



A SEMIÓTICA TEATRAL NA CONSTRUÇÃO DA ATMOSFERA CÊNICA: A INVENTIVIDADE PARA A COMUNICAÇÃO TEATRAL

Lucas de Araújo Rocha Carvalho (UFAL)¹
E-mail: lucas_rocha.net@hotmail.com

GT3 – PEDAGOGIAS E POÉTICAS DAS ARTES

Resumo: Fruto do PIBIC/CNPq/UFAL, o presente artigo pretende delinear os resultados obtidos através da pesquisa “A Técnica de Inventividade por meio de Études e da Atmosfera Cênica: Na Revisitação da Literatura de Graciliano Ramos” que objetivou experimentar a aplicação online do método de études, de Konstantin Stanislavsky, em um estudo sobre a Atmosfera Cênica, segundo Böhme (1993), e as decisões simbólicas da dramaturgia criada para tanto, numa adaptação da obra do escritor alagoano Graciliano Ramos. A metodologia russa foi aporte para os processos criativos, assim como estudos conceituais sobre a arte do ator, direção teatral e processos criativos, com Ostrower (1996), resultando no espetáculo “Fricções”, que estreou como um produto audiovisual em outubro de 2021.

Palavras-chave: Atmosfera cênica. Dramaturgia. Semiótica Teatral. Graciliano Ramos.

1. Introdução

A Encenação teatral é permeada por uma série de metodologias e compreensões, objetivas e/ou subjetivas, da sua práxis. O projeto de pesquisa “A Técnica de Inventividade por meio de Études e da Atmosfera Cênica: Na Revisitação da Literatura de Graciliano Ramos”, analisou a aplicação do sistema desenvolvido por Konstantin

¹ Pesquisa orientada pela Profa. Dra. Carla Medianeira Antonello (carlantonello@gmail.com) para o PIBIC 2020/2021



Stanislávski (1863 – 1938), mais especificamente a técnica de *etiud*, na construção do que se entende por Atmosfera Cênica.

Termo de difícil explicação prática, o conceito de atmosfera foi delineado a partir de Gernot Böhme (1993), que a define como uma substância “no ar”, o tom emocional de um espaço, que demonstra, significa ou representa: sentimentos, humor, ambiência, tonalidades e sensações, podendo apresentar a distinção entre pessoas, objetos e espaços. Essa atmosfera será construída pelos elementos distintos que compõem a linguagem teatral, como visto em Carvalho (2008), tendo em vista a função semântica e carga significativa de cada um dos formatos simbólicos (OSTROWER, 1996) que compõem o espaço cênico.

Já o *etiud*, como explica Elena Vássina, advém da prática do pesquisador russo que “sempre usava o termo francês *étude* (estudo) para definição das improvisações tanto no processo pedagógico, quanto no processo da criação do espetáculo” (VASSINA, 2015, p.124). Ela destaca que a leitura prévia do texto pelos atores era desconsiderada, cabendo ao diretor a análise do material para o planejamento de aplicação dos estudos. Para tanto, ele inicia o processo de trabalho com os atores por meio de uma série de estímulos e propostas de experimentações na construção do processo criativo. Nesse sentido o ator é denominado “ator-criador”, atribuindo ao trabalho desse profissional um protagonismo de estudo e proposta, que é trabalhado junto ao diretor teatral.

Michele Zaltron esclarece ainda que “a prática do *etiud* [(этюд) terminologia em russo] consiste na investigação artístico-pedagógica, por meio do trabalho ativo e criativo do ator, que concretiza cenicamente o Método de Análise Ativa, metodologia desenvolvida nos últimos anos de vida de Constantin Stanislavski” (ZALTRON, 2015, p. 185).

A investigação dessas correlações, bem como a análise dos métodos e formações do ator-criador e do diretor/encenador, tendo em vista a consciência sobre a composição e a importância da atmosfera cênica, possibilitou aos pesquisadores realizar um processo de criação, em conjunto ao estudo da obra do escritor e jornalista alagoano Graciliano



Ramos (1892-1953), construindo uma dramaturgia constituída a partir de todas essas compreensões.

2. A pesquisa

Os trabalhos foram realizados por meio de reuniões virtuais, em virtude das limitações impostas pela pandemia de Covid-19. Desenvolvendo, num primeiro momento, pesquisa bibliográfica, segundo Severino (2017), imergiu na literatura sobre os conceitos supracitados, além da formação e trabalho do diretor, e estimulados a aplicar esses conhecimentos nas nossas atribuições dentro do processo.

Para tanto, foram discutidos os livros: “Atmósferas: Entornos arquitectónicos - Las cosas a mi alrededor” (2006), de Peter Zumthor; "Para o ator" (1953), de Mikhail Chekhov. Assim como os artigos: “A construção da atmosfera cênica no trabalho do diretor: análise do processo de criação do espetáculo "Maria que virou Jonas" da diretora Cibele Forjaz” (2008), de Robson Carvalho; “Sobre a formação em encenação teatral: Análise de uma experiência pedagógica em sala de aula e de seus respectivos itinerários de processos criativos” (2017), de Carla Antonello; “A prática do etud no ‘sistema’ de Stanislavski” (2015), de Michele Almeida Zaltron; e “O ‘Novo Método’ De Stanislavski Segundo Seu Último Texto: ‘Abordagem À Criação Do Papel, Descoberta De Si Mesmo No Papel E O Papel Em Si Mesmo’ (2015), de Elena Vássina.

A partir de então, propôs-se a elaboração do “Livro do Diretor”, seguindo as definições de Antonello (2017), como base de orientação para cada pesquisador produzir seu trabalho a partir de uma obra selecionadas de Graciliano Ramos. Para tanto, tivemos contato com o livro “O Velho Graça: Uma biografia de Graciliano Ramos” (1992), de Dênis de Moraes, e a seleção de algumas cartas, crônicas, contos e romance da obra de Graciliano Ramos.

Os trabalhos desenvolvidos pelos pesquisadores, e as atmosferas próprias indicadas por cada um, debruçados sobre sua narrativa de Graciliano Ramos, deu direção



ao trabalho dramaturgico, e a montagem final começou a ser desenhada. Com um aporte bibliográfico tangencial, para compreensão do que vem a ser dramaturgia, com Pallottini (2017), bem como para uma análise assertiva do caráter semântico da obra do escritor alagoano, tendo em vista as observações de Nunes (2011), optou-se por reproduzir recortes da narrativa Gracilianica, esquetes unidos por um único evento principal na diegese criada para a peça, na qual desvelássemos o caráter único do “super objetivo” (ANTONELLO, 2017) constante na escrita do autor.

Para compreender os alcances da escrita dramaturgica na realização da encenação, mesmo enxergando a liberdade criativa com que a apropriação e execução do roteiro de teatro está aberto a todo o tipo de transformação criativa ao chegar no palco, foi adotada a compreensão de Kowzan (1988), que observa o fazer teatral a partir da análise semiológica dos seus elementos, e sua carga comunicativa, assumindo que as sugestões do texto teatral, mesmo adaptadas pela realização final, frente a escolhas estéticas e/ou as possibilidades de execução, fazem parte da construção, por parte do dramaturgo, de uma tradução eficiente da atmosfera subjetiva que a leitura do conto literário suscita no imaginário do leitor.

Nesse contexto, uma vez composto o texto teatral, e novamente tendo em vista as atmosferas suscitadas pelo primeiro contato com sua leitura, foram aplicadas, pela pesquisadora responsável, as experimentações elaboradas sob o sistema Stanislavskiano, sendo desenvolvidos momentos de *etud* para cada uma das cinco cenas componentes da montagem.

Aplicados, de início, ainda durante as reuniões virtuais, os *etud* se mostraram extremamente eficientes e levaram cada um dos atores à construção da atmosfera individual de cada uma das cenas, e composição de suas personagens, dentro da semântica do espetáculo. Além disso, antes de iniciar as especificidades de cada uma das cenas, a pesquisadora baseou-se nos quatro princípios de investigação do pesquisador russo: busca, vivência, encarnação e impacto, desenvolvendo as três primeiras experimentações realizadas voltadas para um trabalho do ator consigo mesmo,

I EM CENA

I Encontro Nacional de Artes da Cena da Ufal- Universidade Federal de Alagoas

20 a 22 de setembro de 2021



exercitando a concentração, a autoconsciência, e um esvaziamento de si, para imergir na cena.

Tendo em vista ainda a comunhão dos vários elementos da linguagem cênica para a composição da “poética do espaço” (BACHELARD apud CARVALHO, 2008, p.95), que é a atmosfera cênica, a dramaturgia foi disposta por sobre todas as concepções necessárias para o espetáculo, desde cenografia e figurino, até as cenas-luz e composição da trilha para a montagem.

A documentação e observação dos processos levou o pesquisador a delinear cada etapa da construção da atmosfera final do espetáculo, que se mesclou ainda à linguagem do audiovisual, uma vez que os encontros presenciais para ensaio, e aplicação dos derradeiros *etiuds*, tiveram como resultado a gravação fílmica da montagem, ainda devido as restrições da pandemia do novo coronavírus no Brasil e a segurança de todos os envolvidos, tendo em vista os recursos cinematográficos básicos, para manutenção das atmosferas pretendidas.

Desse modo, a adaptação da linguagem literária para a dramaturgical, seguida pela apropriação das atmosferas propostas, e ainda a posterior adaptação da linguagem dramaturgical para a expressão corporal e psicossomática do trabalho do ator, por meio dos *etiuds*, levaram a uma compreensão ímpar da efetividade do método para a execução de uma encenação orgânica e cheia de atmosfera.

3. Resultados

A arte do espetáculo é, entre todas as artes e, talvez, entre todos os domínios da atividade humana, aquela onde o signo manifesta-se com maior riqueza, variedade e densidade. A palavra pronunciada pelo ator tem, de início, sua significação linguística, isto é, ela é o signo de objetos, de pessoas, de sentimentos, de ideias ou de suas inter-relações, as quais o autor do texto quis evocar (...). (KOWZAN, 1988, p.98).



A linguagem literária elabora uma evocação da subjetividade imaginativa do leitor, enquanto propõe seus conflitos, descrições e linguagens de maneira inteligível. Transcrever as intenções do texto literário para o texto dramático, e sua consequente execução, passa a lidar com cada vez mais “formas simbólicas”, mais “modos de ordenação” (OSTROWER, 1996) diferentes, ou seja, diferentes linguagens, que adquirem variadas camadas de sentido assim que justapostas.

As expressões subjetivas da escrita de Graciliano – observação apontada durante os estudos do grupo, e legitimada posteriormente com a leitura da análise de Nunes (2011), intitulada de “Fricções Gracilianicas”, sobre a obra do escritor – é a constante contraposição das vontades. O constante conflito entre as personagens e seus espaços sociais, evidenciando sempre as características mais hipócritas da burguesia, conservadora e capitalista, e isso se evidencia como linha transversal da escrita do alagoano, que aponta as próprias vivências.

Dessa maneira, partindo das primeiras análises, que cada um dos pesquisadores elaborou sobre uma das obras de Graciliano, ainda no livro do diretor, a dramaturgia do presente processo se encontrou em, costurando diferentes cenários e personagens, levar ao palco a carga conflitiva das cenas que o escritor descreve, assim como seu próprio modo de trabalho.

Baseando nas obras: *Caetés* (1933); *Infância* (1945); *Angústia* (1936) e *Insônia* (1945), e trazendo uma materialização do próprio autor refletindo o seu fazer, com frases originais, a peça pretendeu evidenciar, ao mesmo tempo, o objeto sobre qual Graciliano sempre se debruça, que são as fricções das vivências sociais em suas várias expressões, e a identificação pessoal do autor, que por fim se apresenta, refletindo sobre a própria arte.

No universo da ação, uma Palmeira dos Índios (cidade alagoana) fictícia, em 1927, período no qual se passa o romance *Caetés* (1933), onde o espectador observa os desenlaces frente ao suicídio de Adrião, rapaz conhecido da cidade. Tendo início a partir da anúncio do conflito instaurado entre ele e João Valério, rapaz acusado de ser amante de sua esposa, descobrimos que o mesmo tentou tirar a própria vida, como evento final

I EM CENA

I Encontro Nacional de Artes da Cena da Ufal- Universidade Federal de Alagoas

20 a 22 de setembro de 2021



da primeira cena, numa conversa entre o amante e um amigo seu. O enredo então se desdobra, enquanto o olhar do público passeia pela cidade, num salto de oito dias após o incidente inicial, quando Adrião finalmente morre.

Sem manterem uma relação estritamente causal, a narrativa perpassa por diferentes conflitos. Quando Luís (personagem original da presente dramaturgia), amigo de Adrião, volta para casa logo após sua morte, presenciamos a violência vivida por sua filha, agredida comumente pelo pai, referência específica ao conto “Um Cinturão”, se apresentando ao público o monólogo autobiográfico do próprio Graciliano, onde ele relata suas reflexões sobre a justiça e as consequências das violências vividas na infância, que perduraram até sua vida adulta.

O dia da morte de Adrião, original do romance *Caetés* (1933), se torna assim parte do desenrolar do livro *Infância* (1945), antes de adentrar nos acontecimentos de *Angústia* (1936), outro romance de Graciliano, quando Luís desce de casa, em direção aos preparativos do velório de Adrião, parando em um boteco para uma dose, após a briga com a filha, sendo a bebida sintoma do escape nervoso mais comum de personas como Luís (posteriormente adicionado ainda o fumo, pelo ator que o interpretou).

Dali, a personagem assume o lugar do Luís da Silva “original”, do romance *Angústia* (1936), onde, enquanto bebe, observa Marina, filha de seu Ramalho, descer a rua e adentrar numa casa de aborto. Materializando toda a perspectiva da sociedade sobre o ato, a conversa entre o atendente do bar e Luís evidencia mais um ponto de tensão na hipocrisia social, enquanto o público observa o que se passa dentro do consultório da parteira Albertina.

Finalmente despedindo-se de Luís, o espectador acompanha, por fim, o ajudante de Albertina (outro personagem original da nossa trama), que, após mais um dia de trabalho, volta para casa. Os conflitos pessoais do rapaz (nomeado de Bernardo pelo ator), traz então um monólogo, baseado no conto *Insônia* (1945), onde ele reflete sobre a própria situação econômica e pessoal, inclusive retomando o suicídio ocorrido como argumento no debate psicológico com seus próprios fantasmas.

I EM CENA

**I Encontro Nacional de Artes da Cena da Ufal- Universidade Federal de Alagoas
20 a 22 de setembro de 2021**



A reflexão final dada pela personagem encerra a exposição dos conflitos, e surge em cena o próprio autor, Graciliano. Apresentando-se então que estivemos imersos em sua condição criativa, a palavra final, com ideias do escritor sobre seu próprio processo criativo, fecha a montagem não só com ele mesmo refletindo a arte da própria escrita, como com os próprios pesquisadores refletindo sobre seu processo de produção.

A escolha dos recortes se deu não apenas tendo em vista o enredo esperado, como também baseando-se na estrutura de exposição que Nunes (2011) usou, para evidenciar o que chamou de Fricções Gracilianicas, na análise semiológica da obra. Diagnosticando essas narrativas como pertencentes a secundidade, direta ação e reação, uma constante dualidade antagônica de forças, os apontamentos do comunicólogo entraram em consonância com as observações anteriores do grupo, bem como os formatos que foram propostos para a dramaturgia. Cada cena evidenciando uma faceta diferente dessas constantes Fricções.

Já a narrativa do texto teatral, e todas as construções próprias da linguagem dos palcos, como descrições cenográficas e de iluminação, rubricas para os atores, assim como a própria estruturação das cenas, levou em conta a construção de cada uma das atmosferas pretendidas anteriormente, já na exposição prévia de cada pesquisador sobre sua obra, sendo cada um consultado constantemente sobre sua cena em todas as escolhas, até a montagem final. E a aplicação dos *etiuds*, referentes a especificidade de cada conflito, levou ainda a um aprimoramento insubstituível da construção dramática de cada um dos momentos da encenação.

Assim como a construção atmosférica se mostrou um conceito necessário para a correta correlação entre as linguagens do palco e a literária, a técnica russa se mostrou, unanimemente, como uma forma extremamente eficiente para a construção posterior, na migração das propostas do texto teatral para o corpo dos atores e sua correta construção semântica nos signos psicossomáticos próprios do ator, a saber: a palavra e o tom (texto pronunciado), a mímica facial, o gesto e o movimento cênico do ator (Expressão corporal), como descreve Kowzan (1988) ao classificar os signos próprios da semiótica

I EM CENA

I Encontro Nacional de Artes da Cena da Ufal- Universidade Federal de Alagoas

20 a 22 de setembro de 2021



teatral. Resultando ainda em lapidações para todos os outros signos, externos ao ator: a maquiagem, o penteado, o vestuário (aparências exteriores do ator), o acessório, o cenário, e a iluminação (aspectos do lugar cênico), a música e o ruído (os efeitos sonoros não articulados).

Vale salientar a compreensão básica de signo como unidade de representação, partícula carregada de significado, destacando, entre as construções advindas da experimentação: o ruído do relógio na Cena 4 (Insônia), o cenário e objetos em uso na cena 3 (Angústia), a construção da iluminação cênica em todo o processo, assim como o uso do acessório do cigarro, constante em todas as cenas.

Dessa maneira, o resultado da aplicação dos *etiuds* se revelou como forma motriz dessa construção teatral. A partir dessas experimentações, cada ator pode mergulhar na subjetividade nua e desvelada de cada um dos seus personagens e contextos, de cada uma de suas ações. É frente a essas experimentações, improvisações feitas a partir de estímulos próprios, cada uma já carregada de sentido e atmosfera já por si só, que o ator perscruta a própria personagem em seu ambiente mais subjetivo, alcançando lugares que se solidificam como acervo de ação física e memória afetiva pertencente diretamente ao personagem-ator, que vivencia as situações propostas.

Pontos da dramaturgia foram, inclusive, alterados para incluir, no resultado final das cenas, situações que passaram a existir a partir do que foi proposto nas improvisações (quadro de paralisia do sono na cena 4 (Insônia) pode ser destacado). A construção da dor do aborto, do sentimento da criança e do agressor, assim como dos conflitos internos do amante, todas essas verdades, e suas ações físicas, foram alcançadas a partir das experimentações. Passaram a existir no repertório sensível dos atores, como memórias reais aplicadas à construção cênica, a partir do que foi vivenciado nos *etiuds*. Tendo sido possível, inclusive, a dois homens cis e duas mulheres cis que nunca estiveram grávidas, não apenas perscrutar a sensação física de uma gestação, como a sensação física e psicológica do aborto.



A partir das experimentações feitas em conjunto, com encontros presenciais, os registros e resultados dos últimos *etiuds* aplicados, bem como das primeiras experimentações de cena, foram apresentados no III Encontro de Pesquisadores em Artes Cênicas do PPGAC/UFBA, ocorrido entre 9 e 13 de agosto de 2021, em forma de um curta documental, sendo a recepção desse material adotada como um indicador para os trabalhos do grupo, um termômetro para os pesquisadores avaliarem a validade dos seus resultados prévios e se impulsionarem para a conclusão do processo.

Alguns pesquisadores submeteram ainda suas consequentes pesquisas individuais ao 10º Seminário de Pesquisas em Andamento da ECA/USP, sendo o resultado do plano de trabalho em questão apresentado, entre as pesquisas em dramaturgia, sob o título: “A Semiótica Teatral na Construção da Atmosfera Cênica: a inventividade para a comunicação teatral”. O grupo levou a discussão dos seus resultados ainda para o I Encontro Nacional de Artes da Cena da Ufal,. Todos os eventos foram realizados de forma virtual.

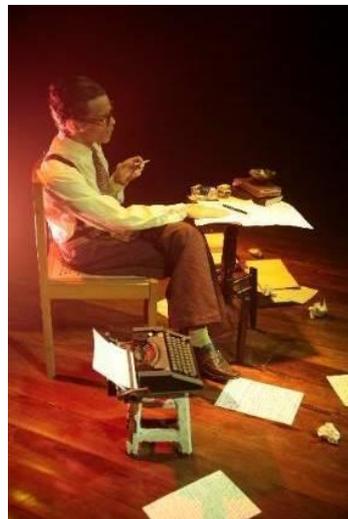
O resultado cênico, intitulado *Fricções*, foi lançado como peça audiovisual, e adaptado para a execução presencial. O espetáculo estreou em 2 de outubro de 2021, no canal do Laboratório de Estudos e Pesquisas de Processos de Encenação (LEPPE/UFAL) no Youtube. Planejado para uma captação eficiente das atmosferas pretendidas, o resultado prévio apresentado para os pesquisadores da UFBA já demonstrou a potencialidade poética dos resultados obtidos até aqui.

As gravações finais das cenas para esta estreia ocorreram do dia 14 ao dia 21 de agosto, no Teatro Sala Preta, da Escola Técnica de Artes da UFAL (ETA/UFAL), e foram realizadas pelos próprios pesquisadores, junto a colaboradores externos que se fizeram presentes a convite da pesquisa, sob a orientação virtual da coordenadora e diretora do projeto, Dra. Carla Antonello, assim como com o acompanhamento do M.e. Washington da Anunciação, que também fotografou o processo².

² Figuras 1,2,3,4 e 5: Fotos de Washington da Anunciação, respectivo às cinco cenas descritas.



Figuras 1,2,3,4 e 5: Fotos de Washington da Anunciação, respectivas às cinco cenas





4. Conclusões

Chekhov, ator e pesquisador que trabalhou com Stanislavsky, referência para os artistas da cena, descreve que “os atores que possuem ou recém adquiriram amor e compreensão pela atmosfera de uma performance sabem muitíssimo bem que forte vínculo ela cria entre eles e o espectador” (CHEKHOV, 1986, p.58).

Apesar do geral desconhecimento acerca da abordagem stanislavskiana, ou da falta de compreensão das potencialidades da mesma dentro da academia, foi observado que o caminho da metodologia de *études* para preparação do ator, e para a construção da atmosfera cênica, demonstrou não apenas resultados eficientes, mas, um processo extremamente rico para composição de acervo físico e emocional.

Na experimentação desenvolvida durante a pesquisa, os atores puderam, não apenas imergir nas potências subjetivas da dramaturgia, como também voltar-se para si mesmos, enquanto atores, num campo de crescimento pessoal e profissional, para concentração e apropriação das atmosferas de ensaio e da dramaturgia.

Dessa maneira, adquirir a consciência da função comunicativa do teatro, dos códigos próprios envolvidos no processo teatral, e a importância e potencialidade de cada um deles, dá ao dramaturgo, posteriormente ao diretor, e ainda ao ator-criador, compreensão e compromisso com o processo, além de uma execução afinada, frente ao que se pretende evocar com a cena.

O dramaturgo pode adquirir um papel maior do que apenas a proposta das ações, com a construção de sugestões que, por si só, desenhem toda a subjetividade da cena, e que, em cada detalhe, cada signo proposto, leve em si uma função comunicativa acertada para o palco.

Essa compreensão não apenas deve nortear o trabalho do dramaturgo enquanto escrita teatral (especificamente, no nosso caso, levando em consideração a correta



“tradução” da atmosfera graciliana para os palcos), mas também, o compromisso do encenador e do grupo com a proposta que deve ser levada para cena.

Além disso, ainda tratando dos códigos da linguagem teatral, a técnica de *etud*, tanto para a preparação a priori do ator, quanto como ferramenta para imersão, apropriação e construção da dramaturgia, se desenhou para o grupo como um caminho acertado para a verdade cênica, para uma construção rica e orgânica por parte do ator, que adquire acervo para executar de maneira afinadíssima os signos próprios do seu ofício. Tudo isso se encaminha de modo a construir encenadores preparados para compreensão das potencialidades do espaço e dos elementos de cena, tendo em mente que os próprios elementos, por si só, já geram mensagens, como visto durante as leituras, com a obra arquitetônica de Zumthor (2006), e as análises próprias de Carvalho (2008), além de um caminho direto para a boa execução do ator em cena e de suas construções no próprio ofício.

Um ator-criador consciente da potência poética e subjetiva dos elementos ao seu redor, bem como da execução das experimentações, pode administrar essas potências na própria construção da cena, arrastando o público, da mesma maneira que o diretor arrastou a equipe, em direção daquela subjetividade. Os resultados das vivências dessa pesquisa foram extremamente ricos para os pesquisadores, e as experimentações com base no sistema Stanilaskiano enriqueceram a atuação dos profissionais e da própria dramaturgia.

Na especificidade do trabalho com Graciliano Ramos, encontrar a sua potencialidade nesse discurso social, combativo, disposto sempre a discorrer uma crítica direcionada aos sistemas sociais, demonstrando suas contradições por meio das personagens, desenvolveram na equipe – durante a leitura prévia, construção da dramaturgia, preparação e construção das cenas – uma atmosfera gutural, de angústia e choque quase constantes que se desenrolam em si mesmos expondo as feridas da sociedade.

Esses conflitos não parecem objetivar em si um desenlace final, uma resolução agradável, muito menos uma ficção introvertida, atrelada ao próprio universo ficcional.



O que o autor alagoano traz, com uma escrita de alta qualidade literária e sem recorrer à clichês ou acessórios importados, é expor questões a serem suscitadas, panoramas que atingem profundamente o leitor, psicológica e socialmente.

A literatura graciliana protagoniza Alagoas, seus personagens e conflitos, com questões inerentes a sociedade brasileira, críticas a hipocrisia burguesa e ao psicossocial conservador, expondo histórias que prendem o leitor e suscitam diversas sensações. Os pontos abordados por Graciliano, seu tempo narrativo e construções psicológicas, inserem o leitor nas angústias vividas por suas criações.

São leituras agradáveis que instigam a curiosidade e absorvem a atenção do leitor no desenvolvimento dos conflitos, atmosferas essas que se intentou reproduzir, aprimorar e adaptar cenicamente, a partir dos estudos do grupo sobre o próprio fazer teatral.

O que foi buscado e alcançado, por fim, foi a compreensão e a utilização desses diversos códigos presentes no palco para a correta construção essencial da dramaturgia, mesmo compreendendo a liberdade posterior na execução cênica dessas propostas. Até mesmo para o impacto inicial do ator/encenador/cenotécnico com a história, a linguagem dramaturgica mostrou carregar em si a primeira potencialidade atmosférica da cena, e sua comunicação é inerente aos elementos descritos pelo dramaturgo. O produto do texto teatral, portanto, não deve ser compreendido apenas como meio para um fim (a encenação final), mas como obra em si mesmo, carregado das potências espectatoriais ainda na literatura, enquanto aponta uma série de propostas, dados e elementos que culminarão, ou não, num resultado cênico.

5. Referências Bibliográficas

ANTONELLO, Carla Medianeira. **Sobre a formação em encenação teatral: Análise de uma experiência pedagógica em sala de aula e de seus respectivos itinerários de processos criativos**. Salvador: UFBA, 2017.

BÖHME Gernot. **Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics. Thesis Eleven**. Massachusetts: Thesis Eleven, 1993.



CARVALHO, Robison Breno Oliveira. **A construção da atmosfera cênica no trabalho do diretor: análise do processo de criação do espetáculo “Maria que virou Jonas” da diretora Cibele Forjaz.** 2016. 156 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2016.

CARVALHO, Robison Breno Oliveira; OLIVEIRA, Rogério Santos. **Pensar a semiótica teatral na leitura da atmosfera cênica.** Anais ABRACE, v. 15, n. 1, 2014.

CHEKHOV, Michael. **Para o Ator.** São Paulo: Martin Fontes, 1986.

DE MORAES, Dênis. **O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos.** Boitempo Editorial, 2015.

KOWZAN, Tadeusz. **Os signos no teatro—introdução à semiologia da arte do espetáculo.** Semiologia do teatro, v. 2, p. 93-123, 1988.

NUNES, A. **Fricções Graciliânicas.** Intermídia. v. II. N.3. Alagoas: 2011, p. 1 – 23

OSTROWER Fayga. **Criatividade e processos de criação.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1996.

PALLOTTINI, Renata. **O que é dramaturgia.** Brasiliense, 2017.

SEVERINO, A.J. **Metodologia do Trabalho Científico.** 19ª ed. São Paulo: Cortez, 2007.

VÁSSINA, Elena. **O “novo método” de Stanislavski segundo seu último texto: “Abordagem à criação do papel, descoberta de si mesmo no papel e o papel em si mesmo”.** Moringa, João Pessoa, v. 6 n. 2, p. 121-130, 2015. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/27185/14490>>.

ZALTRON, M. **A Prática do Etud no “Sistema” de Stanislávski.** Questão de Crítica. v. VIII. Rio de Janeiro: 2015, p. 184-200.

ZUMTHOR, Peter. **Atmosferas entornos arquitectónicos-las cosas a mí alrededor.** Basilea, Barcelona: 2006.