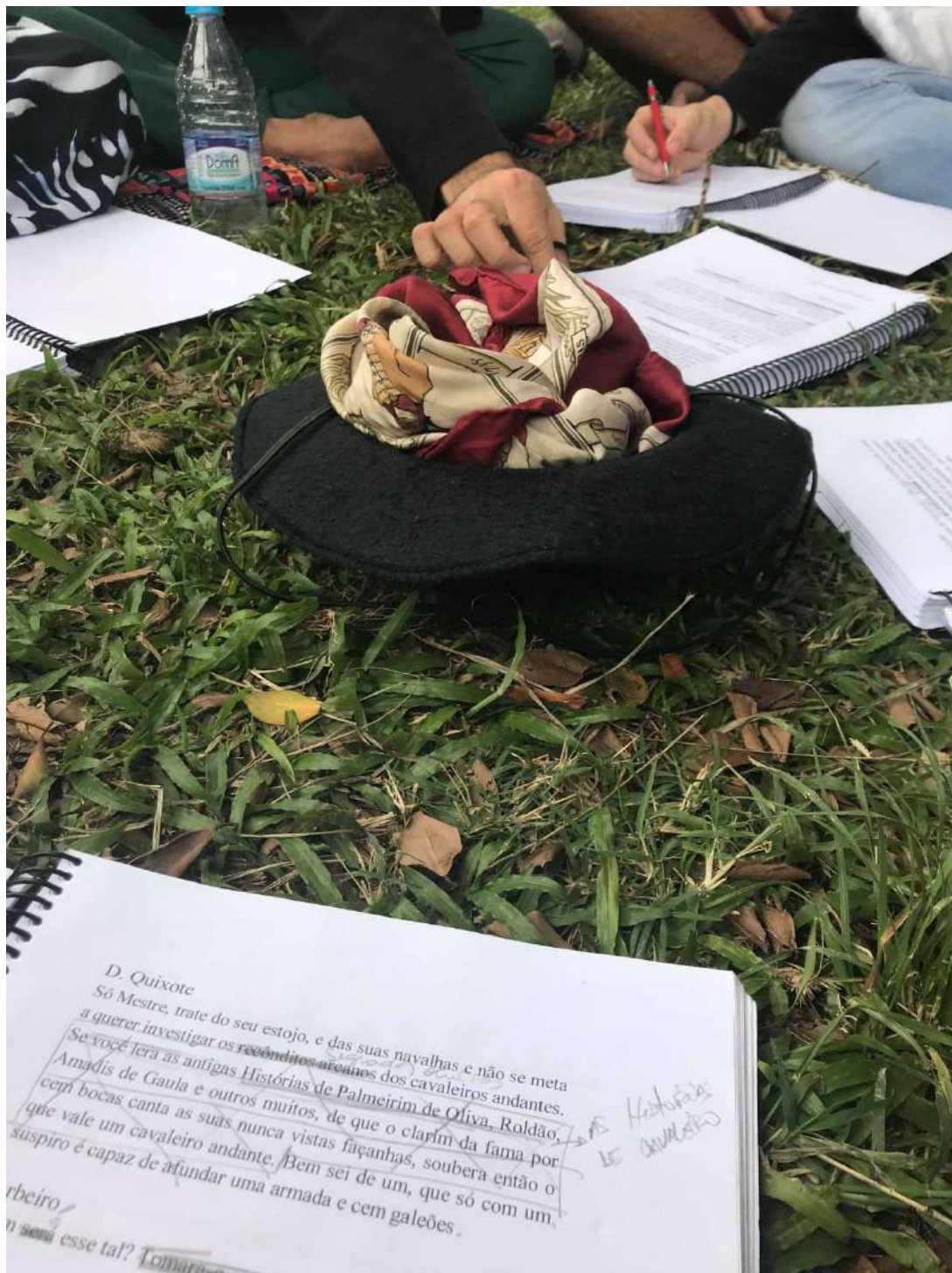
*HISTORY*. Disponível em: <<http://www.livingtheatre.org/history>>. Acesso em: 13 jul. 2018.

## LISTA DE IMAGENS

**Figura 1** – Etapa de Leituras e Estudo do Texto

Fonte: Bernardo Pimentel, 2018

**Figura 2** – O chapéu e lenço de Dom Quixote e Sancho Pança – elementos presentes desde a leitura até a encenação



Fonte: Lucas Massano, 2018

**Figura 3** – Excerto do texto original de Cervantes, usado como estudo

## LIVRO PRIMEIRO

### CAPÍTULO I

#### **Que trata da condição e exercício do famoso fidalgo D. Quixote de la Mancha**

Num lugar da Mancha, de cujo nome não quero lembrar-me, vivia, não há muito, um fidalgo, dos de lança em cabido, adarga antiga, rocim fraco, e galgo corredor.

Passadio, olha seu tanto mais de vaca do que de carneiro, as mais das ceias restos da carne picados com sua cebola e vinagre, aos sábados outros sobejos ainda somenos, lentilhas às sextas-feiras, algum pombito de crecença aos domingos, consumiam três quartos do seu haver. O remanescente, levavam-no saio de belarte, calças de veludo para as festas, com seus pantufos do mesmo; e para os dias de semana o seu bellori do mais fino.

Tinha em casa uma ama que passava dos quarenta, uma sobrinha que não chegava aos vinte, e um moço de pousada e de porta a fora, tanto para o trato do rocim, como para o da fazenda.

Orçava na idade o nosso fidalgo pelos cinqüenta anos. Era rijo de compleição, seco de carnes, enxuto de rosto, madrugador, e amigo da caça.

**Figura 4** – Primeiro ensaio em espaço externo. Pesquisa de espacialidade e arquitetura



Fonte: Lucas Massano, 2018

**Figura 5** – Pesquisa cênica – o peso de Sancho Pança



Fonte: Igor Azevedo, 2018.

**Figura 6** – Preparação corporal com Marcílio Fernandes; bases de circo



Fonte: Igor Azevedo, 2018.

**Figura 7** – Ensaio na rua – pesquisa de espacialidade e expansão gestual



Fonte: Carolina Costa, 2018.



**Figura 8** – Preparação Vocal com Tamara Innocente, expansão, cuidados e voz como ferramenta criativa



Fonte: Raffa, 2018.

**Figura 9** – Exploração cênica; a relação de Dom Quixote e Sancho Pança



Fonte: Carolina Costa, 2018.

**Figura 10** – Preparação corporal com Marcílio Fernandes – criação de bases sólidas de trabalho para rua



Fonte: Igor Azevedo, 2018.

**Figura 11** – Os ensaios de rua, a fase final



Fonte: Nicolás Gonçalves, 2018.

**Figura 12** – Os ensaios na rua; adaptando a criação em sala para o espaço externo



Fonte: Nícolas Gonçalves, 2018.

**Figura 13** – Ensaios na rua; explorando os diferentes espaços do Campus



Fonte: Lucas Massano, 2018.

**Figura 14** – Ensaios na rua, equipe criativa em trabalho simultâneo aos últimos ensaios



Fonte: Lucas Massano, 2018.

**Figura 15** – ensaio na rua – criação de imagem



Fonte: Lucas Massano, 2018.

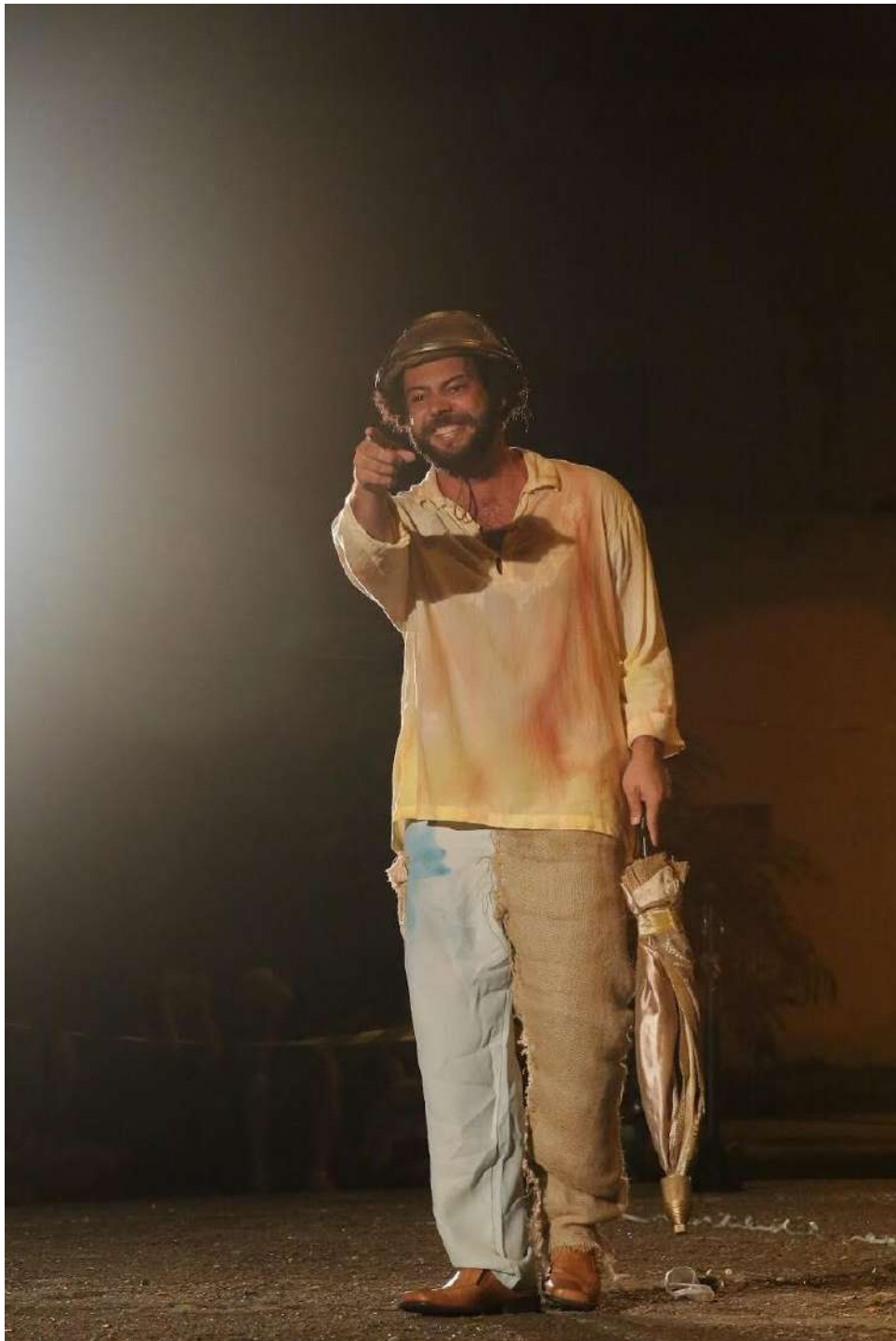
Figura 16 – Foto do espetáculo; fricção com as questões da sociedade contemporânea



Fonte: Clara Castañon, 2018.



**Figura 17** – Foto do espetáculo; ator Davi Palmeira e o Figurino de Carolina Costa



Fonte: Clara Castañon, 2018.

**Figura 18** – Yves Baeta e o público; ressignificação do chapéu de Dom Quixote sendo passado para outro ator



Fonte: Clara Castañon, 2018.

**Figura 19** – Caixas espalhadas pelo Campus para doação de livros, usados no espetáculo e doados ao público ao fim dele



Fonte: Nícolas Gonçalves, 2018.

**Figura 20** – Foto do espetáculo – momento cômico de adaptação musical da letra escrita por José Antônio da Silva cantada em ritmo de música pop para o casal Sancho e Tereza Pança



Fonte: Clara Castañon, 2018.

**Figura 21** – Yves Baeta como Sancho Pança, montado em seu burro, Ruço.



Fonte: Clara Castañon, 2018.

**Figura 22** – Detalhe de cenografia criada no chão com giz no dia do espetáculo para delimitar a área de ação de cena



Fonte: Clara Castañon, 2018.

## FICHA TÉCNICA COMPLETA

Dom Quixote & Sancho Pança,

Livre adaptação da obra de António José da Silva

Direção: Lucas Massano

Orientação: Marília Martins e Daniel Marques

Assistência de direção e Trilha Sonora: Igor Azevedo

Elenco: Bruno Marques, Davi Palmeira e Yves Baeta.

Direção Musical: Gabriel Barreto

Iluminação: SUAT

Direção de Arte: Nicolás Gonçalves

Assistência de Direção de Arte: Amanda Veiga

Cenografia: Nicolás Gonçalves e Kelly Malheiros

Assistência de cenografia: Miriam Guilarducci, Joana Ramos, Alex Lopes

Orientação de direção de arte e cenografia: Ronald Teixeira

Figurino: Carolina Costa

Assistência de Figurino: Luiz Fernando Araujo

Adereços: RAFFA

Assistência de Adereços: Julia Araujo

Orientação de figurino e adereços: Samuel Abrantes

Preparação vocal: Tamara Innocente

Dramaturgia de Movimento: Marcílio Fernandes

Orientação de dramaturgia de Movimento: Ligia Tourinho

Pesquisa musical: Dani Câmara, Igor Azevedo e Yves Baeta

Produção: Bernardo Pimentel e Henrique S Bueno

Colaboradores: Alexandre Francisco, Ana Paula Gomes, Dani Câmara e Luiza César.