

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTE E CULTURA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS**

**O PROCESSO DE MONTAGEM DA PEÇA “O PEDIDO DE CASAMENTO”
NA PERSPECTIVA DE DEMÍDOV: O TRABALHO SOBRE SI E OS ÉTUDES**

Eduardo Henrique Cestari Jorge

**Ouro Preto, MG
2023**

Eduardo Henrique Cestari Jorge

**O PROCESSO DE MONTAGEM DA PEÇA "O PEDIDO DE CASAMENTO" NA
PERSPECTIVA DE DEMÍDOV: O TRABALHO SOBRE SI E OS ÉTUDES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Artes Cênicas – Bacharelado – do Departamento de Artes Cênicas (DEART) do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes

Ouro Preto, MG
2023

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

J82o Jorge, Eduardo Henrique Cestari.
O processo de montagem da peça "o pedido de casamento" Na perspectiva de demíдов [manuscrito]: O trabalho sobre si e os études. / Eduardo Henrique Cestari Jorge. - 2023.
27 f.: il.: color..

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes.
Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto.
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Graduação em Artes Cênicas .

1. Demíдов. 2. Stanislávski. 3. Tchekhov. 4. Análise ativa. 5. Método das ações físicas. 6. Teatro. 7. Atuação. I. Gomes, Ricardo Carlos. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 792

Bibliotecário(a) Responsável: Luciana De Oliveira - CRB 2630



FOLHA DE APROVAÇÃO

Eduardo Henrique Cestari Jorge

**O processo de montagem da peça "O pedido de casamento" na perspectiva de Demíдов:
o trabalho sobre si e os *études*.**

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas (Interpretação Teatral)

Aprovada em 20 de outubro de 2023

Membros da banca

Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes - Orientador(a) - Universidade Federal de Ouro Preto

Profa. Dra. Raquel Castro de Souza - Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel - Universidade Federal de Ouro Preto

Ricardo Carlos Gomes, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 26/10/2023



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Carlos Gomes, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 26/10/2023, às 17:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0615759** e o código CRC **B1FBDF5A**.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar e discutir a encenação da peça “O pedido de casamento”, de Anton Tchekhov, realizada em 2023 no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto. O trabalho desenvolveu-se a partir da metodologia proposta por Nikolai Demíдов (colaborador de Stanislávski e professor de atuação no Teatro de Arte de Moscou). Esse método é centrado na prática dos *études* (improvisações a partir das ações físicas), e utiliza a liberdade, a percepção e a passividade/receptividade como principais ferramentas de atuação. O artigo inicia-se com uma discussão histórica e teórica sobre o trabalho desenvolvido por Stanislávski, seu “Sistema” de atuação e o método das ações físicas, conectando esses temas com as percepções de Demíдов sobre a pedagogia stanislavskiana. A partir desses pressupostos, o artigo analisa o processo de criação de “O pedido de casamento”, utilizando como fonte os diários de bordo nos quais as atrizes envolvidas nessa pesquisa registraram suas impressões sobre o processo e sobre o método de trabalho de Demíдов.

Palavras-chave: Demidov; Stanislavski; Tchekhov; Análise ativa; Método das ações físicas

ABSTRACT

The present work aims to analyze and discuss the staging of the play “The Marriage Proposal”, by Anton Chekhov, performed in 2023 at the Department of Performing Arts at the Federal University of Ouro Preto. The work developed is based on the methodology proposed by Nikolai Demidov (Stanislavsky's collaborator and acting teacher at the Moscow Art Theatre). This method is centered on the practice of *études* (improvisations based on physical actions), and uses freedom, perception and passivity/receptivity as the main acting tools. The article begins with a historical and theoretical discussion of the work developed by Stanislavski, his Performance System and the method of physical actions, connecting these themes with Demidov's perceptions of Stanislavski's pedagogy. Based on these assumptions, the article analyzes the creative process of “The Marriage Proposal”, using as a source the logbooks in which the actresses involved in this research recorded their impressions about the process and Demíдов's working method.

Keywords: Demidov; Stanislavski; Tchekhov; Active Analysis; Method of Physical Action

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço sobretudo a Deus por me abrir as portas e me fazer vivenciar experiências únicas dentro do meu curso e dentro da universidade que com certeza levarei para toda minha vida. Obrigado meu Deus!

À minha família, ao meu pai Ailton Jorge que sempre me apoiou em meus estudos, minha mãe Rosa, meu porto de carinho e amor, meus irmãos Marcelo e Natália por todo suporte, eu amo vocês!

Aos meus amigos da UFOP, vocês estão em meu coração, e assim como desejam o meu sucesso, também desejo o de vocês, obrigado!

Aos meus professores do DEART que tanto me ensinaram, em especial ao meu orientador Ricardo Carlos Gomes pela troca de conhecimentos e por tanto incentivo, admiro você! E falando em professores e ‘mestres da arte’ deixo aqui também meu agradecimento a Wellington Marques da Silva, meu grande amigo, parceiro de cena, diretor e pesquisador em teatro, que desde 2014 me mostrou o caminho dos palcos e de “dar vida a outras vidas”, valeu “tio” amo sua vida!

E por último, agradeço pelo ensino de excelência e qualidade que a Universidade Federal de Ouro Preto me proporcionou, por todo suporte socioeconômico e intelectual, viva a universidade pública!

SUMÁRIO

Introdução	5
Stanislávski: o “Sistema”, o método das ações físicas e a prática dos <i>études</i>	5
Os études na perspectiva de Demíдов e sua percepção sobre os métodos stanislávskianos	7
Études: das ações físicas de Stanislávski à liberdade e percepção de Demíдов	9
O processo de iniciação nos études a partir do método de Demíдов	15
O trabalho sobre o texto dramático e o processo-criativo	17
Considerações finais: minhas percepções sobre o método de Demíдов	19
Referências	21
Anexo: programa do espetáculo “O pedido de casamento”	22

Introdução

Este artigo inicia-se com uma breve contextualização histórica sobre Stanislávski e Demíдов, trazendo aspectos de suas vidas e suas pedagogias no âmbito da formação para a atuação teatral. Abordamos o “Sistema” stanislavskiano e seus elementos, experimentados nos Estúdios do Teatro de Arte de Moscou e também a fase final da pesquisa de Stanislávski, conhecida como “método das ações físicas” (TOPORKOV, 2016). Analisamos também as propostas de Nikolai Demíдов, sua trajetória de vida e suas percepções sobre o trabalho prático do ator, elaboradas em seu terceiro livro, intitulado “A arte de viver no palco” - (*The art of living on stage*)¹.

O ponto central do artigo é a análise do processo de montagem da peça “O pedido de casamento” – escrita por Anton Tchekhov em 1889 – realizada em 2023 na Universidade Federal de Ouro Preto por artistas/estudantes de graduação do Departamento de Artes Cênicas. No elenco do espetáculo, Eduardo Cestari (o autor deste artigo), Licélia Gonçalves e Mariane Leão. O processo iniciou-se, porém com a atriz Marina Freire, que, após alguns ensaios, foi substituída pela atriz Mariane Leão.²

Stanislávski: o “Sistema”, o método das ações físicas e a prática dos *études*

As pesquisas e experimentações práticas de Konstantín Stanislávski (1863-1938), no âmbito do trabalho do ator, e sua busca por resultados com tais experimentações, baseavam-se na ideia de que o ator deve vivenciar as ações e sentimentos de seu personagem. Essa proposta contrapõe-se ao estilo de atuação de seu tempo, que ele considerava baseada em “clichês” (representação exterior de ações e sentimentos) e declamações exageradas. Buscando esse fim, em 1906, depois de uma crise em seu trabalho como ator, Stanislávski idealizou um método de atuação, que elaborou nos anos sucessivos e ficou conhecido como “Sistema”.

¹ O texto encontra-se no livro “Nikolai Demíдов: Becoming an actor-creator” (DEMÍDOV, 2016), que reúne essa e outras quatro obras do autor. As citações dessa obra foram traduzidas para a língua portuguesa, do original em inglês (ainda não publicado em português), pelo autor do presente artigo.

² O programa do espetáculo, com a ficha técnica completa do espetáculo encontra-se nos anexos deste artigo.

Por essa época, o material sobre a técnica do ator, que as minhas prolongadas experiências tinham-me permitido reunir, era já muito importante. Mas seria necessário pôr ordem a essas riquezas todas, examiná-las, avaliá-las, em suma, classificá-las e, antes de poder utilizá-las, polir o que fosse ainda tosco, reavivar o que tivera tempo de envelhecer. Só então delas me serviria para construir as bases da minha arte e seguir enfim para a frente. (STANISLÁVSKI, 1956, p. 163)

Esse método de trabalho tornou-se o treinamento dos atores nos estúdios³ do TAM (Teatro de Arte de Moscou) e, ao longo do século XX, influenciou profundamente a teoria e a prática da atuação teatral no Ocidente e até no Oriente. Conforme o passar dos anos, enquanto o “Sistema” tornava-se uma instituição, Stanislávski continuou a questionar o próprio trabalho e refletir sobre os sucessos e fracassos em sua prática como diretor e ator. No final de sua vida, em 1935, inicia a busca de um novo caminho, que agora traz o pensamento lógico através das “ações físicas” para o treinamento dos atores dentro do Estúdio de Ópera e Arte Dramática. Stanislávski faleceu em 1938, sem ter tido tempo de sistematizar por escrito o trabalho desenvolvido nesse período, que ficou conhecido por meio dos escritos de seus colaboradores Maria Knebel e Vassili Toporkov, como “método das ações físicas” (TOPORKOV, 2016) ou “análise ativa” (KNEBEL, 2016). Esse novo método, se baseia na prática do *étude*:

O ensaio através de *études* faz com que o ator sinta a necessidade de conhecer todos os detalhes de sua existência física num determinado episódio, o que, claro, está intimamente ligado ao conjunto das sensações psicológicas. O que então diferencia este método da maneira anterior de ensaiar? O fato de que, ao analisar a peça à mesa, o intérprete não via importância na existência física do herói, pois esta não se materializava. Com o novo método de trabalho, o intérprete apropria-se dos acontecimentos desde os primeiros passos do trabalho sobre o papel, sem separar o psicológico, interior, do físico, exterior. (KNEBEL, 2016, p. 51)

Dizendo de forma simplificada, o *étude* nada mais é do que a improvisação de uma circunstância proposta⁴ da peça. Os *études* já estavam dentro das práticas de Stanislávski muito antes do “método das ações físicas”. Em seu livro “O trabalho do ator: diário de um

³ Os estúdios do TAM são fundados com o objetivo de pesquisar, experimentar e discernir a prática do ator não necessariamente levada para a cena. Os principais estúdios do TAM são dirigidos por Sulerjítiski, Vakhtângov e Demídiv, com o intuito inicial de estudar os elementos do “Sistema”.

⁴ As circunstâncias propostas (em algumas traduções, “circunstâncias dadas”) são os fatos que condicionam a “vida” da personagem, como suas características físicas e psicológicas, o lugar onde acontece a ação, as relações sociais e afetivas com outras personagens, etc. As circunstâncias propostas fazem parte do arcabouço para a construção da “verdade cênica” e são extraídas do texto e da situação da cena e da peça.

aluno”⁵ (STANISLAVSKI, 2017), são descritos alguns dos *études* mais comuns, como o “dinheiro queimado” e o “broche na cortina”, onde os atores/alunos improvisam essas situações na medida em que são apresentados aos novos elementos que constituem o “Sistema” (MOSCHKOVITCH, 2021).

Os *études* na perspectiva de Demídov e sua percepção sobre os métodos stanislávskianos

O *étude* também faz parte do processo criativo e investigativo de um dos professores principais do “Sistema”: Nikolai Demídov. Nikolai Vasilievich Demídov nasceu em Ivanovi-Voznesensk em oito de dezembro de 1884 e trabalhou em um teatro na sua cidade natal (teatro fundado por seu pai Vasily Viktorovich Demídov) sendo ator, administrador e diretor. Com uma saúde debilitada desde a infância, os médicos acreditavam que ele passaria o resto da vida acamado. Porém, após uma tentativa de atentado contra a própria vida, recupera-se por meio de exercícios físicos e práticas espirituais como o ioga. Tornou-se professor da Associação Esportiva de São Petersburgo, um prodígio no atletismo e levantamento de peso. Ele se mudou para Moscou em 1907 para estudar medicina na Universidade Estadual de Moscou, com especialização em psiquiatria. Nesse mesmo ano, é apresentado a Stanislávski. Depois de se formar na universidade, em 1913, passou a se dedicar à medicina tibetana e à homeopatia, além de estudar a prática e a filosofia do ioga. Em 1919, por recomendação de Stanislávski, começa a aprofundar-se na carreira teatral; contudo, Demídov já estava por dentro das ideias teatrais de Stanislávski desde 1911:

Conheço Nikolai Demídov há 15 anos. Entusiasta altruísta, é um homem cheio de amor genuíno e dedicação à arte. Desde o momento em que nos conhecemos, ele ficou tão interessado no teatro e, em particular, nos aspectos internos (psicológicos) da técnica de atuação, que se dedicou inteiramente à arte. Durante todos esses anos, ele tem me ajudado a desenvolver esse aspecto rico e complexo do trabalho do ator. Creio que neste momento, é um dos poucos que conhece o “sistema” na teoria e na prática. Passou quatro

⁵ O livro é uma nova tradução do trabalho mais importante de Stanislávski, que anteriormente, em outras edições brasileiras, traduções de Pontes de Paula Lima da edição norte americana, foi dividido em dois livros: “A preparação do ator” e “A construção da personagem”. “O trabalho do ator: diário de um aluno” (Stanislávski, 2017) é uma tradução de Vitória Costa da nova tradução para o inglês de Jean Benedetti, realizada em 2007, a partir da nova edição russa de 1990, mais criteriosa e fiel às proposições de Stanislávski. Ainda não há uma tradução em português direta do original russo.

anos no meu estúdio, como diretor e professor de ópera. Liderou durante dois anos a Escola do Teatro de Arte de Moscou (depois de Sulerjitski e Vakhtângov), educando atores e conduzindo aulas no “sistema”. (STANISLÁVSKI apud MALAEV– BABEL, 2015, p. 72)⁶

No decorrer dos anos, após suas importantes contribuições na elaboração do “Sistema”, Demíдов torna-se um importante professor do mesmo, pois seus conhecimentos sobre o trabalho corporal e mental do ator fizeram com que aos poucos abandonasse a medicina para se dedicar ao Teatro de Arte de Moscou, também na função de diretor de um dos estúdios.

[Demíдов] forneceu todo o material de psicologia que Stanislávski estudou. É com Demíдов que Stanislávski começa a pensar no papel do inconsciente na arte do ator, e é também ele que apresenta a Stanislávski as práticas de hataioga. [...] Durante quatro anos, Demíдов ajudou Stanislávski no Opera Studio do Teatro Bolshoi. Em 1921, ele organizou o quarto Studio do TAM, que liderou até 1925. Em 1922, com Sulerjitski e Vakhtângov mortos, Demíдов assume a liderança do TAM, se tornando um dos três professores originais do “Sistema”. (GRANDOLPHO, p. 47)

Enquanto professor do TAM e organizador de um de seus principais estúdios, Demíдов começa a notar algumas questões sobre os resultados dos alunos que se formavam pelo “Sistema” que o deixava intrigado. Mas o que poderia estar havendo de errado no intenso trabalho feito por esses alunos? Os jovens, que eram selecionados por audições rigorosas, não impressionavam com suas habilidades ou talento após a conclusão do curso (DEMÍDOV, 2016).

A partir da ansiedade gerada por esse descontentamento, Demíдов inicia uma busca para tentar encontrar a raiz do problema, que parecia estar ligada a uma abordagem excessivamente racional, que bloqueava a criatividade dos atores. Para ele, o problema estava em dividir o processo criativo em “elementos” e, com isso, gerando um excesso de racionalidade desnecessária nos atores (DEMÍDOV, 2016). Pequenos detalhes do

⁶ *I have known Nikolai Demidov for 15 years. This is a selfless enthusiast, and a man full of genuine love and dedication to the art. From the time we met, he became so interested in theater and, in particular, the internal (psychological) acting technique, that he entirely devoted himself to art. All these years, he has been helping me develop this rich and complex aspect of the actor's work. At the moment, I think, he is one of the few who knows the “system” in theory and practice. He has spent four years in my studio as an opera director and teacher. For two years, he led the Moscow Art Theater School (after Sulerzhitsky and Vakhtangov), cultivating actors and conducting classes in the “system”.* Esta e todas as outras citações de referências bibliográficas em inglês foram traduzidas pelo autor deste artigo, sendo o texto original reportado em nota de rodapé.

treinamento que antes eram descartados, na verdade poderiam estar escondendo a resposta para esse problema. Esses detalhes/respostas pareciam estar ligadas a uma particular abordagem na prática dos *études*:

Enquanto eu ensinava o “sistema”, continuava treinando os alunos nos seus “elementos”, oferecendo a eles os exercícios apropriados. Naquele ponto, pequenos *études* peculiares chamaram a minha atenção. Eles apareceram pela primeira vez já em 1921, como uma espécie de descoberta pedagógica criativa. Naquele tempo, ocupado com os “elementos”, eu não entendia o seu valor; mais tarde, porém, comecei a aplicá-los cada vez mais, com cada vez mais coragem. Esses *études*, por sua vez, me levaram na direção de uma forma específica e peculiar de conduzi-los. [...] *Études* são comuns em trabalhos escolares. Nós costumávamos conduzir *études* sobre “atenção”, “fantasia”, “comunicação” etc. Em geral, esses eram *études* dedicados aos “elementos”. Os *études* introduzidos neste livro, no entanto, poderiam ser chamados de *études* sobre **vivência criativa**. Por meio de sua utilização, o processo de vivência criativa surge como um estado de trabalho normal de criatividade, inteiramente à nossa disposição.” (DEMÍDOV, 2016, p.150-151. Grifo do autor)⁷

***Études*: das ações físicas de Stanislávski à liberdade e percepção de Demíдов**

Agora, vamos fazer uma comparação para analisarmos de forma teórica as diferenças e semelhanças entre a prática do *étude* na perspectiva de Stanislávski e aquela de Demíдов. Para refletir sobre a prática stanislavskiana dos *études* usaremos como referência o método da “análise ativa” ou “análise através da ação”, tal como descrito por Maria Knebel, aluna de Stanislávski⁸:

⁷ *While teaching the “system”, I continued to train students in its “elements,” by offering them appropriate exercises. At that point, my attention was drawn to peculiar short etudes. They first flashed by as early as 1921, as a kind of a creative pedagogical find. At that time, busy with the “elements,” I did not understand their value, but later I started applying them more and more, with greater and greater courage. These etudes, in turn, moved me toward a specific, peculiar way of conducting them. [...] Etudes are common in school work. We used to conduct etudes “in attention,” “in fantasy,” “in communication” etc. In general, these were etudes dedicated to “elements.” Etudes introduced in this book, however, might be called etudes in **creative experiencing**. Through their use, the process of creative experiencing originates as a normal working state of creativity, and it proves to be entirely at our disposal.*

⁸ “Maria Knebel, que entrou em abril de 1937 para o corpo docente do Estúdio, advoga pela denominação “Análise Através da Ação”, ou simplesmente “Análise Ativa”. Nesse sentido, o cerne das buscas no período e a grande descoberta de Stanislávski estavam no método de análise da peça, que deveria acontecer simultaneamente na mente e no corpo do intérprete. Assim, Knebel destaca o *étude* realizado com cenas do material como centro da metodologia, e exige a gradual aproximação entre a linha de ação do ator com a linha de ação dramática pelos “ensaios através de *études*”. (MOSCHKOVITCH, 2021, p.101)

Para poder realizar a análise através de *études* com o texto improvisado é preciso que, durante o período inicial, o ator faça o que Stanislávski chamava de “exploração mental”. É já nesse processo de “exploração mental” que o ator começa a enxergar no esqueleto da obra um tecido orgânico. Em geral, depois dessa análise ele percebe claramente o que seu herói faz durante a peça, a que aspira, contra quem luta, com quem se relaciona com os outros personagens. Tendo realizado uma “exploração mental” profunda, o coletivo de atores-colegas pode passar ao processo de ensaio pela ação. Vale lembrar que, para iniciar os *études*, devemos nos orientar não apenas pelos acontecimentos maiores, principais, mas também pelos menores, secundários. Isso é necessário para que, na transição para os ensaios através de *études*, o ator não deixe passar nenhuma das tarefas, externas ou internas, que o autor conferiu ao seu personagem; é necessário para que, durante o *étude* de um fragmento determinado, o ator compreenda claramente a função que este ou aquele tema do *étude* cumpre na peça e quais objetivos deve perseguir naquele momento. Uma análise detalhada dos acontecimentos, ações e temas permite ao intérprete não se distanciar da peça durante o *étude*, apropriando-se de cada episódio em ação, colocando-se nas circunstâncias propostas do papel. (KNEBEL, 2016, p. 50)

É de valia notar que Stanislávski pretendia chegar ao subconsciente (lugar onde mora a verdadeira inspiração e criação artística do ator, segundo ele) através de ferramentas conscientes (os “elementos” e as “ações físicas”), portanto, os *études* feitos a partir das ideias teatrais de Stanislávski (na perspectiva de Maria Knebel) implicam uma análise racional da dramaturgia por parte do intérprete. O texto é improvisado pelos atores, mas a atuação está condicionada pelas “tarefas”, “ações” e “circunstâncias propostas”. Deste modo, mesmo depois de repensar sua metodologia e buscar uma nova alternativa para a *vivência*, Stanislávski mantém os “elementos” em sua nova prática, e conseqüentemente, um certo excesso de racionalidade se potencializa e toma conta da mente intuitiva e criativa do ator. Contudo, notamos que a prática do *étude* nessa perspectiva serve para aproximar o artista da obra através das “ações físicas”.

Com essas ações, afirma Stanislávski: “É preciso criar uma linha ininterrupta de acontecimentos, [...] uma linha de acontecimentos análoga à linha da vida.” Em contraposição à “linha interior”, das “tarefas volitivas”, era necessário despertar os pedagogos para a “Ação Verdadeira”, e não a “representação”. Segundo Stanislávski, a ação verdadeira precisa ser descoberta e emendada numa “série de tarefas cumpridas, que criam assim a Linha da Ação Física”. “Assim que o ator sente a verdade da linha exterior, imediatamente aparece para ele a linha interior. (MOSCHKOVITCH, 2021, p.65)

Segundo Demíдов (2016), a partir desse novo dispositivo, ainda em experimentação, Stanislávski percebeu que podia se aproximar ainda mais do real aparato criador: a natureza. Com isso, as ações por parte do ator estavam condicionadas às circunstâncias da peça, mas porém, Demíдов nota que após os atores executarem essas ações, voltavam a se observarem e a perder o “Eu sou” (DEMIDOV, 2016)

Refletindo agora sobre a prática do *étude* para Demíдов, vamos analisar e notar como ele enxergou de imediato o “como fazer” estes *études* de maneira a trabalhar menos a racionalidade por parte do ator e mais a sua intuição e percepção dos fatos concretos e imaginários:

Eu repito o texto, para melhor memorizá-lo. Eu tento percebê-lo o mais indiferentemente possível; tento não “atuar” antes do tempo. Pronto. Eu acho que entendi. Agora eu me desligo por um segundo; me esvazio, como se estivesse rompendo com todas as minhas impressões e... me abro de novo para percebê-las – é como acordar. [...] Mais adiante, esses *études* incluirão circunstâncias precisas e, mais adiante ainda, repetiremos o mesmo *étude* várias vezes, garantindo que as circunstâncias permaneçam as mesmas. Mas, por enquanto, deixe ele ser como ele surgir, “como ele acontecer”. Nesse ponto, um *étude* que vai em uma direção antiga ou que tem as mesmas circunstâncias ou clima depois de uma repetição é considerado um fracasso e é rejeitado. É um claro sinal de que os atores não viveram. Já aconteceu alguma vez em nossas vidas de dizermos, fazermos ou sentirmos a mesma coisa duas vezes seguidas, uma atrás da outra? [...] É assim que isso é feito: você ouviu o texto, tentando se lembrar dele... Se alguma imagem apareceu, que assim seja. O *étude* pode ir de um jeito ou de outro – eu não teria como dizer. Agora vamos repetir o texto em voz alta. Nós não vamos atuar ele, mas apenas repetir – para *mim* e não para o parceiro de cena. Simplesmente para verificar se me lembro dele ou não. Então, repetimos o texto. Eu me lembro dele. E agora, por um momento, joga tudo pra fora da minha cabeça, do meu coração, o mais longe possível... Como se, por um instante, eu me desligasse, saísse da vida e então... me abro a experiências e impressões.” (DEMIDOV, 2016, p. 192-196)⁹

⁹ *I repeat the text, so as to better memorize it. I try to perceive it as indifferently as possible; try not to “act” it ahead of time. Done. I think I got it. Now I turn myself off for a second; empty myself, as if breaking away from all my impressions and . . . open myself anew to perceive them – it’s like waking up. [...] Later on, these etudes will include precise circumstances and later yet – we will repeat the same etude several times, making sure that the circumstances remain the same. As for now – let it be as it turns out, “as it goes.” At this point, an etude that goes in an old direction or has the same circumstances or mood upon repetition is considered a flop and is rejected. It is a pure sign that actors did not live. Has it ever happened in our lives that we said, did, or felt the same thing twice in a row, back to back? [...] This is how it’s done: you’ve listened to the text, trying to remember it . . . If some image appeared, so be it. The etude might go this way or another – how could I tell. Now let’s repeat the text aloud. We won’t act it out, but just repeat – for myself, and not for the partner. Simply to check if I remember it or not. So we repeat the text. I remember it. And now – for a moment I toss everything out of my head, out of my heart, as far away as possible . . . As if, for an instant, I’ve shut off, withdrew from life, and then . . . I open myself to experiences and impressions.*

A proposta inicial de Demíдов para a prática do *étude* é bem simples, como podemos ver. Neste âmbito, Demíдов conduz o ator para um estado de “**passividade/receptividade**” perante a prática do *étude*. Porém, este estado de “receptor” não consiste em estar inerte e apático à cena/*étude*:

Existe o perigo de as pessoas interpretarem a passividade como inércia e até apatia. Eu sou passivo – isso deve significar que eu não quero nada! Arraste-me se quiser, eu não dou um passo sozinho. Esta não é a passividade de que estou falando. Isso é estupidez, torpor, peso [...]. Não é a atividade [como defende Stanislávski] que precisa ser cultivada, mas a *passividade* – a *capacidade de se colocar sob as circunstâncias* [da peça]. Deixe-as nos girar e nos empurrar. É assim que as coisas são na vida. Se a força de vontade e a atividade são necessárias para algo, então é somente para nos tornarmos passivos. (DEMÍDOV, 2016, p. 681. Grifo do autor)¹⁰

Isto contraria os pensamentos de Stanislávski, já que para o mesmo, a “atividade” é o cerne da arte do ator e a ação seria a resposta a uma tarefa do personagem, estimulando assim, sucessivamente, o estado emocional do ator paralelamente com a circunstância proposta da cena. Mas Demíдов, como vemos, sugere que esse estado de “passividade/receptividade” amplia a **percepção do/a ator/atriz** e isso seria a causa primária de suas ações e emoções, a partir das circunstâncias propostas:

Assim, uma outra lei de comportamento cênico vai se desenvolver e se formular: a ação não constitui a causa primária do nosso estado emocional; antes, *nossa percepção deve ser considerada a causa primária, tanto das nossas ações quanto do nosso estado emocional*. (DEMÍDOV, 2016, p. 266. Grifo do autor)¹¹

O principal dispositivo que existe à priori em todo treinamento no método de Demíдов (e seus *études*) é a **liberdade** do ator com seu aparato físico e psicológico. Isto consiste em o ator deixar que seus sentimentos e pensamentos fluam sem racionalizá-los ou controlá-los:

¹⁰ *There is a danger that people will interpret passivity as inertness and even apathy. I'm passive – that must mean that I don't want anything! Drag me if you want, I won't make a single step myself. This isn't the passivity that I'm talking about. This is stupidity, dullness, heaviness. [...] It's not activity that needs to be cultivated, but passivity – the ability to place yourself under the circumstances. Let them twirl and push us around. That's how things are in life. If willpower and activity are necessary for something, then only insofar as to make us be passive.*

¹¹ *Thus, a different law of stage behavior will develop and formulate itself: action does not constitute the primary cause of our emotional state; rather our perception should be considered the primary cause, both of our actions and of our emotional state.*

Eu não exijo nada de especial – basta dar liberdade a todos os seus pequenos movimentos involuntários, bem como pensamentos e sentimentos... deixe seus dedos batucarem na mesa se “eles quiserem”; deixe seus olhos olharem pela janela se viram algo de interessante lá e não se preocupe com mais nada. (DEMÍDOV, 2016, p.237)¹²

É, no entanto, uma liberdade construída/condicionada, onde o/a intérprete está sob as circunstâncias do papel e, dentro delas, pode fazer o que sentir vontade, sem interferir consigo mesmo (dando liberdade ao fluxo de pensamentos e aos seus movimentos involuntários):

Resumindo, os atores têm total liberdade de ação nas circunstâncias oferecidas pelo autor (no nosso caso – pelo professor); no entanto, eles não têm liberdade para reestruturar essas mesmas circunstâncias, de acordo com o seu gosto. (DEMÍDOV, 2016, p. 180)¹³

Divergências aparecem de forma clara entre ambas as abordagens dos teatrólogos. Demíдов segue por um campo mais intuitivo e menos analítico, enquanto Stanislávski advoga as “explorações mentais” e análise das ações. Portanto, cabe aqui salientar a postura de cada visão na prática do *étude*, visto que Stanislávski e Demíдов, buscam o mesmo objetivo no trabalho do ator: a *vivência*.

Enquanto existem inúmeras pesquisas sobre a abordagem de Stanislávski, há relativamente poucos estudos sobre a perspectiva pensada por Demíдов e sobre como é a sua busca pela vivência no eixo “ator-personagem”. Neste artigo, avaliamos, até o presente momento, o processo de vivência através de *études* como concebida por Stanislávski, refletindo sobre as convergências e divergências em relação à visão de Demíдов. A partir de agora iremos nos debruçar sobre o pensamento e a prática dos *études* exclusivamente a partir das proposições de Demíдов, analisando o processo de montagem do texto “O pedido de casamento”, de Anton Tchekhov, realizado na UFOP em 2023.

¹² *I demand nothing special – just give free rein to all of your small involuntary movements, as well as thoughts and feelings . . . let your fingers drum on the table if “they feel like it;” let your eyes look out the window if they saw something interesting there, and don’t worry about anything else.*

¹³ *In short, the actors are given full freedom of actions in those circumstances offered by the author (in our case – by the teacher); however, they are not given freedom to restructure these very circumstances, according to their taste.*



Konstantin Stanislávski e Nikolai Demíдов¹⁴

¹⁴ Fonte: website da Demidov Association. Disponível em: <https://demidovassociation.com/nikolai-demidov>. Acesso em: 13/10/2023.

O processo de iniciação nos *études* a partir do método de Demíдов

Antes de partirmos para o texto de Tchekhov, propus o trabalho sobre os *études* como o próprio Demíдов nos recomenda. Em cada ensaio, depois de um aquecimento corporal (através das práticas de ioga), um aquecimento vocal e alguns jogos, colocava duas cadeiras (uma de frente para a outra) e pedia às atrizes que se sentassem. Logo após, sugeria um texto simples à elas, como por exemplo: “Vi que você faltou.” “Perdi o horário.” “Foi muito legal.” “Na próxima eu vou.”. Em seguida, fazia um trabalho de direcionar as atrizes para a liberdade e a percepção através de frases como: “esvaziem-se por um segundo; permitam-se a qualquer sensação, imagem, vontade, sentimento, ação que aparecerem”. Ao final da improvisação, perguntava às atrizes sobre suas impressões, com frases como: “onde vocês estavam? Quem eram vocês?” etc.

No início do processo, as atrizes manifestaram um certo desconforto pois nunca tiveram contato com um método que fosse mais livre de qualquer senso de julgamento. No decorrer das repetições, dia após dia, fui notando que elas iam ficando cada vez mais confortáveis em relação ao direcionamento para a liberdade. Esse conforto transparece claramente em seus corpos, mentes e vozes, constituindo-se em um outro tipo de comportamento cênico, que segundo a terminologia de Stanislávski é denominado “segunda natureza”.

[Como] primeira impressão achei estranho e um pouco desconfortável mas durou apenas alguns segundos, depois acredito que as minhas ações foram mais livres e não precisei fazer nenhum esforço para repetir o texto. Pra mim funcionou até o momento. Acredito que [no início] usei muito mais a racionalidade nessa segunda parte do exercício [e foi isso] que me deixou de certa forma desconfortável com as orientações. [F]iquei um pouco confusa com meu nível de liberdade em cena, até onde eu posso ser livre? Mas durante a prática fui descobrindo o que eu como atriz posso e poderei fazer. Também foi perceptível o momento em que eu não estava dando liberdade para meu corpo e quando eu [me] permiti criar. (Licélia Gonçalves, atriz)¹⁵

Sobre a questão da vivência nos *études*, elas relatam que as instruções de se permitirem a liberdade para o corpo e a mente facilitaram o seu processo criativo e aguçaram a percepção da cena com o imaginário e, assim, realizando “ações autênticas” no eixo texto-personagem:

¹⁵ Anotações do diário de bordo.

Mesmo com os textos pequenos, pude vivenciar o que estávamos falando de forma mais natural. Percebi que eu não estava dando o texto tentando mostrar alguma coisa, mas que ele “brotava” de forma orgânica. Inclusive, em um dos textos [*études*] com uma circunstância específica eu havia pensado em uma imagem da situação e essa imagem se modificou naturalmente por conta da ação que o Edu realizou. Assim, a minha ação em resposta foi naturalmente modificada também. (Marina Freire, atriz)¹⁶

O mais curioso nos relatos é o momento em que os elementos do “Sistema” aparecem. A noção de “imaginação”, “círculos de atenção”, “comunhão”, “adaptação” etc., porém destaco o elemento “memória afetiva” que de forma intuitiva e espontânea desencadeou uma emoção na atriz no momento do *étude*, sendo que, bastou ela apenas dar “liberdade” ao seu corpo e sua mente, deixando os pensamentos e movimentos (por menores que sejam) livres para se manifestar de alguma forma, sem forçá-los e racionalizá-los:

Durante os *études* a memória emotiva foi perceptível através do trabalho da técnica do Demíдов. Diferente do estudo que tinha realizado com memória emotiva de forma direta, na técnica do Demíдов durante o estudo com o *étude* ela veio facilmente para mim indiretamente (sem racionalização). Através das circunstâncias dadas em cada *étude* uma emoção diferente ou um momento diferente da minha vida pessoal chegou até a mim sem a necessidade de uma análise do diretor aprofundada comigo. (Licélia Gonçalves, atriz)¹⁷

Os depoimentos das atrizes confirmam o que Demíдов deixa claro em seus escritos: nos colocando de forma “receptiva” e nos dando total liberdade dentro das circunstâncias do personagem os elementos do “Sistema” aparecerão sem precisar racionalizá-los e analisá-los de forma fria e indiferente. (DEMIDOV, 2016).

É sem dúvidas um método distinto dos que eu já havia experimentado. Fizemos os *études* a partir de textos curtos e simples, primeiro em branco [sem circunstâncias] e depois adicionando circunstâncias, pude perceber a formação do “desejo” para agir e como as circunstâncias remetem [a] relações e “ações” na improvisação. (Mariane Leão, atriz)¹⁸

¹⁶ Idem.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Idem.

Esse trabalho inicial com os *études* serviu para aguçar e treinar a percepção e a liberdade. Quando iniciei meus estudos sobre a pedagogia de Demídov sempre me surgiam dúvidas e curiosidades sobre como ela funciona na prática. Durante os ensaios e os exercícios de improvisação, me sentia assustado com a tal “liberdade” que condiciona todo o método. Mas, com o passar do tempo acabei me acostumando mais e mais, e hoje meu senso de auto-julgamento diminuiu e sinto-me um ator mais livre para explorar e me permitir jogar com meus parceiros de cena.

Em minhas observações com as atrizes, que tiveram o primeiro contato com o método de Demídov nesse processo de trabalho, era nítido um certo desconforto em relação ao que era a tal “liberdade”. Antes de orientações como: “deixe o texto sair como ele quiser sair e quando ele quiser; não se sintam presas, se sentirem vontade de levantar, levantem-se” etc., elas tendiam a querer mostrar alguma coisa no sentido representativo (principalmente em querer passar alguma emoção) e isso fazia com que elas corresse com o texto e não se permitissem as pausas e a escuta. Com a prática e os ensaios, elas foram ficando cada vez mais abertas e sinceras consigo mesmas em cena. Começaram a sentir-se confortáveis com os tempos de pausa, e sua escuta abriu-se notavelmente para a parceira de cena.

Para complementar nosso conhecimento prático, fizemos algumas leituras de capítulos/subcapítulos do livro “Becoming an Actor-creator” (Demídov, 2016), onde lemos sobre a parte pedagógica e criativa na perspectiva de Demídov, sendo alguns desses capítulos e subcapítulos: “Embrião”, “Freios”, “O personagem”, “Análise e síntese” etc. (tradução nossa). Após a leitura, discutíamos de forma abrangente todo o conteúdo e relacionávamos diretamente com a cena e a prática dos *études*.

O trabalho sobre o texto dramático e o processo-criativo

Iniciando os ensaios a partir da peça “O pedido de casamento”, texto em um ato de Anton Tchekhov, começamos por tentar racionalizar o mínimo possível sobre o texto e partimos diretamente para a cena. O trabalho de análise racional sobre a estrutura dramática do texto, as intenções das personagens etc., popularmente conhecido como “ensaio de mesa” aconteceu de forma gradual, e apenas quando necessário.

Para a construção gradual de nossa encenação, fomos construindo uma cena de cada vez, na ordem em que elas se sucedem no texto. Em cada ensaio, eu sugeria para as atrizes que memorizassem previamente o texto da cena em questão, pois isso ajudaria na aplicação e condução do elenco no “método da liberdade”. A memorização prévia do texto não deveria ser realizada de forma mecânica (lembrando que o “como” elas iriam memorizar não foi dito, apenas indicado que evitassem a memorização falada em voz alta pelo motivo de fixarem alguma entonação).

Após o texto da cena memorizado, íamos para a cena dando nossa “liberdade” dentro das circunstâncias que envolvem os personagens. Iniciamos, então, a trabalhar sobre as “atribuições”. As “atribuições” podem ser circunstâncias (da peça ou do personagem), ações físicas, uma marcação, ou seja, tudo aquilo que facilita para o ator sua *vivência* com a personagem. Eu reforçava ainda mais para as atrizes que dessem toda liberdade possível dentro das circunstâncias propostas do texto, juntamente com as “atribuições” que lhes eram dadas.

Se você atribuiu o texto corretamente – nenhum “pensamento estranho” pode aparecer. Qualquer primeiro pensamento, ação ou sentimento – abra caminho para ele. Saiba que ele não é estranho – ele é exatamente o que você precisa... (Demíдов, 2016, p. 202)¹⁹

O reforço dessas atribuições acontecia em todos os ensaios, com frases como: “eu sou hipocondríaco [circunstância do personagem Ivan]; eu sou uma senhora da roça [circunstância de Irina]; eu sou interesseira [circunstância de Natália]”.

“Exatamente – eu digo a eles – é assim que acontece: atuar “com circunstâncias” é tão fácil quanto nadar flutuando. A flutuação (as circunstâncias) te segura e não te deixa afundar. Vocês percebem? E vocês estavam com medo de que não iriam dar conta das circunstâncias!” (Demíдов, 2016, p. 332. *Tradução própria.*)²⁰

No caso de “atribuições” físicas específicas, como é o caso, por exemplo, de Ivan Pacífico (personagem da peça), onde há uma modificação externa no corpo do ator – as crises,

¹⁹ *If you assigned the text correctly - no “extraneous thoughts” can appear. Any first thought, or action, or feeling - give it way. Know that is not extraneous - it is exactly what you need...*

²⁰ *Precisely - I tell them - that’s how it is: acting “with circumstances” is as easy as swimming with a float. The float (the circumstances) holds you and does not let you sink. You see, and you were afraid that you won’t manage the circumstances!*

os tiques nervosos e a gagueira –, recomenda-se que o ator faça isso de uma maneira que seja racional, porém, partindo dele mesmo, sem perder o seu “eu” e acabar caindo na representação.

Ao procurar pelo personagem, o ator modifica sua forma externa. Suponhamos, por exemplo, que ele se curva, ele espia por baixo de uma sobancelha franzida, quase fechando o olho, enrugando seu rosto... Mas mesmo assim, ele se mantém *ele mesmo*. Mas sua autopercepção se modificou por causa dessas alterações no seu rosto e na sua figura, por causa do seu novo temperamento ou do ritmo dos movimentos – essas mudanças puramente externas levam a uma mudança imediata e reflexa do seu estado interior. Apesar de ele continuar ele mesmo, mesmo assim ele se sente diferente, como uma pessoa diferente. (Demíдов, 2016, p.355. Grifo do autor)²¹

Considerações finais: minhas percepções sobre o método de Demíдов

Ao nos aproximarmos da conclusão destas reflexões, é preciso relatar uma questão que surgiu em nossos ensaios e poderia ser um limite ou uma insuficiência sobre o método de Demíдов. O texto “O pedido de casamento” é uma comédia, e este fato nos obrigou a trabalhar também com a questão do riso, que colocou outros desafios para nosso processo criativo. Tivemos algumas dificuldades, pois percebíamos o risco de exagerar o cômico em cena e cair na “representação”, em detrimento da “vivência”.

Por vezes, principalmente nos estágios mais avançados dos ensaios, onde estava presente a necessidade de composição e formalização das cenas, foi preciso relativizar a proposta da “liberdade” para estarmos dentro do “tempo cômico” ou “tempo da comédia”. Esse trabalho com a comédia determina, de fato, a elaboração de um tempo-ritmo para a ação que inclui uma relação direta com o espectador, que pode implicar, por exemplo, a “triangulação”, que consiste em trazer o espectador para dentro da ação, por meio do direcionamento de nosso olhar para ele em momentos precisos. O espectador, deste modo, torna-se um terceiro elemento no jogo de ação-reação entre os personagens em cena.

Com o desenrolar dos ensaios, fomos experimentando mais e mais atribuições para o elenco e, assim, reforçando a vivência e abandonando o medo do “caricato”. Creio que

²¹ *In searching for a character, the actor changes outwardly. Suppose, for example, that he hunches over, he peers out from under a furrowed brow, half-closing one eye, wrinkling up his face . . . Yet all the same, he remains himself. But his self-perception is changed by these alterations in his face and figure, by his new temper or the rhythm of his motions – these purely external changes lead to an immediate and reflexive change of his inner state. Although he remains himself, he still feels different, like a different person.*

aprendemos a lidar com essas “limitações teatrais” e reencontrar o estado de liberdade e percepção, realizando as ações com seus tempos-ritmo internos e externos, sem precisar mostrar (algum sentimento em si) ou racionalizar todo o jogo entre os atores.

Ao refletir sobre esses aspectos do processo, não é claro o quanto permanecemos fiéis ao método proposto e o quanto introduzimos modificações advindas de nossa própria experiência e de nossa necessidade de chegar a resultados cênicos satisfatórios. A perspectiva de aprofundar o entendimento dessas questões abre um horizonte de prosseguimento futuro da pesquisa.

Quero ressaltar, porém, que todo teatrólogo (podemos dizer todo pesquisador da área das ciências humanas) está sujeito a releituras. No caso de Stanislávski, posso relatar minha própria experiência de ter contato com professores que utilizam o “Sistema” ou o “método das ações físicas” a partir de seu próprio entendimento sobre o que é a pedagogia teatral de Stanislávski. Com Demíдов não é diferente, vejo alguns colegas também tendo suas releituras e seu “próprio método” tendo como base os pensamentos dele.

Na montagem de “O Pedido de Casamento” foi possível comprovar que o método de Demíдов é um ótimo caminho para a criação artística e também para experimentar uma nova proposta de abordagem da tríade ator-texto-personagem. O trabalho com o texto e a metodologia dos *études* na perspectiva de Demíдов, pode assustar os atores e atrizes em um primeiro momento (principalmente aqueles e aquelas com alguma experiência prévia de palco) devido à dificuldade em lidar com tanta liberdade criativa, ao desamparo de não estar (totalmente) à mercê da instrução de um diretor. Em nosso processo, os medos (principalmente os medos das pausas e da caricatura) foram desbloqueados pouco a pouco, sem pressa e com calma, na prática dos *études*. No que diz respeito ao jogo de cena, após encontrarmos as atribuições que para nós funcionavam – isto é, criavam em nós, ator e atrizes, um outro comportamento cênico –, tínhamos toda liberdade para jogar e improvisar em cima das circunstâncias propostas, dando-nos liberdade para agir, pensar e reagir.

O método de trabalho proposto por Nikolai Demíдов foi para nós, sem dúvidas, o que posso chamar de “revolucionário”. Após a experiência de montagem de “O pedido de casamento”, podemos afirmar que o pensamento pedagógico deixado por Nikolai Demíдов apresenta-se como uma nova perspectiva no campo da atuação teatral stanislavskiana e um novo caminho para abrir as portas da criatividade no teatro.

REFERÊNCIAS

STANISLÁVSKI, Konstantin. **Minha vida na arte**. Tradução de Esther Mesquita. São Paulo: Anhembi, 1956. 208 p.

Demídov, Nikolai. Nikolai Demídov: **Becoming an Actor Creator**. London/New York: Routledge, 2016.

STANISLÁVSKI, Konstantín. **O trabalho do ator**: diário de um aluno. Tradução de Vitória Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

KNEBEL, Maria. **Análise-ação**: práticas das ideias teatrais de Stanislávski. Tradução de Marina Tenório e Diego Moschkovitch. São Paulo: Editora 34, 2016. 328 p.

GRANDOLPHO, Marcela. *Nikolai Demídov*: O teatro russo redescoberto. **Caderno de Registro Macu**. Edição n. 12, 1º Semestre 2018. São Paulo: Escola de Teatro Macunaima. p.46-51.

REZENDE, Diogo Brito. **O método de Nikolai Demídov: A “Liberdade” como caminho para a vivência cênica do ator**. 2021. 223 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Cênicas, Universidade Federal de São João Del-Rei, São João Del-Rei, 2021.

MOSCHKOVITCH, Diego. **O último Stanislávski em Ação: ensaios para um novo método de trabalho**. Cotia: Perspectiva; Claps - Centro Latino Americano de Pesquisa Stanislávski, 2021. 336 p.

MALAEV–BABEL, Andrei. Nikolai Demídov – Russian Theater’s Best-kept Secret. In: **Stanislávski Studies** – Pratices, Legacy and Contemporary Theatre, London/New York: Routledge, v.3.1, n.2, mai. 2015, p. 69-81.

ANEXO

PROGRAMA DO ESPETÁCULO

“O PEDIDO DE CASAMENTO”

Espectáculo de conclusão de curso de Edu Gestari

O Pedido de Casamento

Livremente adaptado da obra de Anton Tchekhov



Teatro Ouro Preto

20 de Outubro de 2023

20 horas



IFAC
Instituto de Filosofia,
Artes e Cultura



O Pedido de Casamento

Ficha Técnica

Elenco:

Edu Gestari, Licélia Gonçalves e Mari Leão

Direção:

Edu Gestari e Ricardo Gomes

Adaptação do Texto de Anton Tchekhov

Edu Gestari, Licélia Gonçalves e Mari Leão

Iluminação:

Thuany Amorim e Gabriel Baer

Figurino:

Monalisa Magno

Cenografia:

Edu Gestari

Sonoplastia:

Jáder Loures e Marcos Matturro

Técnicos de Som:

Jáder Loures e Marcos Borges

Produção:

Multicultural Produções Artísticas

Orientação:

Ricardo Gomes



O Pedido de Casamento

Prof.^{ta} Dr.^{ca} Cláudia Aparecida Marliere de Lima
Reitora da UFOP

Prof. Dr. Frederick Magalhães Hunzicker
Diretor do IFAC/UFOP

Prof. Dr. Éden Silva Peretta
Chefe do DEART/IFAC/UFOP

Prof. Dr. Eleonardo Lucas Pereira
Pró-reitor de Planejamento e Administração da UFOP

Prof. Dr. Máximo Eleotério Martins
Pró-reitor adjunto de Planejamento e Administração da UFOP

Eduardo Curtiss dos Santos
Pró-reitor de Finanças da UFOP

Adriana Elisabete Manuli
Pró-reitora adjunta de Finanças da UFOP

Funcionárias e funcionários do
DEART/IFAC/UFOP

Alessandra Ferrari dos Reis
Fabiola Lu

Geovane Gomes Custódia
Josiane Imaculada Fernandes Marins
Reginaldo Cardoso Alves
Vinicius de Souza

Docentes do DEART/IFAC/UFOP

Acevesmorena Flores Piegaz
Alex Beigui de Paiva Cavalcante
Aline Mendes de Oliveira
Brenda Campos de Oliveira Freire
Bruna Christófaro Matosinhos
Cris Diniz Aguiar
Éden Silva Peretta

Elisa Matilde Toledo Todd
Elvina Maria Caetano Pereira
Ernesto Gomes Valença
Frederick Magalhães Hunzicker
Gustavo Frederico Bracher e Silva
Letícia Mendes de Oliveira
Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi
Neide das Graças de Souza Bortolini
Paulo Marcos Cardoso Maciel
Raquel Castro de Souza
Ricardo Carlos Gomes



O Pedido de Casamento

Agradecimentos

São tantas pessoas que tornaram isso possível, que inicialmente não há um outro 'Ser' que eu possa agradecer primeiro que não seja Deus. Obrigada Deus e N. Sra. Aparecida. Há pessoas que apareceram na minha vida e que sempre me mostraram o caminho e me incentivaram como nunca, então, muito obrigado a Wellington Marques, meu primeiro professor e mestre de teatro e a minha família da arte o Centro Cultural Catarce; não deixarei passar em branco os amigos que a UFOP me deu que são tantos, mas em especial Regiana, Thuany, Licélia, Mariane e João Filipe, não esquecerei vocês, gratidão! Aos docentes do Departamento de Artes Cênicas que tanto me ensinaram e me "lapidaram" para ser um artista, com todo carinho especial a Raquel Castro de Souza, Frederick Magalhães Hunzicker, Marcelo Rocco, Paulo Marcos Cardoso Maciel e claro, meu querido orientador que sempre me incentivou e hoje é uma pessoa que tenho uma enorme admiração, professor Ricardo Carlos Gomes, obrigado! E por último mas não menos importante, a minha base, meus diamantes aqui na terra: minha família - meu exemplo de homem em caráter, vulgo meu pai Ailton, minha mãe Rosa que é meu porto, meus irmãos Marcelo e Natália que amo tanto, meu sobrinho Kauan e também meus tios, tias, primos e primas, mas em especial à minha tia Sueli e meu tio Francisco. Dito demais, desejo a todos estes que passaram e estão na minha vida, que as cortinas sempre se abram e que vocês são personagens importantes de uma história. Muito obrigado e gratidão.

Sinopse

Em "O Pedido de Casamento", de Anton Tchekhov, Ivan Pacífico visita Natalia Militão para pedir sua mão em casamento. No entanto, ele se enreda em mal-entendidos e discussões triviais, retardando o pedido. A comédia satírica explora as complexidades das relações humanas, enquanto Pacífico lida com sua ansiedade e insegurança para finalmente fazer o pedido desejado. A peça diverte o público com humor e também provoca reflexões sobre a natureza humana e os relacionamentos interpessoais.

