



**UMA BUSCA PELA TRANSCENOGRAFIA ATRAVÉS
DE ATMOSFERAS RECORRENTES**

ALCEU PAULO DA SILVA NETO

BRASÍLIA, 2025

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ALCEU PAULO DA SILVA NETO

**UMA BUSCA PELA TRANSCENOGRAFIA ATRAVÉS DE ATMOSFERAS
RECORRENTES**

Brasília-DF
2025

ALCEU PAULO DA SILVA NETO

**UMA BUSCA PELA TRANSCENOGRAFIA ATRAVÉS DE ATMOSFERAS
RECORRENTES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas da Universidade de Brasília como
requisito parcial para obtenção do título de Doutor
em Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Processos compostionais para
Cena.

Orientador: Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira

Brasília-DF
2025

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SS586b Silva Neto, Alceu
UMA BUSCA PELA TRANSCENOGRAFIA ATRAVÉS DE ATMOSFERAS
RECORRENTES / Alceu Silva Neto; orientador Erico José Souza
de Oliveira. Brasília, 2025.
189 p.

Tese(Doutorado em Artes Cênicas) Universidade de
Brasília, 2025.

1. transcenografia. 2. atmosfera. 3. cenografia. 4.
transcriação. 5. transcriação. I. José Souza de Oliveira,
Erico , orient. II. Título.

ALCEU PAULO DA SILVA NETO

UMA BUSCA PELA TRANSCENOGRAFIA ATRAVÉS DE ATMOSFERAS
RECORRENTES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas da Universidade de Brasília como
requisito parcial para obtenção do título de Doutor
em Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Processos composicionais para
Cena.

Orientador: Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira

Aprovada em 21 de julho de 2025.

Prof. Dr. Érico Jose Souza de Oliveira (orientador) – Universidade de Brasília
Orientador

Profa. Dra. Fátima Costa de Lima – Universidade do Estado de Santa Catarina
Examinadora externa

Profa. Dra. Rosane Muniz – Centro Universitário Belas Artes de São Paulo
Examinadora externa

Prof. Dr. José Jackson Silva - Universidade de Brasília
Examinador interno

Profa. Dra. Valéria - Centro Universitário Belas Artes de São Paulo
Examinadora suplente externa

AGRADECIMENTOS

Primeiro, agradeço a Força Maior que está por mim (por nós), seja qual nome Lhe caiba.

Agradeço aos meus pais, irmão e amigos pelo pleno apoio regado a amor e respeito.

Agradeço ao querido Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira por ter acreditado nesse percurso quando eram pequenas ideias confusas com grandes intenções. E continuado, ao longo desses quatro anos, a acreditar nesse processo de descobertas, idas e voltas.

Agradeço a Universidade de Brasília e a CAPES pelo apoio financeiro e pedagógico a mim destinado em muitos momentos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

Esta tese narra um passeio, uma busca por um novo termo, um conceito denominado **transcenografia**. Ele é resultado da combinação do prefixo trans + cenografia com o qual pretendemos, então, superar obstáculos epistemológicos dos termos utilizados atualmente, face a possibilidade de uma proposta mais abrangente e condizente com as práticas da área. O prefixo, por sua vez, é herdado de sua aplicação em um conjunto de conceitos consolidados, cuja viabilidade é discutida em capítulos específicos, relacionando com o assunto em questão e dentro de um âmbito específico: as atmosferas recorrentes. A tríade de termos é composta por transmídia, transculturação/transculturalidade e transcrição apoiados pelo “termo-atravessador” transdisciplinaridade. A cada um deles é dedicado um capítulo permitindo sua conceituação, desse modo viabilizando discussões acerca de excertos dos exemplos práticos forjando um arcabouço teórico para, enfim, tecer a viabilização da alternativa para o campo de limites indefinidos, no qual identificamos que a cenografia se encontra. Desse modo, apresenta-se ao longo da pesquisa, de que maneira a transcenografia passa a habitar em situações de atmosferas recorrentes. Ou seja, como o modo de sugestão, orquestrado pela cenografia e seus componentes, seja mantido mesmo em produções existentes em plataformas (mídias) distintas e realizadas com décadas de intervalo. O termo proposto, transcenografia, evoca uma concepção de cenografia em constante deslocamento e metamorfose, recebendo e emitindo fluxos de informações. Trata-se de um movimento, é o entre, é o através. Ela pertence a todos os lugares, mas também a lugar nenhum. Ela não impõe hierarquias, ela perde, doa, absorve, se transforma e forma algo novo. A transcenografia é fruto do contato, do atrito e do deslocamento. Como exemplos práticos para discussões direcionadas, selecionamos duas obras do *mainstream* norte-americano e plasticamente robustas: *Beetlejuice* e *Moulin Rouge*, além de outros exemplos em que dedicamos menor espaço, porém, de igual importância de verificação entre teoria e prática. Almejando, assim, a aproximação da teoria com a prática.

Palavras-chave: transcenografia; atmosfera; cenografia; transcrição.

ABSTRACT

This thesis narrates a journey, a quest for a new term, a concept designated as transcenography. It results from the combination of the prefix "trans" and "scenography," which supplements the endeavor to surpass the epistemological obstacles inherent in the currently used terminology, facing the possibility of a more comprehensive and congruent proposal with practices in the field. The prefix, in turn, is inherited from its application in a set of consolidated concepts, whose perspectives are discussed in specific chapters related to the subject at hand and framed within a specific scope: recurring atmospheres. The triad of terms comprises transmedia, transculturation/transculturality, and transcreation supported by the pass over-term transdisciplinarity. Each of these terms is dedicated a chapter that allows for its conceptualization, thereby facilitating the discussion of excerpts from practical examples and forging a theoretical framework to ultimately weave the viability of the alternative for the field of indefinite boundaries, in which we identify the current state of scenography. Thus, the research presents how transcenography comes to inhabit situations of recurring atmospheres. In other words, it explores how the mode of suggestion, orchestrated by scenography and its components, can be sustained even in existing productions across distinct platforms (media) and created with decades of interval. The proposed term, transcenography, evokes a conception of scenography in constant displacement and metamorphosis, accepting and emitting flows of information. It embodies a movement, an intermediary space, a transitory realm. It belongs to all places but also to none. It imposes no demands; rather, it loses, donates, absorbs, transforms, and generates something new. Transcenography is the product of contact, friction, and the pole. As practical examples for targeted discussion, we have selected two robust works from the American mainstream: *Beetlejuice* and *Moulin Rouge*, in addition to other examples for which we dedicate less space but are equally important for the verification between theory and practice, thus aiming for a synthesis of theory with practice.

Keywords: **transcenography; scenography; scenography; trancreation.**

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotografia do módulo Barro, da <i>Mostra do Redescobrimento: Brasil + 500</i>	23
Figura 2 – Fotograma do filme <i>O gabinete do Dr. Caligary</i> (1920)	29
Figura 3 – Reprodução de gráfico interdisciplinaridade X transdisciplinaridade	40
Figura 4 – Figurinos casal Maitland no filme <i>Beetlejuice</i>	46
Figura 5 – Fotografia com os personagens Adam e Barbara Maitland na peça musical <i>Beetlejuice</i>	47
Figura 6 – Fotografia com os personagens Adam e Barbara Maitland na peça musical <i>Beetlejuice</i>	48
Figura 7 – Composição de fotografias com os personagens Adam e Barbara Maitland na montagem brasileira da peça musical sobre <i>Beetlejuice</i>	50
Figura 8 – Vestido de noiva de Lydia do filme <i>Beetlejuice</i>	53
Figura 9 – Vestido de noiva de Lydia na peça musical <i>Beetlejuice</i>	53
Figura 10 – Registro fotográfico da cena de <i>Day-O (Banana Boat song)</i> da peça musical <i>Beetlejuice</i>	58
Figura 11 – Charles e Lydia Deetz em cena do filme <i>Beetlejuice</i>	59
Figura 12 – Figurinos de quatro atores na cena de <i>Day-O</i> do filme <i>Beetlejuice</i>	60
Figura 13 – Composição de fotografias com os personagens Adam e Barbara Maitland na montagem brasileira da peça musical sobre <i>Beetlejuice</i>	61
Figura 14 – Fotograma do filme <i>Beetlejuice</i> com o personagem-título	64
Figura 15 – Fotografia dos personagens <i>Beetlejuice</i> e Lydia na peça musical.....	65
Figura 16 – Fotografia do personagem <i>Beetlejuice</i> na peça musical brasileira	67
Figura 17– Fotografia da atriz Winona Ryder com o figurino de Lydia para o filme <i>Beetlejuice</i>	69
Figura 18 – Fotografia da personagem Lydia em <i>Beetlejuice</i> na Broadway	70
Figura 19 – Figurino de Lydia para <i>Day-O-Song</i> em <i>Beetlejuice</i> na Broadway	71
Figura 20 – Fotograma do filme <i>Moulin Rouge</i> com os aposentos da protagonista.	74
Figura 21 – Fotografia do palco com cenário de <i>Moulin Rouge</i>	74
Figura 22 – Fotografia de um dos ambientes da exposição <i>O Mundo de Tim Burton</i> no MIS-SP (2016)	83
Figura 23 – Montagem com fotos de personagens de Tim Burton.....	83
Figura 24 – Fotografia de um dos ambientes da exposição <i>O Mundo de Tim Burton</i> no MIS-SP (2016)	84
Figura 25 – Fotografia do cenógrafo David Korins no cenário de <i>Beetlejuice</i> na Broadway	85
Figura 26 – Fotograma do filme <i>Beetlejuice</i> com o monstro Sandworm	85
Figura 27 – Fotografia do cenário de <i>Castelo Rá-tim-bum</i> (série televisiva).....	87
Figura 28 – Fotografia do cenário de <i>Castelo Rá-tim-bum</i> (série televisiva).....	88
Figura 29 – Fotografia do cenário de <i>Castelo Rá-tim-bum, o filme</i>	89
Figura 30 – Fotografia do desfile de carnaval da escola de samba Vila Isabel em 2019	101
Figura 31 – Fotografia de alegoria do Boi Garantido no FPP de 2024.....	101
Figura 32 – Captura de tela do vídeo <i>Behind the Epic, Tony-Nominated Beetlejuice Lighting Design</i>	105
Figura 33 – Captura de tela do vídeo <i>Behind the Epic, Tony-Nominated Beetlejuice Lighting Design</i>	105
Figura 34 – Captura de tela de um vídeo amador com o cenário da peça musical <i>Beetlejuice, o musical</i>	108

Figura 35 – Fotograma com a personagem Satine no filme <i>Moulin Rouge</i>	120
Figura 36 – Fotografia de Satine da peça musical <i>Moulin Rouge</i>	121
Figura 37 – Fotografia da personagem Lydia em cena no musical <i>Beetlejuice</i>	123
Figura 38 – Fotograma do filme <i>Beetlejuice</i> figurando a personagem Lydia	124
Figura 39 – Reprodução de quadro do filme <i>Moulin Rouge</i> com a personagem Satine	127
Figura 40 – Fotografia da personagem Satine na peça musical <i>Moulin Rouge</i>	128
Figura 41 – Fotograma do filme <i>Moulin Rouge</i> , dormitório de Christian	134
Figura 42 – Fotograma do filme <i>Moulin Rouge</i> com os personagens Satine e Christian no dormitório da protagonista	135
Figura 43 – Montagem fotográfica com os personagens Satine e Christian nos cenários dos dormitórios da protagonista (sup.) no filme e na produção teatral (inf.)	137
Figura 44 – Montagem fotográfica com imagens do filme <i>Moulin Rouge</i> e da peça teatral homônima	138
Figura 45 – Pintura <i>O casal Arnolfini</i> de Jan Van Eyck de 1434	140
Figura 46 – Dormitório de Satine no filme <i>Moulin Rouge</i>	141
Figura 47 – Fotograma do filme <i>Moulin Rouge</i> com o personagem Christian na reprodução da Torre Eiffel	142
Figura 48 – Reprodução de quadro do filme <i>King Kong</i> de 2005.....	142
Figura 49 – Reprodução de quadro do filme <i>Beetlejuice</i>	143
Figura 50 – Reprodução de quadro do filme <i>Beetlejuice</i> com a personagem Lydia	144
Figura 51 – Fotograma do filme <i>Beetlejuice</i> com a personagem Lydia.....	145
Figura 52 – Fotografia do palco com o cenário da peça musical <i>Beetlejuice</i>	145
Figura 53 – Fotografia do palco com o cenário da peça musical <i>Beetlejuice</i>	146
Figura 54 – Fotografia do palco com o cenário da peça musical <i>Beetlejuice</i>	148
Figura 55 – Captura de tela de um vídeo amador com o cenário da peça musical <i>Beetlejuice, o musical</i>	149
Figura 56 – Fotograma do filme <i>Beetlejuice</i> com os personagens Adam e Barbara Maitland apodrecendo sob malfeito de <i>Beetlejuice</i>	151
Figura 57 – Fotografia do personagem <i>Beetlejuice</i> na peça musical	152
Figura 58 – Fotografia do filme <i>Beetlejuice</i> com o personagem título	157
Figura 59 – Fotografia do personagem <i>Beetlejuice</i> na peça musical	158
Figura 60 – Fotografia do personagem <i>Beetlejuice</i> na peça musical brasileira	158
Figura 61 – Fotografia dos personagens Delia e Charles Deetz na peça musical <i>Beetlejuice</i>	160
Figura 62 – Fotografia dos personagens Delia e Charles Deetz na peça musical <i>Beetlejuice</i>	160
Figura 63 – Montagem com fotos da personagem Delia Deetz do filme <i>Beetlejuice</i>	161
Figura 64 – Fotograma do filme <i>Beetlejuice</i> com os personagens Barbara e Adam Maitland	162
Figura 65 – Fotografia dos personagens <i>Beetlejuice</i> e casal Maitland na peça musical <i>Beetlejuice</i>	163
Figura 66 – Composição de fotografias com os personagens Adam e Barbara Maitland na montagem brasileira da peça musical sobre <i>Beetlejuice</i>	163

SUMÁRIO

1	O MANIFESTO DA TRANSCENOGRAFIA.....	11
2	INTRODUÇÃO	12
3	INTRODUÇÃO EXPANDIDA.....	20
3.1	MOULIN ROUGE – AMOR EM VERMELHO.....	34
3.2	MOULIN ROUGE! THE MUSICAL	36
3.3	BEETLEJUICE – OS FANTASMAS SE DIVERTEM	36
3.4	BEETLEJUICE. THE MUSICAL. THE MUSICAL. THE MUSICAL.....	38
4	O PREFIXO “TRANS” E A TRANSDISCIPLINARIDADE	39
5	O CONCEITO DE TRANSCRIÇÃO E SUA APLICAÇÃO À CENOGRÁFIA DE MOULIN ROUGE E BEETLEJUICE.....	44
6	TRANSMÍDIA: OS CASOS DE BEETLEJUICE E O CASTELO RA-TIM-BUM	76
7	TRANSCULTURAÇÃO / TRANSCULTURALIDADE: O FESTIVAL FOLCLÓRICO, O CARNAVAL E A PROJEÇÃO MAPEADA	91
8	ATMOSFERA RECORRENTES E A TRANSCENOGRÁFIA	110
9	(CONTRA)MANIFESTO FINAL (MAS NEM TANTO) DA TRANSCENOGRÁFIA	165
	REFERÊNCIAS	168
	APÊNDICE A – CRÉDITOS MOULIN ROUGE – AMOR EM VERMELHO	186
	APÊNDICE B – CRÉDITOS MOULIN ROUGE! THE MUSICAL.....	187
	APÊNDICE C – CRÉDITOS BEETLEJUICE – OS FANTASMAS SE DIVERTEM	188
	APÊNDICE D – CRÉDITOS BEETLEJUICE. THE MUSICAL. THE MUSICAL. THE MUSICAL	189

1 O MANIFESTO DA TRANSCENOGRAFIA

A busca pela transcenografia vagueia pelo caminho pavimentado por uma cenografia proveniente de um deslocamento e que se conformou momentaneamente em uma nova posição, tendo passado por vários processos como a mudança de plataformas, tradução, transcrição e/ou transculturalidade.

A transcenografia seria, então, um movimento, o entre, o através. Ela pertenceria a todos os lugares, mas também a lugar nenhum. Ela não importa hierarquias, ela perderia, doaria, absorveria, se transformaria e formaria algo novo. Algo que não seria nem um, nem outro. Ela seria fruto do contato, do atrito e do deslocamento.

Nas questões plásticas seria uma cenografia que é criada tendo uma concepção visual precedente, por exemplo quando os filmes *Moulin Rouge* e *Beetlejuice* tiveram seus duplos no teatro musical. Assim, a partir desse antecessor seria criada uma expressividade em um novo recorte espaço-temporal, alinhado às definições de espaço-tempo concreto de Patrice Pavis (2008, p. 140) que representaria o espaço teatral e tempo da apresentação, em contraponto ao espaço-tempo abstrato que é o lugar funcional dotado de temporalidade imaginária.

A transcenografia não seria apenas uma adaptação porque não é um substrato que foi transposto de uma mídia para outra, como um livro para o cinema, por exemplo. Ao pousar entre plataformas diversas, a transcenografia continuaria sendo transcenografia, porém a sua linguagem trabalharia conforme essa nova situação espacial e temporal. Ou seja, em consonância com a moral do momento, com o conjunto técnico e tecnológico da plataforma e com reflexo social do ponto geográfico onde está sendo produzida.

A transcenografia viajaria pelas plataformas sem prejuízos, ressignificando-se, transsubstanciando-se, mas de uma maneira em que ainda mantenha sua intenção na geração de atmosferas.

2 INTRODUÇÃO

Tal qual Jacques Aumont inicia seu livro *O Olho interminável* (2004), iniciamos aqui dizendo o que esta tese não é. Não! Essa não é uma tese que aborda questões de identidade de gênero. O uso do prefixo trans é compartilhado com tantos outros nós de conhecimento, que um possível desalinho composto por conclusões precipitadas pode ocorrer ao leitor. De toda maneira a importância de uma discussão que alie o prefixo trans às questões de gênero é de sumária importância e reflexo em todas as áreas e aplicações sociais e de notada, merecida, efervescência nas discussões científicas contemporâneas.

Nesta seara citamos a piauiense Dodi Leal¹ (2020), ativista, educadora, performer e pesquisadora que vem cunhando a performance transgênera e a desobediência de gênero em contraponto às hegemonias da cisgenerideade.

Rachel Hann, pesquisadora inglesa, aborda as questões transgêneras aplicadas, também, à cenografia. Atualmente a pesquisadora está sendo financiada pelo governo do Reino Unido para pesquisar sobre performances trans e não-binárias. Um dos pontos da pesquisa de Hann é investigar como seria uma abordagem trans e não binária² na cenografia³. Assim, coloca em suspensão a abordagem binária e cisgênero predominante⁴.

Apesar de serem aplicações do prefixo em distintas áreas, nuvens e diálogos com essas pesquisadoras está, eventualmente, presente.

Torna-se substancial a apresentação deste autor, fato que muito interfere na forma com que o leitor balizará este texto. Peço licença para terminar este parágrafo em primeira pessoa. Após uma investida de dois anos na graduação de Jornalismo, foi Cinema e Vídeo a minha primeira conclusão. Com a incursão pela prática, o

¹ Dodi Leal também contempla em sua pesquisa um estudo sobre a iluminação, caro a esta tese, e a função dela na “percepção das transgenerideades” (Leal, 2018, p. 33) onde comprova a “iluminação cênica expandindo gênero para além das cismaterialidade, de maneira desobediente” (Leal, 2018, p. 39).

² Segundo Rachel Hann as “práticas cenográficas – desde a encenação teatral até o design de exposições, jardinagem e design de interiores – foram devidamente concebidas e praticadas em relação à estética binária” (Hann, 2024, p. 316).

³ No original, a autora usa *scenographics*, ao invés de *scenography*, de uma maneira mais ampla do que a tradução direta, que seria cenográfico. Todavia, Rachel Hann alcunha *scenographics* como um termo cooperativo que indica as qualidades de posicionamento espaço-tempo de culturas materiais encenadas (Hann, 2021, p. 74).

⁴ Informações retiradas do painel *Trans/Nonbinary Scenographics*, apresentado por Rachel Hann durante a Quadrienal de Praga de 2023, gravada e disponível no Youtube (Prague Quadrennial, 2024).

departamento de artes foi me conquistando. Ao longo dos anos a cenografia cresceu e enveredei para a sua aplicação em eventos e exposições. Cursei a graduação de Arquitetura e Urbanismo em busca de mais conhecimento técnico e teórico. A minha entrada na pesquisa foi através de um mestrado em Design onde abordei a cenografia já além de sua área natural, nas exposições. Então, neste momento, busco a cenografia no seu local de pertencimento. Não, não sou natural da Artes Cênicas. Mas proponho aqui uma visão transdisciplinar apoiada pela minha trajetória até então.

Agora, a tese! As faíscas deste trabalho iniciariam sua revelação durante a edição de 2019 da *Prague Quadrennial* – PQ. Inserido na extensa programação estava o workshop *Performing Transmedia: How to Make The Stage Explode in 21st Century*, ministrado pela pesquisadora espanhola Carmen González e desenvolvido em conjunto com Carlos Carro. Este primeiro contato com a proposta transmídia inserida no campo teatral fez com que conexões e atritos fossem provocados e criados. Com o tempo, as questões foram maturadas, resultando, enfim, na consideração entre o prefixo trans e a sua aplicação à palavra cenografia.

A cenografia nasceu arraigada ao ambiente teatral, ou de acordo com Jacques Aumont (2004, p. 159), é através do teatro que somos apresentados a ela. Porém, nos últimos séculos, passou a fazer parte de outros círculos como o cinema, os museus, exposições e eventos de variadas naturezas. Quando em contato com novas linguagens, por mais próximas que possam (pareçam) ser, a cenografia sofre modificações e adequações, além de se beneficiar de novas tecnologias desenvolvidas nos respectivos campos.

Esses contatos inevitáveis e ordinários provocam a obliteração de fronteiras e limites entre as diferentes práticas artísticas conformando uma dinâmica de alimentação contínua e circular, na qual, mesmo que ocorram de forma paralela, contribuem para a evolução do todo. Ou seja, a cenografia específica dos meios, seja qual for sua nomeação corrente, exerce influência nos meios adjacentes e na cenografia como campo geral. Tal processo é massivamente caracterizado como uma expansão do campo – uma cenografia expandida, alicerçada sobre o termo cunhado por Rosalind Krauss (2008). Denominação tal que iremos confrontar ao longo desta tese como combustível à nossa proposta.

Assim sendo, o objetivo deste trabalho é discutir processos identificados na cenografia através de outros termos-pilares que também se utilizam do prefixo trans e são aderentes de modo contundente à discussão que embase a busca por um novo

termo, a **transcenografia**. Palavra resultante da junção do prefixo **trans** e **cenografia**, como uma alternativa para a complementação da multiplicidade conceitual na qual identificamos que a cenografia se encontra. Esses pilares são a transculturação/transculturalidade e a transcrição ladeados pelo transmídia. Conjunto este abordado, também, pela ótica do processo de criação de atmosferas.

Ou seja, é a busca por um conceito que realmente abarque as dinâmicas existentes na cenografia, que exacerbam os limites trazidos pelas terminologias utilizadas contemporaneamente. Todavia, este texto se encaminha na busca pela transcenografia pelo recorte que prioriza cenografias, atmosferas e temas recorrentes, que contêm em sua fundição movimentos de transculturação(idade), transcrição e transmídia. Ansiamos, ainda, por uma continuidade na pesquisa para que comprehenda outras modulações e relações entre cenografias, temas e plataformas expressivas.

Os procedimentos metodológicos planejados para esta tese são compostos por algumas parcelas. A primeira está relacionada a uma revisão bibliográfica narrativa derivada da análise da produção bibliográfica da área, promovendo a delimitação do referencial científico através da aderência ao tema e objetividade das informações (Vosgerau; Romanowski, 2014). Tal acareação opera como referencial teórico para o texto.

Contudo, são esparsos os materiais que tratam de uma metodologia específica para a abordagem da cenografia em geral. Logo, para a tese, propõe-se uma aplicação parcial da Pesquisa Qualitativa como forma de apporte metodológico à análise de arquivos em conjunto com direções apontadas por Joslin McKinney e Hellen Iball (2011).

A Pesquisa Qualitativa possui raízes na Antropologia e Sociologia. Ela utiliza dados descritivos que assumem a possibilidade do contato interativo e direto do pesquisador com o objeto de estudo. Ela possui um caráter descritivo e enfoque indutivo a fim de “traduzir e expressar o sentido dos fenômenos do mundo social” (Neves, 1996, s.p.).

O levantamento das informações, referente ao objeto de estudo, pode ser efetuado por meio de observações, coleta de dados e registros secundários (Neves, 1996, s.p.). Os registros secundários, futura fonte principal de informações para a pesquisa, são documentos caracterizados por conterem textos e imagens capturados sem a intervenção do pesquisador que os utiliza como fonte.

Esses documentos podem fornecer contexto, visão histórica, suscitar questões a serem resolvidas, fornecer dados complementares, rastrear mudanças que tenham ocorrido durante o processo, verificar e validar evidências. Além disso, são documentos que estão sempre disponíveis para consulta, são estáveis e exatos (Bowen, p. 29-31).

As autoras Joslin McKinney e Hellen Iball (2011) indicam alguns caminhos para a pesquisa com foco em cenografia, são eles:

- revisão retrospectiva e o arquivo cenográfico: revisitando projetos pioneiros, uma abordagem histórica que promovam o entendimento a partir de relações que possam ser criadas;
- conhecimento tácito e entendimento incorporado: uma pesquisa orientada pela prática;
- pensamento sobre o espaço: percepção do espaço durante o processo prático ou criativo;
- envolvimento e interação com o espectador: atenção à resposta do público referente ao projeto
- escrita cenográfica: reflexão da cenografia a partir das lembranças da experiência.

Antecipando eventuais questionamentos com relação à abordagem dos registros visuais, recupera-se John Ruskin, que ainda no século XIX, destacava a necessidade de se questionar a fotografia (Burke, 2017, p. 30), o que inclui considerar a credibilidade das fontes e o objetivo destes documentos quando foram produzidos. O mesmo acontece com os vídeos: “o problema, mais uma vez, é avaliar essa forma de evidência, desenvolver um tipo de crítica da fonte” (Burke, 2017, p. 194) verificando a sua autenticidade. Portanto, opta-se por contemplar variadas fontes de imagens/vídeos para apreender a realidade de forma objetiva, ou melhor, da maneira mais objetiva possível.

Os materiais disponíveis para a análise se concentram, basicamente, em dois grupos. O primeiro grupo seria formado pelos registros visuais, sejam fotografias ou imagens em movimento, e funcionarão como item de consulta detalhada da aplicação do projeto e dos aspectos plásticos na sua versão de apresentação ao público. O segundo seria constituído pelo projeto cenográfico em si, incluindo plantas baixas, elevações, maquetes (eletrônica ou física) e/ou projeto executivo. É desejável que se

obtenha acesso a diferentes versões do projeto, para que se tenha um panorama, provavelmente raso, do processo de criação e desenvolvimento. Ambos são complementares e indissociáveis.

Especificamente em pesquisa de cenografias das últimas décadas, as abordagens/ferramentas mais utilizadas são: revisão retrospectiva e arquivo cenográfico, conhecimento tácito e compreensão incorporada, pensamento espacial, implicação e interação com a audiência e escrita cenográfica (Kershaw; Nicholson, 2011).

Contudo, não contrário ao dito acima, mas complementar, trazemos à superfície o pesquisador Mario Bolognesi sobre a pesquisa em artes, “a subjetividade desponta, então, como elemento sustentador da singularidade das pesquisas em artes” (Bolognesi, 2014, p. 150), resultando do posicionamento da arte e sua prática se efetivarem como experiência (Bolognesi, 2014, p. 150).

Segundo Bolognesi, a pesquisa em artes se fundamenta em uma tríade de campos: o descriptivo, o analítico e o interpretativo (Bolognesi, 2014, p. 151) e assim se alinha aos outros referenciais compilados. O descriptivo, então, adquire um distanciamento e objetividade do pesquisador em relação à investigação. O campo analítico faz o intermédio entre a materialidade e imaterialidade. Já o interpretativo está mais conectado à porção dos aspectos imateriais e simbólicos da pesquisa, aproximando-se de ações especulativas (Bolognesi, 2014, p. 151).

O pesquisador, por fim, expõe as relações ritualísticas e coletivas, que acontecem no presente, e não são passíveis de repetição ou reprodução da totalidade (Bolognesi, 2014, p. 152-153). Assim, o acesso ao “ato presencial” é trazido por intermédio do pesquisador através de sua própria apreciação, recepção, contemplação e participação. Desde o princípio, é primordial que assumamos a subjetividade e parcialidade da leitura, que requer uma recriação posterior dos fatos grandemente direcionada consciente e inconscientemente por este pesquisador.

Como exemplos práticos para discussões direcionadas escolhemos duas obras do *mainstream*: *Beetlejuice* e *Moulin Rouge*, além de outros exemplos em que dedicaremos menor espaço, porém são de igual importância de verificação entre teoria e prática. Agora, por que essas obras, em específico? A começar, ambas têm um forte apelo visual e estão presentes em mais de uma plataforma expressiva (mídia). Neste caso estamos tratando de cinema e teatro, em relação a *Moulin Rouge*. Já *Beetlejuice* está presente no cinema, teatro e exposição (museus). Também nos

interessa a potência da existência de atmosferas recorrentes geradas em grande parte pela construção visual das obras. Somamos a isso o fato pessoal de *Moulin Rouge* ser um dos filmes preferidos deste autor e a prévia abordagem de *Beetlejuice* em estudos anteriores evocando uma continuação de discussões teóricas sobre um objeto contumaz.

Com essa pesquisa, pretendemos alcançar uma contribuição na área acadêmica visando auxiliar na superação dos obstáculos epistemológicos (Bachelard, 1983) apontados por nós, como decorrência de um campo que se relaciona abertamente com muitos outros.

O desenvolvimento deste trabalho se justifica pelas dinâmicas e transferências conceituais, técnicas e tecnológicas, que ocorrem constantemente e provocam mudanças em todas as esferas da cenografia, exacerbando e indefinindo limites. Essa metamorfose contínua passa a fazer parte do conceito, portanto deve estar incorporada a ele.

Além disso, a dialética entre academia e a prática é bastante presente, prenunciada em um campo conformado através do exercício. Assim, projetamos uma confluência entre ambas as esferas já que a pesquisa importará da prática “novas ideias e concepções que podem renovar o repertório das estruturas desse conhecimento organizado na academia” (Araújo, 2020, p. 53).

Começamos essa jornada exprimindo a nossa percepção sobre o novo conceito da transcenografia em formato de **manifesto**, seguindo pela **introdução**. O **primeiro capítulo** funciona como uma expansão e ligeiro aprofundamento dos tópicos apresentados na introdução, acompanhada de breves e necessárias contextualizações históricas sobre a cenografia e seus desdobramentos. O mesmo capítulo ainda fornece resumos e fichas técnicas dos dois principais objetos de estudos. Seguimos passeando pela etimologia do novo termo proposto, mais precisamente sobre o prefixo “trans”, no breve **segundo capítulo** em que será, também, abordado o termo transdisciplinar e sua aderência à cenografia. Deste modo, traçamos suscintas afinidades, dessemelhanças e abrangências de termos compostos com os prefixos “inter” e “multi”.

O **terceiro capítulo** inicia o nosso movimento pelos termos que nos servem como base para a busca de uma transcenografia. O primeiro eleito é a transcrição. Começamos pelo esforço de definição do termo criado pelo tradutor e poeta brasileiro Haroldo de Campos, desenvolvido na cultura literária, fundamentalmente no processo

de tradução. Ao longo do capítulo engendramos correlações entre o termo e os nossos objetos de estudo com o objetivo de identificar a presença do ato transcriador na cenografia relativa.

O **quarto capítulo** aborda o conceito transmídia abordando a presença da produção cultura que divide um mesmo universo em diferentes plataformas, mídias. O termo popularizado por Henry Jenkins é comumente aplicado a narrativa dos produtos. Porém, nesta passagem, propomos um olhar através de uma possível cenografia transmídia ao discutir os principais objetos de estudo em adição a outras amostras. Tais exercícios sem deixar de ter como foco a busca pela transcenografia.

Os processos de transculturação/transculturalidade são o assunto do **quinto capítulo** e fecham a tríade de termos pilares neste busca pela aplicação do prefixo trans à cenografia. Iniciamos observando que as relações entre as culturas se tornou, praticamente, inevitável, assim como as fricções entre elas. Então, passamos a discutir sobre os resultados desses contatos e a forma com que as culturas (novas, transformadas ou não) irão se desdobrar. Além de tratar as implicações das hierarquizações dos envolvidos neste processo. Neste capítulo trouzemos um exemplo discutido por outros pesquisadores e que nos fornecem uma importante base sobre a transculturalidade entre o carnaval brasileiro e o Festival Folclórico de Parintins. Por fim, relacionamos a dinâmica exercida pela projeção mapeada nos objetos sobre *Beetlejuice* ao assunto.

O **sexto capítulo** é uma longa discussão permeada por exemplos e reflexões a respeito das atmosferas recorrentes. Através do apoio de imagens e da identificação e explanação de determinados itens plástico visuais, argumentamos como essa recorrência das atmosferas é, de certa forma, possibilitada pela possível transcenografia e seus elementos formadores.

A partir dessas declarações, desvendamos juntos as necessidades para fundamentar o novo termo. Desta maneira, progredimos pelo zigue zague teórico-prático partindo da transdisciplinaridade para transcrição, transculturação e transculturalidade, transmídia e atmosfera. Para, enfim, verificar a possível aplicação desse novo conceito além desta pesquisa.

Prezado leitor, não espere que esta tese produza uma conclusão ou considerações finais por duas razões. Primeira, este texto é uma busca dentro de um recorte específico com exemplos bem particulares em um mundo rico e vasto que é

a produção teatral, cinematográfica e expositiva mundial. Segunda, será que existem realmente conclusões ou apenas fechamentos precipitados na áreas das artes?

Ao longo dos capítulos os exemplos são trazidos, discutidos de acordo com o seu respectivo tema. As observações e apontamentos são relatados no momento, não há o desejo por uma formatação textual em que os pequenos resultados, se é que podemos chamar assim, são guardados para o “grande final”. São passos, degraus, acumulativos.

3 INTRODUÇÃO EXPANDIDA⁵

"A palavra cenografia vem do grego *skenenographie* (*skène-grapheins*), na tradução literal seria ‘desenho de cena’” (Ramos, 2015, aspas da autora). Portanto, as linhas entre a cenografia e a encenação, expandindo, teatro, estão já entrelaçadas na etimologia, na Grécia Antiga.

A cenografia surge atrelada ao teatro, como já dito, tem raízes na arquitetura, decoração e na pintura. Alimenta-se, como campo interdisciplinar [até o próximo capítulo], do entendimento do espaço em suas três dimensões, espraiando-se por diversos campos e assumindo diferentes funções. O processo criativo da cenografia “pode atravessar todas as regiões da linguagem estética, recebendo todas as influências positivas que delas derivar, mas desembocará inevitavelmente numa nova praça que nada mais tem a ver com as paisagens anteriores” (Ratto, 1999, p. 47). A cenografia, o figurino e os objetos (apenas alguns exemplos) são elementos materiais, físicos, escolhidos e compostos em cena com o intuito de se tornarem significantes (Pavis, 2008, p. 161).

Com o perdão da redundância, Joslin McKinney também equipara seu posicionamento em seu artigo *Empathy and Exchange: audience experience of scenography* em que se refere à cenografia como “aspectos espaciais de ambientes de performances, e orquestração de materiais e construções (figurinos, objetos, elementos arquitetônicos, iluminação e som)” (2012, p. 1, tradução nossa).

Enfatizando o figurino⁶, ele é parte integrante da cenografia, de acordo com uma série de autores, começando por Rachel Hann:

Eu defendo que a cenografia sustenta uma sensação de além, onde a elaboração de uma ‘cena’ – incluindo as qualidades orientadoras da luz e som, bem como figurino e cenário – abrange uma gama de métodos distintos para a transformação atmosférica que marcam como os encontros de ‘mundo’ são conceituados e considerados (Hann, 2019, p. 2, tradução nossa).

Podemos adicionar a afirmação da professora, pesquisadora e figurinista, Rosane Muniz Rocha: “quando trazemos a palavra ‘cenografia’, estamos incluindo

⁵ O jogo de palavras do título do capítulo é uma ferramenta provocativa, todavia o expandido é utilizado no sentido dicionarizado do vocábulo.

⁶ Neste texto utilizamos o termo figurino como alternativa em igual sentido para outros termos como traje de cena, figurinos cênicos e indumentária teatral – ver Rosane Muniz Rocha (Rocha, 2016, p. 9-10).

que dela faz parte a indumentária teatral” (Rocha, 2016, p. 8-9, aspas da autora). Ainda ao falar sobre a cenografia, Rocha completa, “aí estão incluídos todos os elementos a ela relacionados, como traje de cena, a iluminação, o som, etc.” (2016, p. 13). Aliás, o figurino é o sistema significante mais seguro dentro de uma representação, sendo que ele é baseado em “observações verificáveis” (Pavis, 2008, p. 169).

A cenografia é presente, além do teatro, na dança, performance, exposições e televisão, para citar alguns meios, ou seja, existem territórios narrativos que dividem com o teatro a existência intrínseca da cenografia (Dechelle, 2018, p. 151).

Outro campo para o qual a cenografia se estendeu é o cinema, quando o cinematógrafo teve, inicialmente, uma relação de subsidiariedade sob o teatro (Rosales; Montes, 2016, p. 65). Ambos estiveram ligados desde o surgimento da captura e reprodução das imagens em movimento. “A maior parte dos produtores de filme, durante o início e o apogeu do cinema, se originara no teatro em suas diversas funções, a experiência do palco a se fazer útil à confecção cinematográfica” (Coutinho, 1996, p. 123).

Georges Méliès, ilusionista profissional de palco, foi responsável por grande da afeição entre as partes. Méliès iniciou suas experiências no cinema no ano de 1896, logo após ter contato com o cinematógrafo dos irmãos Lumière. Seus filmes, tanto em questões narrativas, quanto cenográficas, expuseram a influência da teatralidade em sua formação. Criador dos efeitos especiais no cinema, ele considerava que os verdadeiros protagonistas de seus filmes eram os “truques” neles apresentados (Silva Neto, 2021, p. 34).

Menos de uma década após a primeira exibição pública da obra dos Lumière, com o filme *O grande Roubo de Trem* (1903), de Edwin S. Porter, “surge o que seria o modelo de cinema que conhecemos hoje, indicando um estilo definitivamente cinematográfico” (Freitas Cardoso, 2002 *apud* Urssi, 2006, p. 58-59) a partir do qual é possível reconhecer a capacidade da cenografia de absorção e doação em relação a outras bolhas artísticas e técnicas. “A cenografia, emergente no cinema, se distanciou do *trompe l’oeil* e das perspectivas pintadas em painéis de tecido utilizadas no teatro e recorreu a arquitetos para construir uma cidade, um forte ou ainda um palácio.” (Pereira, 2016, p. 67).

Os filmes que se podem considerar mais típicos do primeiro período eram compostos de uma série de quadros autônomos, que correspondiam, por sua

vez, mais ou menos, aos “atos” do teatro, separados uns dos outros por cartelas em que se lia o título do quadro seguinte. A câmera em geral não se movia; ela estava sempre fixa e a uma certa distância da cena, de modo a abraçá-la por inteiro, num recorte que hoje chamaríamos de “plano geral”. Seu eixo ótico era frontal, perpendicular ao cenário, correspondendo ao ponto de vista cativo de um espectador sentado mais ou menos no meio de uma sala de teatro [...] As entradas e as saídas dos atores eram laterais, como no teatro. Também como no teatro, era o deslocamento do ator para dentro ou para fora do cenário que compunha o quadro e não os movimentos de câmera, por enquanto, pouco significativos. A noção de montagem ainda não havia sido assimilada: mudava-se de cena apenas quando a ação seguinte deveria se passar num outro espaço ou num outro tempo [...] (Machado, 19997, p. 154).

Ou seja, o distanciamento do cinema em relação do teatro se consolida com o início da utilização de enquadramentos diferenciados, não mais como um espectador fixo, e dos recursos de corte e montagem (Pereira, 2016, p. 161). O pesquisador e professor Arlindo Machado destaca que o cinema se apropria realmente da *mise en scène teatral* já que desde Méliès que “usava e abusa das trucagens fotográficas” (Machado, 1997, s.p.). Em contrapartida, a *mise en scène* do cinema adquiria contornos diferenciados já que, diferente do teatro, expressa o real de maneira imediata, sem precisar deformá-lo para que se adeque ao palco (Aumont, 2004, p. 162). O cinema atraía a si, consequentemente, os valores próprios do teatro (Coutinho, 1996, p. 126).

Outro campo em que a cenografia possui fortes relações é o ambiente expositivo: museu/exposição. A discussão sobre esse entrelaçamento é, de certa forma, recente no Brasil, as teses e dissertações sobre o assunto começaram a irromper no início da década dos anos 2000 (Polo, 2006, p. 11). Foi no estudo sobre a cenografia no ambiente expositivo⁷, ao nos debruçarmos no estudo de uma série de exposições, identificamos produções com apelos visuais específicos que além de apresentar as obras e/ou tema referente, utilizavam-se de construções visuais dos próprios temas como contribuição significativa de seu projeto expositivo.

Precisamente no ano de 2000, o Brasil assistia a uma série de comemorações em torno dos seus 500 anos de “descobrimento”. O maior desses eventos foi a *Mostra do Redescobrimento: Brasil + 500*, realizada no Parque do Ibirapuera em São Paulo. Foi uma retrospectiva da arte brasileira ao longo desses cinco séculos passados. Provavelmente tenha sido a primeira vez no país que a cenografia de uma exposição

⁷ Teve como resultado a dissertação de mestrado Design Cenográfico: Um estudo sobre a exposição Renato Russo (2021), com orientação da Profa. Dra. Priscila Almeida Arantes, no programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi. Disponível em: https://mcb.org.br/pt/design_mcb/design-cenografico-um-estudo-sobre-a-exposicao-renato-russo-2/

se tornou, em larga escala, discutida e criticada (Silva Neto, 2021, p. 12). O motivo foi a intervenção da cenógrafa Bia Lessa, no espaço expositivo do módulo de Arte Barroca, Figura 1.

Figura 1 – Fotografia do módulo Barro, da *Mostra do Redescobrimento: Brasil + 500*



Fonte: Revista Projeto (2020).

A ação foi questionada em razão de um alegado sobressalto da *mise-en-scène* perante a obra. A cenógrafa projetou uma instalação de flores artificiais que circundavam as esculturas expostas e remetiam às procissões religiosas em cultos iconólatras católicos gerando uma grande movimentação em torno do assunto.

Em um olhar voltado ao Brasil, não podemos deixar de citar a presença da cenografia por meio da “tradição expandida” (Rebouças, 2022, p. 16) que são os desfiles de carnaval. Também nas performances, *happenings* e intervenções (Rebouças, 2022, p. 20) e no circo (Rebouças, 2022, p. 25).

Após esse brevíssimo passeio sobre a cenografia e suas esferas de atuação, chegamos ao ponto disparador desta discussão: a cenografia contemporânea encontra um impasse para “compreender sua transdisciplinar inserção nos diferentes segmentos de manifestações culturais contemporâneas” (Rossini, 2012, p. 161). Ou ainda, “as práticas cenográficas [...] têm dissolvido seus

limites e apresentando gêneros cada vez mais híbridos dentro e fora do palco” (Rebouças, 2022, p. 5). Tal momento, levou os teóricos do campo a buscarem conceitos que possuíssem a capacidade de abranger a elasticidade adquirida pela área.

Tal embaraço foi observado, anteriormente, no campo das artes e abordado por Rosalind Krauss (2008)⁸ na seara da escultura que, ainda nos anos 1970, apontou uma indefinição de limites. Krauss, então, incorreu sobre o processo introduzindo o conceito de ‘campo expandido’ que é entendido como um “conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista *escultura*” (2008, p. 135), em que conclui, enfaticamente, que ele ocorre em um momento específico da história recente da arte. O pesquisador e professor Cassiano Quilici aborda a proposta de Krauss afirmando que “[...] a autora tentava definir um novo tipo de *práxis*, difícil de ser enquadrado no termo “escultura, que estava se tornando ‘infinitamente maleável’” (Quilici, 2014, p. 14, aspas do autor). Sendo assim, uma proposta de não adesão a determinadas plataformas ou ferramentas expressivas (Quilici, 2014, p. 14).

Logo após a edição de 2007, o mais importante evento da cenografia mundial, a *Prague Quadrennial – PQ*, reconheceu a “mudança na percepção e compreensão da cenografia contemporânea, alinhada a um novo pensamento sobre a performance bem como grandes desenvolvimentos na arte de exibição” (Lotker, 2015, p. 7), e passou a denominar-se como *Prague Quadrennial of Performance Design and Space* para o evento de 2011, em um esforço de incorporar as mais variadas práticas cenográficas.

Ainda em 2010, no simpósio *Scenography Expanding* organizado pela PQ, reforçou, por meio da chamada de sua comunicação, que “a cenografia e o design de performance têm-se progressivamente deslocado da caixa negra do teatro para um território híbrido, situado entre o teatro, arquitetura, exposição, as artes visuais e os media” (Quadrienal de Praga, 2020, on-line)⁹.

Sodjia Zupank Lotker (2015), então diretora artística da PQ 2011, contextualiza a mudança:

Esta mudança de título sinalizou desenvolvimentos que vinham tomando forma dentro do *PQ*, especialmente desde a edição de 1999, e apontou para os desenvolvimentos que viriam nas décima segunda e décima terceira edições em 2011 e 2015. A mudança na nomenclatura foi parcialmente

⁸ Originalmente publicado no número 8 da revista *October*, na primavera de 1979 (31-44).

⁹ <http://www.intersection.cz/res/data/001/000159.pdf>

influenciada pela expansão dos estudos da performance e o fato de o próprio teatro ter mudado tão radicalmente desde a inauguração da exposição, na década de 1960. Nas últimas décadas, com o *found theather, site-specific*, o teatro colaborativo, o teatro aplicado, o *media theather*, as intervenções, as instalações e assim por diante, o termo “cenografia” tornou-se demasiado limitativo. Houve também o desejo de mudar o título de “exposição internacional” para simplesmente “quadrienal”. A PQ estava se transformando de apenas uma exposição para um evento complexo com múltiplas camadas de exposições, esforços educacionais e eventos ao vivo (Lotker, 2015, p. 8, tradução nossa).

No catálogo oficial da PQ de 2011, Lotker aborda mais especificamente escolha de *performance design* para o título da PQ,

O novo título, legado de Arnold Aronson, Comissário Geral de 2007, pretende enfatizar exatamente esse envolvimento da cenografia em diversas atividades performáticas. A utilização do termo *performance design* visa reconhecer as mudanças ocorridas no teatro nas últimas décadas, bem como as mudanças na atividade cenográfica que faz parte de numerosos gêneros e disciplinas. O *performance design* é usado aqui em vez de *set design* (que se aproxima muito do cenário e da decoração), em vez de *stage design* (que limita a cenografia ao espaço do palco) e em vez de *theatre design* (que não inclui uma variedade de gêneros performativos) (Prague Quadrennial, 2011, p. 19, tradução nossa).

Élcio Rossini (2012, p. 160-161), pesquisador e artista brasileiro, reforça a iniciativa do simpósio aplicando os conceitos de Krauss à cenografia, sugerindo uma possível identificação entre a relação espacial de ambas as áreas no campo expandido, demonstrando uma conceituação que flexibiliza as fronteiras entre “gênero, linguagens e áreas culturais” (Quilici, 2014, p. 15).

Quando dirigimos o olhar para a atividade cenográfica em variados campos, encontramos uma ampla gama de termos que são utilizados para definir o exercício nesta esfera, sem distinções solidificadas, ou melhor, sem um consenso teórico da diferenciação e especificidade deles.

Christopher Baugh, professor emérito da Universidade de Leeds, reafirma a multiplicidade e complementa:

[..] durante o final dos anos 1960 e durante os anos 1970, quando Svoboda¹⁰ estava indiscutivelmente em seu momento mais prolífico e influente, seu trabalho, à medida que se tornava cada vez mais familiar ao Ocidente, tornou-se sinônimo do estabelecimento da palavra “cenografia”, onde até então “*stage designer*” ou “*theather designer*” ou mesmo “*stage decorator*” eram os termos mais comumente usados. A palavra “cenógrafo” agora é universalmente aceita e é usada para descrever os artistas que têm

¹⁰ Josej Svoboda (1920-2002) foi um cenógrafo tcheco, baseado em Praga, cofundador da companhia teatral Lanterna Magika responsável pela efetivação (devido ao avanço da tecnologia) de ideias antes desenvolvidas de outros cenógrafos como Adolph Appia, Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold e Caspar Neher (Baugh, 2005, p. 82). Dentre suas realizações estão o aperfeiçoamento do uso da projeção em um teatro cinético. Ver texto de G.L.G. Monteiro (Monteiro, 2022).

responsabilidade por todas as contribuições visuais e auditivas do teatro e da performance: o cenário e as propriedades do palco, o figurino, a iluminação e o design de som (Baugh, 2005, p. 84, aspas do autor, tradução nossa).

Podemos citar vários outros vocábulos utilizados em inúmeras situações, mas sem um real consenso de suas aplicações: direção de arte, cenografia, *set design*, *stage design*, *production design*, *art direction*, *performance design and space*, arquitetura efêmera, *décor*, *scenographic design drawing*, arquitetura cênica, cenografia aplicada, *enviroment scenography*, cenografia expandida, desenho de cena e *décor de théâtre*.

No tocante a falta de consenso podemos, já, combater a afirmação do parágrafo anterior ao trazer o pesquisador Luiz Fernando Pereira (2016) e seu posicionamento sobre a direção de arte. De acordo com Pereira (2016, p. 46-47) a cenografia é um dos componentes formadores da direção de arte¹¹ (principalmente no caso do cinema), junto ao figurino, iluminação até maquiagem/caracterização. Em verdade, o conceito de direção de arte trazido pelo autor é próximo ao de cenografia defendido neste trabalho e trabalha em uma direção unificadora sob um mesmo termo. Todavia difere no termo em si ao utilizar direção de arte.

Logo, a partir de Rocha (2016, p. 13), Hann (2019, p. 2), McKinney (2012, p. 1), entendemos a cenografia como um avultado campo em que se incluem o figurino, o cenário, objetos e elementos arquitetônicos e até luz e som. A cenógrafa Pamela Howard, em seu livro *O que é cenografia* (2016), se alinha ao incluir o figurino como parte das atividades artísticas de um cenógrafo (p. 97, p. 173). Embora a autora assuma o iluminador cênico em uma diferente esfera (Howard, 2017, p. 157).

Desse modo, é possível que indiquemos um primeiro ponto que divergimos da aplicação dos preceitos de campo expandido de Krauss (2008) à cenografia: nos deparamos com variadas nomenclaturas para um mesmo conceito, a depender da variação imposta pela própria área na qual a cenografia está inserida. Já a autora, aponta em seu texto, uma verossímil vulgarização do uso do conceito de escultura que tamanho alargamento se tornou um campo expandido.

Exemplificando, logo no início de seu célebre artigo *A escultura no campo expandido* de 1979 a autora afirma que “nos últimos 10 anos coisas realmente

¹¹ Para Luiz Fernando Pereira, o diretor de arte é chefe de uma equipe e responsável pela linguagem visual do filme. Já o cenógrafo seria responsável apenas pelos cenários, objetos e ambientação. Ele responde ao diretor de arte, na hierarquia do ambiente do trabalho (Pereira, 2016, p. 74-75). Ainda citando o autor, a cenografia seria uma atividade agregada à direção de arte (Pereira, 2016, p. 84).

surpreendentes têm recebido a denominação de escultura” (Krauss, 2008, p. 129). Krauss segue afirmando que a categoria, além da escultura ela também cita a pintura, foram esticadas de uma maneira a ficar tão abrangente que “a ponto de incluir quase tudo” (Krauss, 2008, p. 129), correndo o risco de colapsar (Krauss, 2008, p. 131).

Sendo assim, a nomeação da cenografia como campo expandido se apresenta a nós com brechas por não abranger integralmente o momento, ou estado, em que se encontra a área. Primeiro por estar baseado no conceito de Rosalind Krauss (2008), forjado na tentativa de conter o campo da escultura, que se exprimia excessivamente vasto por conter diversas atividades artísticas sob uma mesma nomenclatura. Na cenografia ocorre o inverso, encontramos diversos vocábulos que poderiam estar sob um mesmo termo. Além disso, o campo expandido não contempla de maneira suficiente o processo de influência mútua, as trocas, as transferências que se conformam no campo.

Além disso, denominar campo expandido caracterizado por fronteiras borradadas imputa que apesar de não claras, elas ainda existem?

Apesar de nos parecer problemática, não existe uma invalidação para seu uso, pelo contrário, já que é plausível que a aplicação habitual do termo cenografia levaria à caracterização de um campo expandido, tal qual apontado por Rossini (2012) e Quilici (2014). Que também podemos brindar com a disposição do pesquisador Renato Bolelli Rebouças (2022, p. 8):

termo que ultrapassa a noção de desenho de cena e do próprio fazer teatro, incluindo os processos de criação que determinam relações espaciais, materiais e sensoriais do corpo (tanto do/a performer como do público) entre ambientes, objetos e atmosferas.[...] Entre os múltiplos aspectos dessa expansão – como a tecnologia digital; o relacionamento com a arquitetura, os contextos e identidades locais, nacionais e globais; a posição, relação e participação do público; o uso de diferentes elementos e materialidades -, os *ambientes imersivos*, muitos deles “reais”, desmaterializam a ideia do *cenário* como elemento construído e estático. A cenografia expandida passa do objeto à *situação*, fazendo-se no espaço-tempo (Rebouças, 2022, p. 8-9, grifos do autor).

Ainda assim, diferente da escultura a relação com *land art*, *installation art*, a não-arquitetura e a não-paisagem, não nos parece que a cenografia esteja incorporando práticas que não são naturais ou forçadamente inseridas nesta caixinha de práticas. O que se alarga na cenografia é o campo de atuação e aplicação dela, visto que já inclui diversas práticas artísticas em sua própria gênese, visando um resultado comum, sem perder as suas especificidades.

Nosso anseio de contribuição é justamente o oferecimento de um outro olhar para o campo! Neste momento com enfoque nas cenografias acompanhadas de atmosferas recorrentes.

Neste viés, identificamos uma outra afirmação trazida por Rosalind Krauss que levaria a fortalecer a cenografia como campo expandido, a condição negativa (Krauss, 2008, p. 132). De acordo com a autora, esta conjuntura, dentro do contexto da discussão sobre a escultura modernista, é a perda absoluta de lugar e/ou ausência de um lugar fixo para este produto artístico, o que o torna extremamente autorreferencial (Krauss, 2008, p. 132). Assim, seguindo a lógica, a cenografia em campo expandido também estaria enfrentando essa ausência.

O produto cenográfico teria, então, perdido o seu lugar ou teria conquistado outros lugares, se espraiado por meios expressivos diferentes? Krauss afirma, por conseguinte, uma esfera da escultura “definida pelos limites externos de dois termos de exclusão: a não-paisagem e a não-arquitetura” (Mano, 2006, p. 114). O alastramento da cenografia além do teatro, não surgiu como uma reação ao sistema artístico e crítico existente. Muito menos observamos uma tentativa de apropriação desses novos lugares, ao contrário. Atenção distinta da realidade da “escultura” nas décadas de 1960 e 1970 (Mano, 2006, p. 114-115) e sua suplantação a dimensão política do próprio espaço (Mano, 2006, p. 116).

Como complemento aos autores supracitados, defendemos o emprego de McKinney e Palmer (2017) que sugerem que a cenografia está se tornando uma prática autônoma e traçam relações dela com a arquitetura. Além disso, o campo expandido de Krauss (2008) também é discutido nos textos, em que são identificadas novas práticas cenográficas indicando uma reestruturação do campo.

Para construir conceitualmente a busca pela (in)definição da esfera cenográfica lançamos mão de conceitos que se valem do prefixo “trans”, respaldado pela sua etimologia, e que consideramos auxiliar em uma compreensão mais abrangente da área. Um deles é o **transmídia**, proveniente das técnicas narrativas/storytelling. O termo foi popularizado por Henry Jenkins (2009) a partir de identificações feitas por Marsha Kinder nos anos 1990. O termo, grosso modo, é descrito pelo autor como,

[...] uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, como cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de

melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game, e vice-versa. Cada produto determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo (Jenkins, 2009, p. 141-142).

Como o conceito de transmídia é uma cessão da alcada narrativa, é adequado, neste momento, que indiquemos as relações entre cenografia e narrativa. Elas podem ser configuradas através da existência da narrativa no projeto (Thomassen, 2017, p. 18), da função de representação/materialização de uma narrativa que a cenografia pode realizar (Gonçalves, 2004, p. 37; Abreu, 2014, p. 44; Cohen, 2015, p. 5) ou da cenografia operando como suporte a uma narrativa (Ennes, 2008, p. 55). Além disso, Jacques Aumont (2004, p. 140) ao abordar as narrativas fílmicas afirma que elas implicam um espaço por meio de uma “construção de uma rede imaginária, e imaginariamente especializada, em que se acumulam os elementos sucessivos da narrativa”.

Na vanguarda expressionista alemã, por exemplo, movimento que exerceu influência em diversas categorias artísticas, a narrativa inquieta, característica das obras fílmicas, é apoiada pelas linhas inclinadas, perspectivas irreais e distorções do cenário, delineando a ligação narrativa-cenografia (Silva Neto, 2021, p. 35) como podemos ver na Figura 2.

Figura 2 – Fotograma do filme *O gabinete do Dr. Caligary* (1920)



Fonte: University of Exeter (2017).

Ademais, o termo transmídia é fruto de mídias não lineares, outro aspecto tangente à cenografia que possibilita a fluidez entre vários tempos, um tempo dentro do tempo, assim como um espaço dentro do espaço, em que o espaço é construído “a partir de percepções visuais, como também cinésicas e táteis” (Aumont, 2004, p. 142). Encaixar a cenografia na linearidade é desmerecer a capacidade de representação e de narração que ela possui.

Outro conceito-pilar que alimenta esta discussão é a **transcrição** de Haroldo de Campos, formulado no campo da tradução literária. Nele, o autor afirma que após quebrar os códigos semânticos intrínsecos no texto original ele compõe um novo “produto” paralelo ao precedente acomodado em um novo idioma (Campos, 2011, p. 48). Ou seja, existe a criação de algo novo a partir de um original quando se necessita uma mudança de ambientes semânticos e no caso do assunto deste trabalho, tomamos a liberdade de comparar às práticas cenográficas multimídias. O termo é atrelado a tradução criativa (Campos, 2011), mas que produz um isomorfismo crônico (Táquia; Nóbrega, 2015, p. 93) dentro de um processo de “deslocação reconfiguradora” (Táquia; Nóbrega, 2015, p. 101).

Para completar a tríade desta tese, elegemos o termo **transculturação** de Fernando Ortiz, que depois adotaremos como **transculturalidade**, proveniente de estudos dos processos de formação da complexa cultura cubana a partir das imigrações de diferentes grupos étnicos com culturas próprias. O deslocamento para fora de sua origem e o encontro entre conjuntos estabelecidos aproxima o conceito de Ortiz a este trabalho.

Tal afinidade é potencializada quando se considera que o autor almejava superar o conceito de aculturação¹², em voga na época, que o autor julgava limitante por considerar uma relação de poder entre culturas e um fluxo unidirecional (Beired, 2021).

Em contrapartida, o cubano entendia que a perda de uma cultura era um fenômeno de parcial desculturação das diversas partes envolvidas, assim como a mescla resultante do contato gerava um novo fenômeno, a neoculturação. Em suma, o resultado do contato de uma ou mais culturas

¹² Segundo o autor e pesquisador Rodney William, a aculturação “pressupõe uma fusão completa de grupos totalmente diferentes” (2023, p. 33) causado por um “contato permanente” que gera mudanças nos padrões culturais desses grupos em um intercambio recíproco que admite participações desiguais nessas trocas (2023, p. 32).

não era um processo unívoco, mas uma interação que originava algo inédito e diferente dos elementos originais em jogo (Beired, 2021).

Para além da tríade de termos trans existe um outro termo que é utilizado para caracterizar o teatro, o cinema, a cenografia, e até esta pesquisa que é o **transdisciplinar**. É provavelmente o mais discutido dos termos aglutinados ao prefixo trans porque é ele quem comporta todas as relações entre todos os outros termos. Ele é o termo que exprime a explosão de definições entre as disciplinas e que possibilita a discussão dos elementos envolvidos nessa busca, e na própria transcenografia, pelos mais variados olhares e vieses. À vista disso, o termo completa a tríada de forma anexa, ou melhor de forma a atravessar todos esses outros.

Além da fundamentação teórica, é necessário trazer exemplos práticos para indicar como o campo tem se comportado e como está caracterizado atualmente, além de sustentar a escolha da aglutinação com o prefixo trans.

Então chegamos no último arrimo, a **atmosfera**, qual é necessária uma atenção considerável. É ela quem faz as conexões entre os três termos acima sendo sujeito principal de estudo, posto que as atmosferas estão presentes ordinariamente nos projetos transmídias, é alvo na transcrição e consequência na transculturação e transculturalidade.

Dentro do transmídia podemos ler as atmosferas recorrentes criadas pelo compartilhamento de um universo. Na transcrição as atmosferas estão ligadas a estrutura intratextual e seus encaminhamentos. Já com a transculturação / transculturalidade a relação se baseia na dinâmica pelo modo com que a cultura vai influenciar na maneira com que essas atmosferas são lidas e quais resultados gerarão. Ou melhor, como a cultura que passa pelos processos transculturação/transculturalidade se comporta em relação às atmosferas, já que estas necessitam de um substrato cultural para alcançarem seu objetivo.

O conceito e produção de atmosferas se liga à cenografia e embasa a possível transcenografia porque vai além da materialidade e da plasticidade isoladas, se concebe, então, no que elas representam como resultado. “A cenografia comunica-se não apenas através de suas características, mas também de suas atmosferas” (Rebouças, 2021 *apud* Rebouças, 2022, p. 11). A cenografia está imersa em uma dinâmica que está tanto repleta de elementos materiais, quanto agregada aos reflexos imateriais desses elementos concretos. Ademais, as atmosferas, ou a contribuição

para geração delas, está ligada à manipulação intencional do espaço visando determinada conjuntura situacional.

A conceituação de atmosfera é urgente visto que atravessa todos os outros termos, e capítulos, para enfim ser tema da última seção e alvo de cabido aprofundamento.

A atmosfera é um espaço (construído ou não), sem fronteiras e não localizável munido de um determinado estado de espírito (Böhme, 2013, p. 1). O que primeiro é percebido ao se adentrar um ambiente são as atmosferas, não são as sensações, formas ou objetos. Por sua vez, as atmosferas influenciam a relação de afetividade que o observador terá com aqueles espaços/objetos (Böhme, 1993, s.p.), só é possível “definir o caráter de uma atmosfera no instante em que nela estamos imersos” (Cabral, 2019, p. 75).

Ela, porém, não é o estado de espírito ou sentimento em si, como algo individual criado pelo indivíduo. Ela é aquilo que ocorre por meio da relação entre esse sujeito e os objetos percebidos por ele (Hennrich, 2019, p. 18). Ou melhor, é “o que se experimenta na presença corporal em relação a pessoas e coisas ou em espaços” (Böhme, 1993, s.p. tradução nossa). A atmosfera é um uma realidade comum entre o observador e o percebido (Böhme, 1993, s.p.), ela existe e nos envolve (Böhme, 2013).

As atmosferas são inteiramente subjetivas (iremos logo contradizer essa afirmação) é necessário expor-se a elas, experimentá-las, já que sem o sujeito, elas não existem (Böhme, 2013, p. 2). É o caráter dela que vai comunicar um sentimento aos sujeitos como participantes (Böhme, 2013, p. 2).

O filósofo alemão Gernot Böhme tece uma relação próxima entre as atmosferas e o *set design*, que aqui optamos conscientemente por traduzir como cenografia, a partir dos escritos de C. C. L. Hirschfeld a respeito da arte da jardinagem e de áreas específicas dentro dos projetos que buscassem provocar determinados sentimentos como a melancolia, serenidade ou seriedade, por exemplo (Böhme, 1993, s.p.).

Porém, grande ênfase nessa conjunção adversativa, é discutindo sobre a produção de atmosfera, especificamente na práxis da cenografia, que Böhme aponta que as atmosferas não são tão subjetivas assim, são “quase-objetivas” (Böhme, 2013, p. 3). Isso porque o produto é visto no palco [ou tela] e espera-se provocar os espectadores a experimentar de maneira semelhante a atmosfera criada.

Embora tenhamos escrito acima que é necessário experimentá-la para definir o caráter da atmosfera, é viável a busca de reconhecer esse caráter por meio da própria. É possível discutir sobre as atmosferas, comunicar a respeito, mesmo que tenha se passado um período, acentuando o seu perfil de “quase-objetividade” (Böhme, 2013, p. 3).

Quando voltamos à questão da produção de atmosferas estamos falando, na realidade, de se manipular condições materiais (luz, objetos característicos, som, constelações de objetos...) para que a atmosfera possa acontecer. Ou seja, a criação de uma determinada condição, com um determinado intuito de que o fenômeno apareça, a atmosfera (Böhme, 2013, p. 3).

Muito escrevemos e escreveremos sobre espaço e tempo na cenografia e a maneira como são afetados pelo trans, logo é necessário uma pequena explanação sobre eles. Quando os evocamos, estamos nos referindo ao do binômio espaço-tempo concreto de Pavis (2008, p. 40), que citamos no manifesto da transcenografia e que não existe sem o contraponto com espaço-tempo abstrato.

Dentro do que Pavis (2008, p. 141-142) denomina experiência espacial, o teórico elenca duas maneiras de descrever o espaço:

- o espaço objetivo externo: o lugar teatral, o espaço cênico e o espaço liminar, sendo eles mensuráveis e facilmente descritíveis. São eles o prédio do teatro, a coxia, o palco, a plateia, a ribalta, o prédio do teatro, os camarins e até lugar eleitos para se realizar uma encenação;
- espaço gestual: o terreno que cobre o ator, a experiência cinestésica, a subpartitura do ator, a proxêmica, o espaço centrífugo. São as marcas deixadas pelo percurso do ator, a relação do corpo do ator com o espaço e com o tempo que são percebidas pelo espectador, a codificação cultural das relações espaciais e o modo como o corpo do ator se projeta no espaço.

“A cenografia é o espaço eleito para que nele aconteça o drama qual vamos assistir” (Ratto, 1999, p. 22) afirma o do cenógrafo Gianni Ratto que continua tecendo uma relação entre o espaço e a cenografia que na citação que nos valemos:

A verdadeira cenografia é determinada pela presença do ator e de seu traje; a personagem que se movimenta nas áreas que lhe são atribuídas [objetivo externo] cria constantemente novos espaços alterados [gestual], consequentemente, pelo movimento dos outros atores: a soma dessas ações cria uma arquitetura invisível para os olhos mas claramente perceptível, no

plano sensorial, pelo desenho e pela estrutura dramatúrgica do texto apresentação (Ratto, 1999, p. 38).

Em relação ao tempo, Patrice Pavis (2008, p. 146-149) também o separa em duas maneiras de abordagem:

- tempo objetivo exterior: mensurável e divisível, tempo de duração dos espetáculos, é o tempo que permite a repetição, a organização dos espaços de acordo com as divisões de tempo;
- tempo subjetivo interior: tempo de vivência do espectador, não é mensurável, é um tempo que se baseia nas variações, é influenciado pelo tempo-ritmo de responsabilidade do ator.

Já o espaço no cinema, em relação ao espectador, é caracterizado por uma fronteira bastante clara que neutraliza a câmera e o objeto (Coutinho, 2010, p. 39). Câmera essa que “expressa a intenção de determinados olhos, os do autor” (Coutinho, 2010, p. 43). Já o tempo cinematográfico é “produto de representação artística e não da realidade em que se integra o contemplador [espectador]” (Coutinho, 1996, p. 64). O produto do cinema possui várias temporalidades devido a sua capacidade de manipular a duração de determinados momentos como exemplifica o filósofo Evaldo Coutinho sobre “contrair em um minuto ou menos, uma idade de semanas, de séculos, de milênios” (Coutinho, 1996, p. 64-65), são durações temporais que servem ao enredo (Coutinho, 1996, p. 68).

De uma maneira bem simplista, nos temos o espaço interno do ator, da atuação e o espaço físico, tático, que é o que estamos abordando realmente. Nós também abordamos o espaço como posição geográfica, tanto diegético quanto espaço enquanto contexto geográfico na qual a produção está sendo desenvolvida. O tempo, nos temos o tempo mensurável, o tempo do ator e o tempo o espectador. Mas aqui, nesta tese, o tempo que nos implica é o tempo mensurável e a posição temporal indicada na produção e relacionada o contexto, situação, em que a obra está sendo produzida.

Apresentemos os enredos dos objetos de estudo:

3.1 MOULIN ROUGE – AMOR EM VERMELHO

Moulin Rouge (*Moulin Rouge – Amor em vermelho*, como título em português brasileiro) é um filme musical dirigido por Baz Luhrmann, lançado em 2001. O roteiro

é composto por elementos de romance, tragédia e espetáculo musical. A narrativa do filme é linear e se passa na vibrante e boêmia Paris do final do século XIX. Dizemos linear porque apesar de a primeira sequência do filme ser o final da história, o restante se desenrola em uma narrativa cronológica, sem plots simultâneos, regressões ou algo do gênero. Apesar de Luhrmann afirmar que sua inspiração para a história veio da lenda de *Orfeu e Eurídice*¹³, existem várias semelhanças com a ópera *La Traviata*¹⁴ de Giuseppe Verdi (1853) (Wno, 2023).

O filme é centrado no amor entre Christian (Ewan McGregor) e Satine (Nicole Kidman) dentro de uma tragédia predestinada. Luhrmann emprega um caleidoscópio de técnicas cinematográficas para aumentar o impacto narrativo do filme. Os números musicais que permeiam toda a narrativa, apresentam canções pop contemporâneas ao lançamento, reposicionadas em um cenário de época, servindo como um dispositivo narrativo, expressando as emoções internas dos personagens, impulsionando a trama e permitindo uma conexão maior entre o espectador.

Sobre a narrativa, Christian, um aspirante a escritor recém-chegado a Paris, onde é apresentado do “mundo” do Moulin Rouge, um cabaré boêmio com um misto de apresentações artísticas e prostituição. Enquanto navega neste reino decadente e fantástico, Christian se apaixona profundamente por Satine, a estrela do lugar. O primeiro encontro entre os dois é resultado de uma série de mal-entendidos, clichês, quando Christian, infiltrado no cabaré, é confundido pela estrela com Duque, o vilão da trama.

Satine é uma cortesã que almeja se tornar atriz, pupila de Harold Zidler, o proprietário do cabaré. Zidler é um personagem dividido entre seu carinho pela sua estrela e salvar o estabelecimento da falência iminente. A pessoa que pode salvar o

¹³ Segundo a lenda, Orfeu, um talentoso músico e poeta, se apaixona a primeira vista pela ninfa Eurídice. Após um breve período de felicidade, Eurídice é mordida por uma serpente venenosa e morre. O amado, então, decide ir ao submundo dos mortos para trazê-la de volta. Após encantar Hades, deus do mundo dos mortos com sua música, este permite que Orfeu guie sua amada até o mundo dos vivos, porém com a condição de não olhar para trás. O músico, porém, acometido pela dúvida, olha para trás a fim de assegurar que a ninfa o está seguindo. Assim, Eurídice volta ao submundo dos mortos para sempre.

¹⁴ A *La Traviata* é uma ópera baseada no livro *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas, estreou em 1853 na cidade de Veneza. A história é centrada na cortesã Violetta Valéry que sofre de tuberculose e vive em um círculo de festas e prazeres. Alvo da paixão de Alfredo Germont, porém sustentada pelo barão Douphol, hesita até se entregar ao relacionamento. Após certo tempo vivendo com o amado nos arredores de Paris é convencida pelo pai de Alfredo a deixá-lo, pois estaria arruinando o nome da família. Alfredo acredita que está sendo traído e humilha Violetta em público. O estágio da doença de Violetta avança e é abandonada por todos que vivam a sua volta. O pai de Alfredo, então arrependido, conta toda a verdade ao filho que tem a chance de encontrar a amada em seus últimos suspiros.

Moulin Rouge é justamente o Duque, que exige ter Satine para si como uma das compensações para investir no lugar.

A narrativa toma um rumo pouco convencional no grande cinema comercial de hollywoodiano, porém esperado, já que o final do filme é revelado na primeira sequência dele, ao abrir com uma revelação trágica, enquadrando a história de amor na tragédia inevitável que aguarda os amantes. O próprio Moulin Rouge, capitaneado por Harold Zidler, serve como um símbolo de expressão artística. No entanto, o seu exterior vibrante esconde a realidade enfrentada pelos seus integrantes, particularmente Satine, divididos entre o dever e as ambições pessoais.

À medida que o amor proibido do casal protagonista se solidifica, eles enfrentam obstáculos, rivais e a ameaça iminente à liberdade artística do Moulin Rouge e ao futuro do casal, representada pelo personagem do Duque. Em um “quase flagra” de um momento do casal pelo nobre, Christine, Satine e Zidler improvisam o ensaio de um espetáculo, para disfarçar a intimidade. Produção qual desenvolverão com financiamento do Duque. O espetáculo é a história do próprio casal mascarada de conto indiano em que o nobre é o grande vilão, o Marajá. O espetáculo se torna a chance de Satine realizar seu desejo de se tornar uma atriz.

Todavia, na estreia da luxuosa produção, na cena final, Satine sucumbe a tuberculose encerrando todos os planos financeiros, profissionais e amorosos.

3.2 MOULIN ROUGE! THE MUSICAL

A peça musical estreou na Broadway em julho de 2019. Assim como o filme, se vale de músicas contemporâneas à estreia, tornando a apresentação mais envolvente e cativante. A estrutura narrativa da peça teatral é bastante próxima ao filme, porém, conta com atualizações principalmente nos *pot-pourri* musicais, levando em conta as quase duas décadas que separam as produções.

3.3 BEETLEJUICE – OS FANTASMAS SE DIVERTEM

O casal Barbara e Adam Maitland é vítima de um trágico acidente automobilístico no caminho entre uma pequena cidade do interior e sua bucólica residência. Já na propriedade, se memória de como chegaram de volta Adam, abre a porta da casa para refazer o percurso. Nesse instante ele é transportado para uma

outra dimensão, um deserto, habitado pelo monstruoso Verme da Areia. Barbara consegue resgatá-lo, puxando-o de volta para a casa. Ao continuarem caminhando pela residência o casal se dá conta de que não possuem mais reflexos nos espelhos e logo se deparam com o *Manual dos Recém-Falecidos*, assim compreendem que estão mortos.

Passado determinado tempo, a casa é vendida pela insistente corretora de imóveis que já assediava o casal (quando vivos) para venda da propriedade. Os novos proprietários são Charles Deetz, empresário do ramo imobiliário; Delia, sua esposa escultora; e a Lydia, filha adolescente do primeiro casamento de Charles, originários de Nova York. Lydia e Delia não possuem um bom relacionamento, a jovem não aceita o novo relacionamento do seu pai e ainda não se recuperou da morte de sua mãe.

Delia, então, inicia uma generosa reforma na casa, adotando um estilo contemporâneo e de um gosto tanto duvidoso. Enquanto isso, os Maitlands incomodados com os novos moradores e na busca por entender por que estão presos à casa consultam o *Manual* e adentram ao mundo do Além que se mostra um tanto saturado e excessivamente burocrático. Lá, o casal é informado que deverá permanecer por 125 anos na casa, a sentença padrão às almas. Além disso, descobrem que a única maneira de expulsar os Deetz é se os assombrarem até que deixem o local.

Lydia, porém, é dotada de uma sensibilidade que a permite ver e interagir com os fantasmas e tenta ajudá-los na assombração, que já não vai bem. A garota deseja voltar para Nova York e vê a associação com o casal de fantasma uma chance de conseguir sair da pacata cidade.

Diante da constantes falhas, o casal recorre aos serviços de Beetlejuice, após encontrar um anúncio do autointitulado bioexorcista (exorcista de vivos). Porém, já de início ele se demonstra de moral duvidosa e não confiável o que faz com que o casal se arrependa do contato.

Ao tomar ciência das atividades sobrenaturais da casa, Charles Deetz vê uma oportunidade de negócio e planeja transformar a casa em uma atração turística. Para tentar convencer um investidor a injetar no negócio, Charles realiza, com auxílio de Otho (o decorador de Delia), uma sessão para estabelecer contato com os fantasmas. Em posse do *Manual*, acabam invocando o casal Maitland e involuntariamente os colocam em estado progressivo de deterioração.

Lydia se desespera com a situação, ela já estava afeiçoada ao casal, e sucumbe à ajuda de Beetlejuice, dizendo três vezes o seu nome e o trazendo ao mundo dos vivos para resolver o problema. Mas, sem saber as reais consequências, um pacto é assinado pelas três chamadas, Lydia agora precisa entrar com a sua contrapartida que é se casar com Beetlejuice. A intenção secreta do bioexorcista com o matrimônio é garantir o acesso permanente ao mundo dos vivos e dos mortos, já que ele está em uma espécie de exílio/limbo.

O casamento é impedido a tempo pela já recuperada Barbara que consegue dominar momentaneamente o Verme de Areia e fazer com que ele abocanhe Beetlejuice e o carregue para outra dimensão. Por fim, o casal Deetz e os Maitlands selam a paz e passam a conviver de forma harmoniosa na casa.

3.4 BEETLEJUICE. THE MUSICAL. THE MUSICAL. THE MUSICAL.

O musical *Beetlejuice. The Musical. The Musical. The Musical.*, estreou em 2019, em Nova York. Apesar de não ser o foco deste texto, é importante constar que a narrativa incorreu em modificações, além de atualizações sobre contextos sociais e políticos. Beetlejuice, por exemplo, está presente massivamente nas cenas, ao contrário do filme. Ele tem um ar mais irônico do que cruel, ele diverte e não assusta, mesmo praticando contravenções. Existem cenas extras como a viagem de Lydia pelo submundo e a jornada de Charles para salvá-la e trazê-la de volta ao mundo dos vivos, que se transforma num arco narrativo do resgate da relação entre pai e filha. Um ponto delicado na narrativa é a questão do casamento entre o fantasma e uma adolescente, que é “suavizado” pelo tom de humor sarcástico. Aliás, o gênero da comédia é bastante acentuado na peça, presente em todos os personagens. Sentimos, ao assistir, que a faixa infanto-juvenil está definida como alvo de público.

4 O PREFIXO “TRANS” E A TRANSDISCIPLINARIDADE

O uso do prefixo trans no novo vocábulo perseguido por nós é uma herança/influência dos termos sustentáculos que listamos no capítulo anterior: transmídia, transculturação, transculturalidade e transcriação. Todavia, a manutenção dele deve-se a concordância da significação que as palavras adquirem com o seu uso. Os prefixos, em geral, são partículas adicionadas às palavras que tem como objetivo de “lhe modificar o sentido” (Priberam, 2022). Existem alguns que são comumente embaraçados pelo senso comum que se mostram termos próximos e, ao mesmo tempo, completamente distantes, por isso, vale o breve passeio sobre eles.

Elegemos realizar esse caminho pelos prefixos por meio de amostras de aplicação. Começamos pela palavra “disciplinar”, motivo de vasta discussão acadêmica, ilustrando a utilização prática do morfema. O prefixo “multi”, por exemplo, aproxima as disciplinas para uma determinada atividade, as fronteiras e metodologias de cada uma permanecem intactas e, mesmo após o contato, não sobram resquícios de contaminação (Domingues, 2005, p. 22-23).

Logo, o seu uso já não é adequado para a nossa proposta em que afirmamos que a cenografia sofre modificações plásticas, estruturais e técnicas ao transitar entre as plataformas e se enriquece com elas, repassando a outras áreas. Quando um tratamento é criado na cenografia do cinema, por exemplo, ele não necessariamente fica preso ao cinema, ele pode passar ao teatro e para outros espaços.

Já prefixo “inter” também é utilizado para a interação de diferentes áreas do conhecimento para a resolução de um determinado problema, partilham as suas metodologias e se fundem em uma nova disciplina (Domingues, 2005, p. 24), além disso, é incutido um senso de propósito (Jantsch, 1972, p. 16). Enquanto na questão multidisciplinar as disciplinas retornam em sua forma original após a “resolução do problema”, no interdisciplinar a resultante é uma nova disciplina.

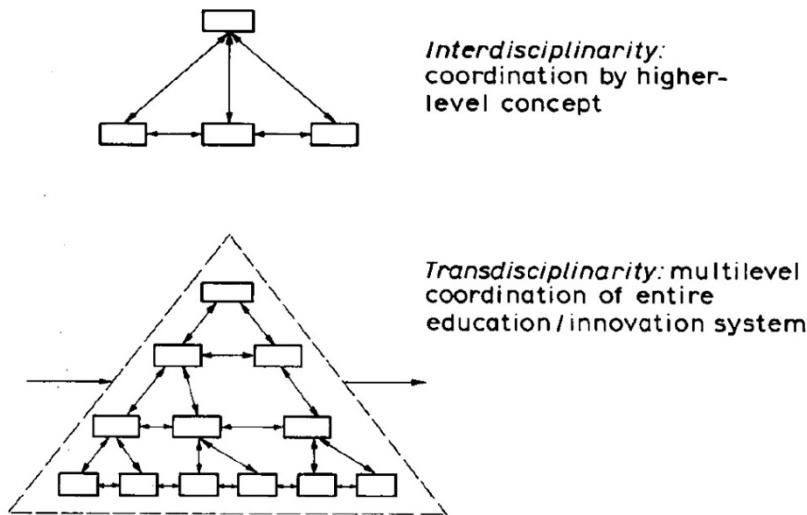
Na interdisciplinaridade, apesar de ultrapassar a delimitação de disciplinas, “sua finalidade também permanece inscrita na pesquisa disciplinar” (Nicolescu et al., 2000, p. 11). Por sua vez, tal fato não ocorre na transdisciplinaridade, ela é descontínua por operar entre vários níveis de realidade¹⁵ e se enriquece na dinâmica

¹⁵ “Deve-se entender por nível de realidade um conjunto de sistemas invariável sob a ação de um número de leis gerais” (Nicolescu et al., 2000, p. 18).

criada entre esses níveis (Nicolescu, 2000, p. 12). A transdisciplinaridade não se utiliza da proposta de domínio ou hierarquização, vai através e além das disciplinas (Morin; Freitas; Nicolescu, 1994). A falta de hierarquia, embora reconheçamos o caráter platônico dessa afirmação, é importante para uma proposta da transcenografia. A transcenografia trabalha nesse entre lugares, além dos lugares específicos, em cooperação direta, o que é essencial para a existência dela.

Na Figura 3 é possível observar uma reprodução de um gráfico esquemático que compara a abrangência entre o prefixo “inter” e o “trans” como forma de exemplificar graficamente a diferença entre eles.

Figura 3 – Reprodução de gráfico interdisciplinaridade X transdisciplinaridade



Fonte: Recorte de Janstsch (1972, p. 15).

A transdisciplinaridade coopera de maneira mais solidária e humilde com as outras esferas do conhecimento, em que se liberta das amarras reducionistas de um determinado método e objeto das disciplinas e interdisciplinas (D’Ambrósio, 2005).

Quando trazemos diversa relação entre os prefixos atrelados a conceitos, se abre um novo leque de dinâmicas e associações semânticas das quais podemos aproveitar as ofertas para ampliar, também, a nossa visão de mundo ou de um recorte dele.

Sobre algumas associações, trazendo a discussão para o campo da cultura e mais precisamente para os contatos/choques/fricções entre elas, o físico teórico romeno Basarab Nicolescu afirma que o adjuntamento da palavra cultura com o prefixo “multi”, multicultural, exprime uma noção da existência de uma interpretação de

determinada cultura por outra, podendo inclusive abranger fertilizações entre elas (Nicolescu, 2000, p. 136). Apesar de escancarar novos caminhos, esta aglutinação também tem suas limitações conceituais. O multicultural para Welsch mantém a compreensão da cultura como sendo dotada de uma homogeneidade interna na busca por resolução de conflitos, ou obstáculos, e a “única diferença agora é que essas diferenças existem dentro de uma mesma comunidade estado” (Welsch, 1999).

A pesquisadora canadense Alef Benessaieh afirma que o multiculturalismo é empregado, muitas vezes, para qualificar sociedades com alto grau de diversidade cultural proveniente de fluxos migratórios e uma abertura para tal diversidade. Todavia, para a autora, o uso deste termo encoraja os grupos e comunidades no cultivo de diferenças em detrimento de uma relação ou adaptação aos vizinhos e culturas anfitriãs (Benessaieh, 2010).

Na aderência de cultura ao prefixo “inter”, o intercultural, a noção passa a expressar, como exemplo oferecido por Nicolescu, a movimentação através do contato causado pela “descoberta de culturas outrora pouco conhecidas ou desconhecidas fez emergirem potencialidades insuspeitadas de nossa própria cultura” (Nicolescu, 2000, p. 136). Welsch (1999, s.p., tradução nossa) novamente aponta as margens que circundam o conceito em que o centro continua sendo a própria cultura do envolvido.

Portanto, a insuficiência se dá por ainda considerar as diferentes culturas como bolhas desanexadas (em rota de colisão) o que dá um tom separatista entre elas e, desta maneira, “não se poderia nem resolver nem se livrar do problema da convivência e cooperação” (Welsh, 1999, s.p., tradução nossa).

Na visão de Benessaieh, o termo interculturalidade, “é frequentemente usado para expressar o direito à diferença nas relações de natureza dualista entre minorias ou culturas marginalizadas e as culturas majoritárias ou dominantes [...] que historicamente tenderam a ser tensos ou conflitantes” (Benessaieh, 2010).

Os fatores que respaldam a nossa opção pelo prefixo “trans” são os que vão além de “multi” e “inter”. Benessaieh afirma que o trans, no caso da transculturalidade, está mais próximo da caracterização de uma situação de mistura cultural dinâmica e ágil, com relações de poder difíceis de serem notadas. Ele atravessa as culturas (Benessaieh, 2010). O atravessar é uma palavra bem quista para este trabalho, parte integrante de nosso manifesto, é o passar para outro lado, sair de um lugar e aterrissar em outro. É um movimento que uma transcenografia faz.

Além do “atravessar”, o prefixo “trans” compreende a noção de “ultrapassagem, de ir além, de sair de si mesmo, engendrando novas formas de conhecimento e de relação com o mundo” (Bernd, 2006, p. 6). Essa apuração é oportuna como caracterização da cenografia nesse olhar proposto. Ela saiu do seu espaço originário, o teatro e se presta a contato com novos mundos, novas plataformas que possibilitando novas constatações enquanto se relaciona com esses mundos.

Para os pesquisadores Anderson e Cibele Bertholi, o entendimento do prefixo trans é um “grande gatilho de uma revolução em curso” (Bertholi; Bertholi, 2020, p. 2), é um “movimento de ruptura com o normativo” (Bertholi; Bertholi, 2020, p. 2). As ações do prefixo são contrárias à compartimentação, promove a fusão ante a individualidade. De amplo modo traduz parte do proposto pensamento transcenográfico que é contrário a diferentes cenografias desagregadas em áreas e em dinâmicas impossíveis de serem separadas.

Ainda sobre a comparação entre os prefixos, temos que, o prefixo trans, que comporta as noções de ultrapassagem, de passar além, de sair de si mesmo, gera novas formas de conhecimento e de relação com o mundo, sendo, portanto, mais performante, no incontornável contexto de mundialização no qual vivemos, do que inter(cultural), multi(cultural) ou re, como em reatualização, proposto por Jocelyn Létourneau, pois o processo de transculturação e/ou transculturalidade parecem ser aqueles que melhor se ajustam à realidade da condição pós-moderna, em que há trocas, perdas e ganhos nas passagens de uma cultura à outra (Bernd, 2005, p. 149-150 *apud* Moraes, 2007, p. 46).

Nossa intenção é ir além do pensamento cartesiano, olhar para a cenografia de uma forma holística. Afastarmo-nos de um pensamento formado por esferas autocontidas, “como se o fluxo incessante de matéria/vida pudesse ser espremido nesses compartimentos de forma organizada” (Escobar, 2020, p. 4).

Caso precisássemos realizar um apanhado sucinto, as razões do uso do prefixo “trans” em transcenografia seriam dada a promulgação da descontinuidade entre níveis, sem domínio ou hierarquização. A transcenografia se enriquece na dinâmica entre os níveis engendrando uma mistura dinâmica e ágil. Ela ultrapassa e atravessa as plataformas e a si mesma, sendo contrária a compartimentação em áreas e plataformas de aplicação.

O caráter transdisciplinar da cenografia tem se intensificado do mesmo modo em que os pesquisadores vêm adjetivando o campo como expandido. A pesquisadora

Thea Brejzek aponta para a prática transdisciplinar em que a área se encontra, de modo que não pode mais ser considerada um gênero singular, já que formula espaços, articulando com fluidez entre disciplinas como teatro, exposição, instalação, mídia e arquitetura (Shearing, 2015, p. 18)

Renato Bolelli Rebouças se alinha ao pensamento de Brejzek ao afirmar que “a cenografia expandida amplia sua linguagem em uma prática transdisciplinar” (Rebouças, 2024, p. 11).

Deixando de lado, apenas por hora, a questão com o termo expandido, os dois autores nos trazem o estabelecimento de uma condição transdisciplinar da prática cenográfica o que reforça o nosso caminho em busca da transcenografia e com o apoio da transdisciplinaridade.

5 O CONCEITO DE TRANSCRIÇÃO E SUA APLICAÇÃO À CENOGRAFIA DE MOULIN ROUGE E BEETLEJUICE

Escolhemos que o ponto de partida desta defesa e fundamentação da transcenografia será pelo do conceito da transcrição dialogando com a cenografia. Posteriormente, então, seguiremos para transculturação/transculturalidade e transmídia, completando a tríade do arcabouço teórico com o prefixo o trans.

Quando uma mesma ideia/tema, história ou narrativa migra, por exemplo, de um livro para o cinema, é necessária uma tradução, ou adaptação como abordaremos mais adiante com as referências da pesquisadora canadense Linda Hutcheon (2013). Quando se aborda a cenografia, podemos considerar que, muito além da transposição de um texto escrito para imagens, temos todas as informações trazidas pelo autor. Além dessa, existe outra situação, quando uma obra já possui uma construção visual própria e será revisitada para uma nova produção em outro recorte temporal, em outro meio ou em ambos.

Iniciando com um exemplo que se torna bastante didático para instaurar uma conversa sobre transcrição é a obra multimídia de Tim Burton, em que optamos por destacar a obra filmica *Beetlejuice – os fantasmas se divertem*, que também é tema de uma recente produção musical teatral, como descrito anteriormente. A amostra dos exemplares que selecionamos para esta discussão, de quaisquer que sejam os objetos, provêm de escolhas subjetivas. No entanto, são baseadas no intuito de se formar um conjunto que agregue materialmente em relação à defesa/fundamentação do conceito de transcenografia.

Assim, neste caso, temos duas obras (filme e peça musical) que dividem um substrato em comum, pertencem ao mesmo universo criativo. Definir a obra de Tim Burton como um universo é recorrente nos materiais sobre o diretor/criador/ilustrador e apesar das generalidades e até superficialidades sobre assunto transparece algo que muito nos interessa nessa discussão: a existência de fatores visuais recorrentes.

Todavia, ambas estão separadas por três décadas de um intenso turbilhão cultural e político, e mais, estão posicionadas em plataformas, ou formas expressivas, distintas. Enquanto uma foi moldada para ser reproduzida nas telas, a outra provém de um deslocamento e foi forjada para ser experienciada a cada representação em um espaço dividido entre a performance ao vivo e os espectadores.

Tratando dessas questões trazemos, então, o conceito da transcrição apontado pelo poeta e tradutor brasileiro Haroldo de Campos (1929-2003) intrínseco a seu trabalho de tradução de poesia, ou obra de arte verbal, como o próprio intitula. O termo vem como resposta ao fato de que ao se aplicar o deslocamento uma obra literária composta sob um espelho de determinada sociedade, determinada posição geográfica e política para uma outra situação, incorre-se em uma necessidade de mudanças. Muito além das barreiras idiomáticas.

O linguista Mikail Bakhtin afirmava que a tradução é mais do que uma simples transferência de informações entre duas línguas diferentes, o ato obriga o tradutor a reconhecer o caráter relacional de uma língua para outra, “em outras palavras, Bakhtin acreditava que a tradução separa definitivamente o que se fala do como se fala” (Cutchins, 2017, p. 72).

A tradução, assim como aconteceu com o cinema, foi suspeita de “trair” a singularidade da obra (Tápia; Nóbrega, 2015, p. 117). Ela não é um plágio, é fruto de um processo de deglutição, pleiteamos estender essa afirmação para a transcenografia. É um processo que depende da desconstrução do texto original para que seja criado algo paralelo (Campos, 2011, p. 48), as dificuldades encontradas na origem são impulsos sedutores para a transcrição (Campos, 2011, p. 16) abrindo margem para uma nova perspectiva de significação (Campos, 2011, p. 55).

A transcrição é uma tradução criativa (Campos, 2011) que “suspende e desloca a dicotomia fidelidade/criatividade” (Nóbrega, 2006, p. 253). Isso porque para Haroldo de Campos, tal processo está ligado à fidelidade em relação ao original e seu autor, uma atenção à estrutura intratextual (Nóbrega, 2006, p. 250-251). É a criação de uma nova obra em outro idioma, no caso da tradução, que seja esteticamente análoga à original (Tápia; Nóbrega, 2015, p. XVI). E, em adição, temos em coexistência que o “imaginário” do texto traduzido não se prende em simetria ao texto original (Tápia; Nóbrega, 2015, p. 124). A tradução não deve ocultar a obra originária, deve ser transparente em relação a ela (Benjamin, 2009, p. 62).

A tradução é a

produção de uma dessemelhança do semelhante, pois, ainda que a obra seja a mesma, com o título original de seu autor, não é uma cópia do original, porque a tradução faz dela uma obra em movimento, sujeita a diferentes interpretações, convivendo em isonomia com obras escritas na língua de chegada e sendo lida à luz de outros valores culturais, de outra psicologia da recepção assim como das tradições da literatura dessa língua outra (Bezerra, 2012, p. 51).

Vamos ao exemplo, os trajes de cena do casal Maitland, do filme *Beetlejuice*, são propositalmente cotidianos, são personagens comuns e estereotipados, com um ar campestre. Destacamos que o figurino é responsável por uma das primeiras impressões do espectador em relação ao ator e seu personagem (Pavis, 2008, p. 163).

O figurino de Barbara Maitland é praticamente único durante todo o filme, Figura 4, só aparece vestida de noiva em um momento de assombração. A vestimenta é um “inocente” vestido floral com base branca e predominância de tons rosas. É uma peça de abotoar na frente, mangas até o cotovelo, com as extremidades mais ajustadas, tipo bufante. Uma gola careca. A parte inferior do vestido é pregueada e de comprimento longo.

Figura 4 – Figurinos casal Maitland no filme *Beetlejuice*



Fonte: Screen Queens (2020).

No musical, mantém-se o tom interiorano, Figura 5, o clima¹⁷ é expresso com motivo floral, de base verde. Porém, as mangas são curtas em estilo tulipa, distanciando-se um pouco das

¹⁷ Palavra clima utilizada como sinônimo de mood, expressando um estado mental ou emocional temporário.

características do estilo dos anos 1980, presente na indumentária do filme. A modelagem se assemelha a um evasê. O calçado é uma bota de cano baixo, sem salto, na cor caramelo. A peça só é substituída no final da apresentação, com o casal já liberto da casa, por um vestido bastante similar ao primeiro, porém, em tons de preto,

Figura 6. A mudança ocorre já que o casal passa de “recém-morto” para fantasma propriamente dito. O figurino reflete a mudança de status dos personagens.

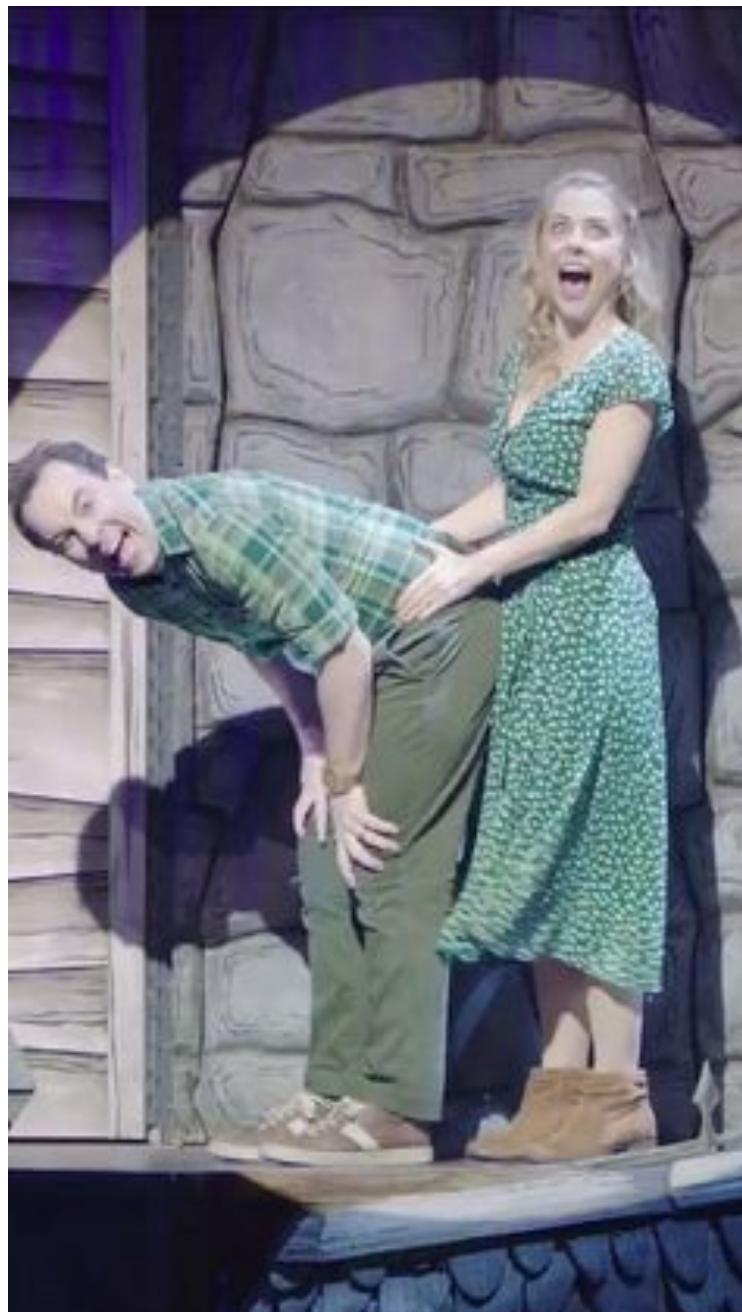
O figurino de Adam Maitland no filme, Figura 4, é composto por uma calça caqui com cinto da mesma cor e acabamentos em couro caramelo, uma camisa social e uma camiseta. A camisa é confeccionada em um tecido xadrez de listras largas, base branca, e dois bolsos frontais com aba e botão. O recorte do tecido dos bolsos é feito com o tecido enviesado, destacando-os do restante da peça que é reticular. A camiseta é utilizada por baixo da camisa, sendo o item mais ousado deste conjunto, marcada pela cor vermelho, aparecendo apenas a gola através dos botões superiores abertos da camisa.

Na peça musical a camisa de Adam também possui estampa xadrez, Figura 5, contudo é composto por linhas que se alternam entre largas e estreitas com dois tons de verde sobre uma base também verde. Existem dois bolsos frontais com aba e botão cujo recorte acompanha o padrão do resto da peça, dando uma ideia de continuidade no padrão, discrepante da camisa do filme. A calça em modelagem reta é feita em um tecido verde saturado. No final da apresentação, Adam troca o figurino por um conjunto de peças escuras, com tons similares ao do filme, em que o xadrez também se diferencia,

Figura 6, pelo fato descrito no parágrafo anterior.

Vislumbrando o figurino de Adam e Barbara temos um exemplo da transcrição com uma alta evidencia da produção anterior. As mudanças são pequenas, de forma a compor o todo na visão da nova equipe criativa. As atualizações temporais, ou seja, para atualizar as peças para o momento em que a nova produção ocorre são também discretas. Em relação a adequação ao novo gênero, os tecidos da calça de Adam do vestido de Barbara (além do corte deste) se mostram mais maleáveis, permitindo maior movimentação e agilidade para o palco, exigidos pelas cenas.

Figura 5 – Fotografia com os personagens Adam e Barbara Maitland na peça musical *Beetlejuice*



Fonte: Williams (2020).

Figura 6 – Fotografia com os personagens Adam e Barbara Maitland na peça musical *Beetlejuice*



Fonte: Theatrelly (2022).

O musical da Broadway teve, em 2023, a sua versão brasileira, *Beetlejuice*, o *musical*, estreando no Rio de Janeiro e que contou com uma temporada em São Paulo. Trazemos esse exemplo de forma complementar aos exemplos dados, de uma maneira coadjuvante por algumas razões que incluem a pouca variedade de material para estudo e tempo. Tenhamos em destaque que diferente da transformação de um filme para uma peça musical, a montagem brasileira é fruto de uma tradução e que, obviamente incute mudanças, adaptações e transcrições levando em conta o espaço físico, orçamento disponível e o contexto brasileiro. Em especial importância para o libreto e letras das músicas, já que a ironia do personagem principal é um ponto forte e a tradução para ambiente cultural do país é mister.

Para o casal Maitland os figurinos brasileiros, Figura 7, seguem a mesma base bucólica, uso do xadrez e de tecido floral. Todavia, a aplicação e composição deles é diferente. O vestido de Barbara, por exemplo, é modelado predominantemente em tecido floral em tons mais saturados e vivos que a produção norte-americana. Porém, os figurinistas Dani Vidal e Ney Madeira apostaram em apliques nos bolsos e gola do vestido, feitos com o mesmo tecido da camisa de Adam, criando uma ligação entre as peças que não existia antes.

A camisa de Adam é feita em tecido xadrez, assim como no filme e na montagem da Broadway. Ou melhor, ela é costurada em dois tecidos de padrão

xadrez, intercalados no modelo. A peça fica com um tom mais divertido que não estava presente anteriormente. Ou seja, de uma base comum a equipe de figurino promoveu alterações criativas imprimindo um estilo próprio e realçando características dos personagens.

Figura 7 – Composição de fotografias com os personagens Adam e Barbara Maitland na montagem brasileira da peça musical sobre Beetlejuice



Fonte: Montagem realizada pelo autor com imagens de A Broadway é Aqui! (2023)¹⁸.

A transcrição tem como fruto a criação de um “corpo análogo” ao original (Tápia; Nobrega, 2015, p. XIV). “Na tradução mais do que em nenhuma outra operação literária, se virtualiza a noção de mimese, não como teoria de cópia ou de reflexo salivar, mas como produção da diferença no mesmo” (Campos, 1981, p. 183).

O conceito elaborado por Haroldo de Campos é assumidamente próximo ao conceito do linguista russo Roman Jakobson de transposição criativa: um modus operandi, uma física da tradução da poesia, a nível de práxis. Resumidamente, seguiria um procedimento de “desocultação” das formas significantes da mensagem que o poema representa para uma posterior reponderação das partes constituintes seguindo novos critérios eleitos para o caso específico “que produza o mesmo

¹⁸<https://abroadwayeaqui.com.br/2023/10/15/veja-a-caracterizacao-dos-personagens-de-beetlejuice-o-musical/>.

[isomorfismo icônico] sob a espécie da diferença na língua do tradutor (Tápia; Nobrega, 2015, p. 93). Ou como Campos caracteriza, a tradução trabalha em uma “deslocação reconfiguradora”, na “reconvergência das divergências” (Tápia; Nobrega, 2015, p. 101).

Ainda podemos citar Mikhail Bakhtin (2003, p. 365-366) que disserta sobre uma interpretação ou compreensão criadora que, de acordo com o seu próprio tradutor para o português, o pesquisador Paulo Bezerra (2012), seria um modo de dar equivalência ao espírito daquilo que foi dito no idioma de origem, para um espírito homólogo na língua de destino.

Michiko Okano (Michiko, 2019), em contraponto, discorre sobre a questão da fidelidade ao afirmar que toda transcrição ou tradução é, sim, uma traição porque ao transmitir algo de uma cultura para outra nunca se encontra uma equivalência perfeita, principalmente tratando de algo estético. Okano afirma que até o alfabeto é parte de um processo de tradução já que envolve uma transposição entre o oral, simbólico e gráfico (Michiko, 2019).

Já que trouxemos Okano para esta discussão, podemos aproveitar para aplicar uma das bases de trabalho da pesquisadora. Ao estudar os ideogramas Ma¹⁹ é ressaltado o interesse da cultura japonesa no entre espaço e não na individualidade. Mas o que nos tange é a questão de importância desse espaço criado entre as pessoas, entre as coisas, ser maior do que o ser humano ou a coisa em si. Ponderando esta questão podemos propor o quanto a relação do texto com o leitor é mais importante que o texto em si (Michiko, 2019).

Então, trazer a priorização da dinâmica criada entre um leitor, no caso de uma obra de arte verbal, e as palavras é assegurar, de certa forma, que o processo de transposição entre culturas, idiomas, espaços temporais e geográficos crie ou “transcrie”, formas de tornar essa relação mais coesa e condizente. Segundo Gianni Ratto, o próprio “espetáculo teatral é, sempre foi e sempre será, transcrição de problemáticas humanas” (Ratto, 1999, p. 43).

As afirmações de Okano se compõem com as de Paulo Bezerra:

Portanto, traduzir uma obra não é repeti-la em outra língua, mas criar dessemelhança do semelhante na qual a obra é a mesma sendo diferente e vice-versa, recriando o conjunto de valores que sedimentaram o original na forma mais adequada ao melhor padrão estético possível da literatura da língua de chegada, plasmado no discurso empregado pelo tradutor. Em

¹⁹ Ver vídeo aula disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gKXcfYU8oZI>.

suma, traduzir um original à altura de suas qualidades estéticas implica encontrar a poética adequada à sua manutenção na ordem do contínuo, na ordem aberta do discurso. A dessemelhança do semelhante permite à obra traduzida manter seus valores essenciais, semânticos e estéticos, numa poética pautada pelo espírito do original graças ao engenho criador do tradutor (Bezerra, 2012, p. 51-52).

Dessa maneira, podemos atar os anunciados acima com o significado do vestido do “quase casamento” entre Beetlejuice e Lydia. Vermelho! Tanto no filme, Figura 8, quanto na peça, Figura 9. O simbolismo da cor para o ato é a força que mantém as características nas duas obras. Ambos possuem mangas compridas, em que no fílmico se vale de transparência e o teatral de babados. Os decotes, tipo V, bem próximos de um formato coração, nas duas versões possuem a cobertura de um tule bordado protegendo parcialmente o colo das atrizes, neutralizando possível forma de sensualidade ligada ao corte. A versão da Broadway traz um considerável laço vermelho na base do decote.

Apesar de nos trazer estranhamento, a cor vermelho já foi utilizada por noivas em determinados momentos de séculos anteriores. Até o século XVIII era comum na burguesia de Nuremberg, vestidos matrimoniais na cor vermelho, acompanhados pela calça vermelha do noivo (Heller, 2013, p. 85). Um sinal de riqueza como veremos no capítulo sobre atmosferas, ao tratarmos sobre as cores. Para ser mais preciso, a moda (tendência) do vestido de noiva branco só surgiu no século XIX. As noivas utilizavam, na maioria das vezes, os seus melhores vestidos para a ocasião, não necessariamente um vestido exclusivo para tal. Um vestido era muito caro para que fosse usado apenas uma vez (Heller, 2013, p. 236).

Ambas as peças são ajustadas na altura da cintura. O vestido nupcial do filme possui apenas um tom de vermelho e basicamente composto por um tipo de tecido, o tule, em sobreposições volumosas. Isso não se repete na peça, em que é utilizado o tom sobre tom em composições de diferentes tecidos e apliques de rendas na forma de babados. A modelagem é evasê, porém de menor volume que o exemplar de tule, trazendo a peça para um contexto mais contemporâneo em relação à modelagem.

Figura 8 – Vestido de noiva de Lydia do filme *Beetlejuice*



Fonte: Tootsale (2020)

Figura 9 – Vestido de noiva de Lydia na peça musical *Beetlejuice*



Fonte: Pinterest (2019a).

É plausível, então, traçarmos uma relação dessas escolhas de trazer o figurino para o presente com a atividade da tradução. Traduzir é justamente trabalhar com o deslocamento. A tradução de uma poesia, ou outro tipo de texto, dispara uma nova relação na qual se apropria de uma historicidade presente no texto para se construir algo no presente (Tápia; Nobrega, 2015, p. 39). “As línguas na tradução devem ser encaradas como dois territórios móveis que se combinam e se superpõem dependendo da ocasião, gerando um terceiro espaço que é a tradução” (Nouss, 2012 *apud* Silva, 2020, p. 1016).

Aliás, o caráter criativo dentro da compreensão ou interpretação de uma obra é justamente a “distância do indivíduo que comprehende – no tempo, no espaço, na cultura – em relação àquilo que ele pretende compreender de forma criativa” (Bakhtin, 2003, p. 366).

A tradução não deve ser operada como algo feito para perenidade, para durar, ela é destinada a “a ser absorvida no evolver da língua, a parecer na sua renovação” (Benjamin, 1980 *apud* Tápia; Nobrega, 2015, p. 65), já o resultado deste processo, por sua vez, estará inscrito em determinado momento temporal.

Haroldo de Campos buscando referencias teóricas em outros autores como Max Bense, Walter Benjamin e Albert Fabri proclama a mimese do processo tradutório como uma “produção simultânea da diferença” (Tápia; Nobrega, 2015, p. 85). A tradução está ligada mais a afinidade e não tanto com a similaridade entre o traduzido e o original. A fidelidade se conforma como uma “redação da forma” (Tápia; Nobrega, 2015, p. 102-103).

“A tradução percorre o mesmo caminho poético percorrido pelo original. Caminho esse que será a transposição da poética do original para o texto traduzido, na verdade, a língua do tradutor” (Guimarães, 2013). O tradutor “retira” do texto inicial o substrato que necessita para a sua tradução nesse confronto entre as línguas para, deste modo, a criação e recriação dos signos (Guimarães, 2013).

Para Campos a tradução de textos criativos será “sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca” (Tápia; Nobrega, 2015, p. 5). Ainda na década de 1960, Campos atribuía ao aumento da velocidade das comunicações a queda de barreiras locais e um processo de difusão internacional da literatura (Tápia; Nobrega, 2015, p. 20).

Para o criador do termo, a tradução como transcrição não é mais um processo servil, assim como transculturação (que trataremos adiante), sem julgamento de

valores entre uma literatura menor ou maior que a outra. É uma tradução de algo universal que vai suscitar novo interesse pelo local e regional (Guimarães, 2013, on-line). A tradução é um ato crítico, assim sendo, não é uma atividade neutra, escolhas são feitas e caminhos são seguidos (Táquia; Nobrega, 2015, p. 135-136).

O tradutor necessita ter grande domínio sobre ambas as línguas para que possa captar a linguagem poética e, consequentemente, a linguagem tradutora. Logo, “a tomada da língua estrangeira como estatuto de criação da língua nacional” (Guimarães, 2013, on-line) vai fazer com que, de certa maneira, a língua originária modifique a língua destinatária, pois se faz uma leitura do passado e da tradição na qual o primário foi concebido/representa.

Campos emprega conceitos de Max Bense para categorizar as informações que podem estar presentes em um texto algo que podemos aplicar na leitura da cenografia. Para o autor, elas seriam três:

- informação documentária que contém aquilo que é observável, empírico (Táquia; Nobrega, 2015, p. 2);
- informação semântica que amplia o observável trazendo algo que vai além, mas que não é observável por si só (Táquia; Nobrega, 2015, p. 2);
- informação estética é responsável por abrigar o “fascínio da obra de arte” (Táquia; Nobrega, 2015, p. 2) e ela, diferente das duas anteriores, não pode ser codificada de outras maneiras, senão a de seu criador. Esse tipo de informação estética não pode ser semanticamente interpretada (Táquia; Nobrega, 2015, p. 3) e a sua “intraduzibilidade” é que gera a possibilidade da recriação (Maziero, 2018, p. 424).

Jakobson afirma que “toda experiência cognitiva pode ser traduzida (*is conveyable*) e classificada em qualquer língua” (*apud* Táquia; Nobrega, 2015, p. 88) ao derrubar a proposta feita por ele mesmo sobre a intraduzibilidade da poesia. Porém, o linguista não nega que a informação poética possa ser traduzida. Ele reitera, entretanto, que não se deve aplicar os mesmos critérios da tradução cognitiva para tal (Táquia; Nobrega, 2015, p. 92).

Isso porque a tarefa cognitiva da linguagem não está atrelada a uma determinada gramática em uma dinâmica complementar com as operações metalinguísticas (Jakobson, 1975, p. 170 *apud* Táquia; Nobrega, 2015, p. 88). “O nível

cognitivo da linguagem não somente admite, mas exige a recodificação interpretativa” (Jakobson, 1975, p. 170 *apud* Tápia; Nobrega, 2015, p. 88).

Haroldo de Campos, traga das teorias de Walter Benjamin sobre tradução, ao abordar a questão da língua escrita versus língua traduzida, reconhece que não é possível que se apresente com exatidão a língua original. O que ocorre é uma representação da relação entre esses dois vernáculos (Tápia; Nobrega, 2015, p. 50).

O ser humano se utiliza da nomeação aleatória das coisas, simples convenções, desde que perdeu a capacidade da língua primordial, que confere a ele uma elevação a partir da natureza, quando Adão e Eva “caíram” do Paraíso, assim sendo, as diversas línguas como se apresentam hoje são apenas traduções daquela língua primária. Antes da queda, o homem tinha a capacidade de nomear as coisas quando em contato com a essência dessa coisa, espontaneamente, pois foi concedido por Deus (como criador do homem) essa capacidade (Benjamin, 2011).

Todavia, o ser humano pós-Paraíso, perde a capacidade da nomeação de acordo com a essência das coisas, “a pureza eterna do nome foi lesada” (Benjamin, 2011, p. 67), as coisas se tornam mudas para o homem. Com o pecado original nasce a palavra humana (Benjamin, 2011, p. 67), a linguagem se transforma em mero signo, uma tagarelice de caráter externo (Benjamin, 2011, p. 67-68).

Benjamin considera que no processo da tradução o que importa não é a mensagem do original e, sim, que seja respeitado o “modo de intencionar” (Tápia; Nobrega, 2015, p. 64). Para o autor, uma poesia possuiria uma “língua pura” velada, também nomeada intracódigo, um “alicerce” para todas as línguas e conteria em si o mistério da comunicação, em que o processo de tradução desvelaria essa língua e, assim, o intuito do que se quer dizer (Tosin, 2014, p. 107-109).

O assunto do intracódigo, ou língua pura, é caro à discussão que estamos apresentando e iremos apresentar ao longo do texto por ser uma essência que independe de determinada língua que, por sua vez, podemos considerar como um suporte de expressão, já que é ela que possui a informação poética do texto. Walter Benjamin, considera que esse algo presente no original é pertencente a uma zona mais alta e mais pura da linguagem (Benjamin, 2008, p. 57). Ele aparece com núcleo simbolizante configurado no “movimento verbal” (Benjamin, 2008, p. 63). Isso porque a correspondência entre as línguas é possível pois elas são parentes em Deus, criador de todas as coisas, identificava suas criações com o “gérmen do nome que conhece”, quando, em conseguinte, era tarefa do homem ainda no Paraíso, dotado

por Deus de tal capacidade, nomeava esta coisa a partir da essência delas (Benjamin, 2011, p. 65).

Não são apenas os homens que possuem linguagem, a escultura, a pintura, a poesia também a possuem. A própria cenografia!

[...] pode-se muito bem pensar que a linguagem da escultura ou da pintura estejam fundadas em certas espécies de linguagens das coisas, que nelas, na pintura ou na escultura, ocorra uma tradução da linguagem das coisas para uma linguagem infinitamente superior, embora talvez pertencentes à mesma esfera. Trata-se aqui de línguas sem nome, sem acústicas, de línguas próprias do material; aqui é preciso pensar naquilo que as coisas têm em comum, em termos de material, em sua comunicação" (Benjamin, 2011, p. 71).

Benjamin completa: "pois de todo modo, a linguagem nunca é somente comunicação do comunicável, mas é, ao mesmo tempo, símbolo do não-comunicável" (Benjamin, 2011, p. 72).

Em *Beetlejuice*, Delia e Charles Deetz, a madrasta e o pai de Lydia, possuem uma série de conjuntos de figurino. Tanto no filme, quanto na peça. Escolhemos, então, o da emblemática sequência do jantar. Na cena os convidados são incorporados e manipulados pelos fantasmas, em uma das tentativas de assombração feitas pelos personagens Barbara e Adam, dançando e cantando ao som da música *Day-O*²⁰, mais conhecida como *Banana Boat song*, gravada por Harry Belafonte. Icônica tanto em relação à sua popularidade quanto no que Belafonte representa politicamente pelo seu ativismo nos direitos humanos junto a Martin Luther King.

A escolha da sequência vai além da representação de sua popularidade, os figurinos das produções são consideravelmente diferentes em relação a sua plástica, porém, existem semelhanças em relação ao intracódigo, tomando a liberdade de tomar de empréstimo da tradução e aplicando na cenografia.

Relembrando que o casal Deetz pertence a classe média alta, em constante reafirmação do poder de compra em que visam o lucro na região da propriedade. Inclusive em determinado momento planejam explorar o possível capital de entretenimento que uma casa mal assobrada poderia gerar, superestimando a própria capacidade de controlar o fantasma.

²⁰ A origem da canção remonta a virada do século XIX para XX, na Jamaica. Porém, a versão da música presente no filme é de autoria de William Attaeay e Lord Burgess com data de lançamento em 1956.

Em relação à escolha de cores, o terno de Charles Deetz, Figura 10, na montagem da Broadway é predominantemente dourado em um tecido com uma espécie de brocado bem brilhante. Uma visão de espetacularização para um personagem se destacar em um cenário com predominância de roxo e preto. A calça, o blazer e gravata são feitos no mesmo tecido. A camisa é branca, assim como o lenço acomodado no bolso do blazer. Ressaltamos que no filme, as duas personagens femininas coadjuvantes da cena usam vestidos dourados. Na peça uma usa preto e outra roxo.

Figura 10 – Registro fotográfico da cena de *Day-O (Banana Boat song)* da peça musical *Beetlejuice*.



Fonte: *Beetlejuice Broadway* (2019).

Já no filme, Figura 11, os tons do costume são escuros, a calça é marrom. O blazer é xadrez em tons de marrom acinzentado com as golas, cotoveleiras e gravata em cor sólida de tom marrom avermelhado, acompanhado por um lenço nos mesmos moldes. A camisa também é branca. Diferente do que acontece no teatro, o figurino do filme não precisa, necessariamente, se destacar do cenário, o enquadramento e a montagem já prestam esse papel nesse item.

Figura 11 – Charles e Lydia Deetz em cena do filme *Beetlejuice*



© Geffen/Warner Bros/Kobal/Shutterstock

Fonte: Daily Mail (2024).

A cor marrom é ligada ao vestuário da época em que o filme foi feito, uma questão de temporalidade e contextualização. Porém, a escolha do estilo de roupa, com toques de formalidade de terno/blazer, camisa e calça é recorrente, o que se transfere a recriação de uma parte da atmosfera. Apesar do marrom ser a cor com maior porcentagem de rejeição, ele é, surpreendentemente, uma cor de “destaque na moda” (Heller, 2013, p. 347). O marrom, algo que podemos aplicar neste exemplo, é a cor da burrice e do egoísmo - um dos sete pecados capitais (Heller, 2013, p. 349).

“O marrom rouba o caráter de qualquer cor que for acrescentada a ele. No marrom, as individualidades das cores básicas desaparecer. Em função disso, o marrom é a cor de tudo que é sem imaginação, monótono e sem encanto” (Heller, 2013, p. 352).

O vestido usado por Delia na produção da Broadway, Figura 10, é executado na mesma cor do conjunto de Charles, o ostensivo dourado ouro. O decote é assimétrico assentado no ombro esquerdo. No entanto, ele é saturado em brilho e possui uma estampa sobreposta formada por um padrão de linhas inclinadas que

estabelecem losangos mais escuros e vazados. Na obra cinematográfica, Figura 12, ela usa um vestido monocromático preto, oposto ao da peça, com um decote em formato V profundo, complementado por uma blusa preta por baixo, deixando o colo da atriz menos exposto.

Figura 12 – Figurinos de quatro atores na cena de *Day-O* do filme *Beetlejuice*.



Fonte: Pinterest, (2012b).

O vestido da peça musical, Figura 10, é estruturado em formato de uma fita larga que envolve o corpo da atriz sobre um forro que lembra uma estrutura de cintiliga: um tecido transparente e as ligas verticais estruturantes. A modelagem é mais ajustada ao corpo e a parte inferior do vestido é levemente enviesada, resultando em uma barra assimétrica de direção contrária ao decote do ombro.

No filme, Figura 11, o modelo possui mangas não simétricas, a mais curta é complementada pelo uso de uma luva de seda preta, com comprimento de $\frac{3}{4}$. A outra manga, balão/volumosa, vai até a altura do cotovelo e não é acompanhada por luva. O vestido é guarnecido por uma meia-calça e um sapato de salto em verniz preto. A

parte inferior do traje é formada por uma saia com babados e uma fenda frontal, a modelagem é evasê e o tecido se arma com um volume considerável. Assim a recorrência é garantida pelos cortes dos trajes e não pelas cores. Embora a palheta seja mantida.

A produção brasileira, Figura 13, mantém a palheta de cor metálica da peça original, porém maximaliza as estampas. O terno de Charles possui um tecido de padrão floral sobre uma base dourada, realizando mais uma ligação que não existia anteriormente, com o passado da casa, a família Maitland. A vestido de Delia tem um corte menos ajustado ao corpo, mais fluído, com o dourado predominante. Nestes casos a cor é o grande elo entre as produções. O estilo da equipe parece sobressair a uma possível ligação geográfica com o Brasil, a despeito da cor.

Figura 13 – Composição de fotografias com os personagens Adam e Barbara Maitland na montagem brasileira da peça musical sobre Beetlejuice



Fonte: montagem realizada pelo autor de *Abroadwayé aqui* (2023)²¹.

A transcrição está intimamente relacionada à transculturação, que abordaremos a frente. O professor e pesquisador em linguística Adriano Clayton da Silva (2020, p. 1012) considera que a tradução de palavras e/ou signos conjuram

²¹<https://abroadwayeaqui.com.br/2023/10/15/veja-a-caracterizacao-dos-personagens-de-beetlejuice-o-musical/>.

agentes transculturais já “que significa entrelaçamento e imbricação de duas ou mais línguas/culturas, que se movimentam no mesmo tempo e espaço”.

Esse processo de levar uma língua/cultura proveniente de um determinado recorte geográfico-temporal para outro é a própria transculturação, não seria possível tratar essa ação como inter ou multicultural “nem seria tradução, mas uma espécie de ação dicionarizante, na qual poderia se ver de um lado uma palavra ou conceito e de outro seu possível significado na outra língua/cultura” (Silva, 2020, p. 1016).

Haroldo de Campos aponta uma relação entre a transculturação e a tarefa do tradutor e considera que podem ser eventos simultâneos já que não é o “texto, mas a série cultural (o extratexto, Lotman) se transtextualizam no imbricar-se subitâneo de tempos e espaços literários” (Campos, 1976 *apud* Tápia; Nobrega, 2015, p. 209). A transcrição, ocorrendo no nível do extratexto, promove a busca por uma recriação do passado, e que pode, enfim, resultar em algo novo (Tápia; Nobrega, 2015, p. 43).

A literatura brasileira emergida do barroco é um exemplo utilizado por Campos. Segundo o autor ela não teve infância devida à maneira colonizadora qual o país sofreu. Assim, o barroco na literatura brasileira significa hibridismo e tradução criativa pelas influências externas em contato com as internas (Tápia; Nobrega, 2015, p. 198-199).

Campos, baseando-se em conceitos de Wolfgang Iser, expoente no estudo da Teoria da Recepção, apresenta etapas de um possível procedimento para a tradução. O primeiro momento seria de uma abordagem focada na estrutura do texto, seguido pelo segundo passo, com foco na função do texto. Este passo refere-se ao entorno de criação do texto, social a histórico, em que o texto foi concebido. A terceira fase é dirigida para a interação entre o leitor e o texto, a comunicação. O processo, então pode indicar uma abnegação do passado, mantendo-se a estrutura e construindo algo novo (Tápia; Nobrega, 2015, p. XIX). Assim, conforma-se um processo “complexo de *decifrar* para um novo e complexo *cifrar* (Tápia; Nobrega, 2015, p. 24).

Aproveitando o tratamento de Iser vê-se que também é possível relacionar a questão da percepção de um texto, o autor afirma que “não há uma percepção imediata, tampouco conhecimento imediato” (Iser, 1996, p. 119 *apud* Materno, 2003, p. 32). Assim, é demandada uma reflexão por parte do leitor com o sentido que recebe do texto para que o construa e o problematize (Iser, 1996, p. 119 *apud* Materno, 2003, p. 32).

As adaptações de uma plataforma para outra, por exemplo, possuem, também, uma proximidade teórica com a transcrição. Elas são muitas vezes relacionadas à tradução e partem do princípio de que não podem ser simplesmente um processo literal (Hutcheon, 2013, p. 39). Mudanças ocorrem nessa movimentação envolvendo perdas e ganhos (Hutcheon, 2013, p. 40).

Assim como nas traduções a questão da fidelidade é trazida à tona. Sobre o assunto discorre a autora Melissa Poll,

A fidelidade se baseia na crença errônea, mas duradoura, de que existe uma interpretação verdadeira de um texto de peça que reflete as intenções do autor (Pavis, 2008, p. 119). Uma vez que as aspirações de fidelidade a Wagner, Shakespeare ou qualquer outro autor do texto original são abandonadas, o texto adaptado é emancipado, se tornando novamente disponível para o nascimento de um processo de realização do autor (Poll, 2018, p. 5).

Linda Hutcheon afirma que “as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo) (Hutcheon, 2013, p. 40)”. O adaptador precisa primeiro interpretar a obra para depois criar (Hutcheon, 2013, p. 43), o tradutor precisa encontrar, como discutido acima, o cerne do texto, desconstruindo a obra, para depois criá-la (ou transcriá-la) em um novo idioma, uma nova localização espacial e temporal. A necessidade de fidelidade para com a obra matriz é suspensa (Hutcheon, 2006 *apud* Amorim, 2013, p. 22).

A autora afirma que o cenógrafo ou figurinista são exemplos de possíveis adaptadores que buscam informações para suas criações nas visões da criação atual, mas também buscam entender o original e suas particularidades (Hutcheon, 2013, p. 119).

Contudo, o contexto utilizado por Hutcheon para essa afirmação está ligado ao processo de referências na criação de um projeto visual como por exemplo o traje profissional de um médico para o figurino (ou traje de cena) de um personagem médico. Ou, também, na relação entre a descrição do personagem em um livro com suas características que irão guiar essa criação. A autora não aborda a questão deste trabalho, quando ponderamos, por exemplo dois personagens Beetlejuice, dentro de uma relação da obra primária (o filme) com uma nova obra (a peça musical).

Os atos tradutórios também levam em consideração, além dos componentes poéticos textuais, a apresentação visual das poesias, ou “sintaxe visual do poema”, como determina Haroldo de Campos (Tápia; Nobrega, 2015, p. 137). Tal preocupação

aproxima e, de certa forma, endossa a proposta deste texto em aventar a aproximação entre a tradução de poesia e a cenografia. A composição visual forjada pela maneira de distribuição das palavras, divisões de frases, espaços e alinhamentos verticais e horizontais está atrelada ao significado pontual e geral do texto, são correspondências semântico-visuais (Tápia; Nobrega, 2015, p. 139). Fato que também é encontrado na cenografia de uma obra teatral ou filmica, por exemplo, como o figurino do personagem-título de ambos *Beetlejuice*.

Listras, listras e listras! Elas definem o figurino de *Beetlejuice*. Em ambas as produções a base do conjunto é um terno. Listrado, claro! No filme, Figura 14, as listras são largas e o terno possui um acabamento convencional, com cortes regulares. Ao longo da narrativa peças entram e saem (também no teatro). A camisa é branca com a gola possuindo manchas verdes e marrons. A gravata de corte clássico é preta com pontos brancos.

Figura 14 – Fotograma do filme *Beetlejuice* com o personagem-título



Fonte: Film and TV Now (2021).

Na montagem nova-iorquina, Figura 15, é empregado o mesmo corte de gravata, com um padrão manchado em diferentes tons de verde e preto. A camisa tem listras como se tivessem sido desenhadas a mão. Trazemos aqui uma

curiosidade sobre o figurino da peça, as listras do blazer e da calça são feitas por várias camadas de tecido, o que resultou em peças pesadas para tamanha movimentação do ator no palco. Então, o figurino foi escaneado e um novo tecido impresso a partir da digitalização, resultando em um visual de acúmulo de tecidos e texturas, mas sem atrapalhar a performance (Broadway Direct, 2019).

Figura 15 – Fotografia dos personagens Beetlejuice e Lydia na peça musical



Fonte: All Arts (2021).

Reflitamos sobre a opção plástica do filme (e de ter sido mantida na peça): vestir um fantasma com uma composição de roupas mais formal, como um terno. Destaquemos, de início, que o personagem se apresenta como um consultor/guia e dedica grande parte da narrativa oferecendo seus “serviços” para os recém-mortos. Porém, ele possui uma intenção oculta, alcançar o seu objetivo particular: a passagem para o mundo dos vivos, rumo à liberdade.

A escolha do listrado de preto e branco, um tecido com uma bagagem histórica bastante ligado a uniformes e prisioneiros já indica um dos caminhos dessa escolha. É um personagem carismático de diversas nuances, como as múltiplas camadas semânticas de seu traje. Além disso, o padrão de listras é parte de todas as criações de Burton em diferentes aplicações e intensidades. Deste modo, a dramaturgia dá as indicações textuais em que o figurino, por sua vez, vai trabalhar em consonância para

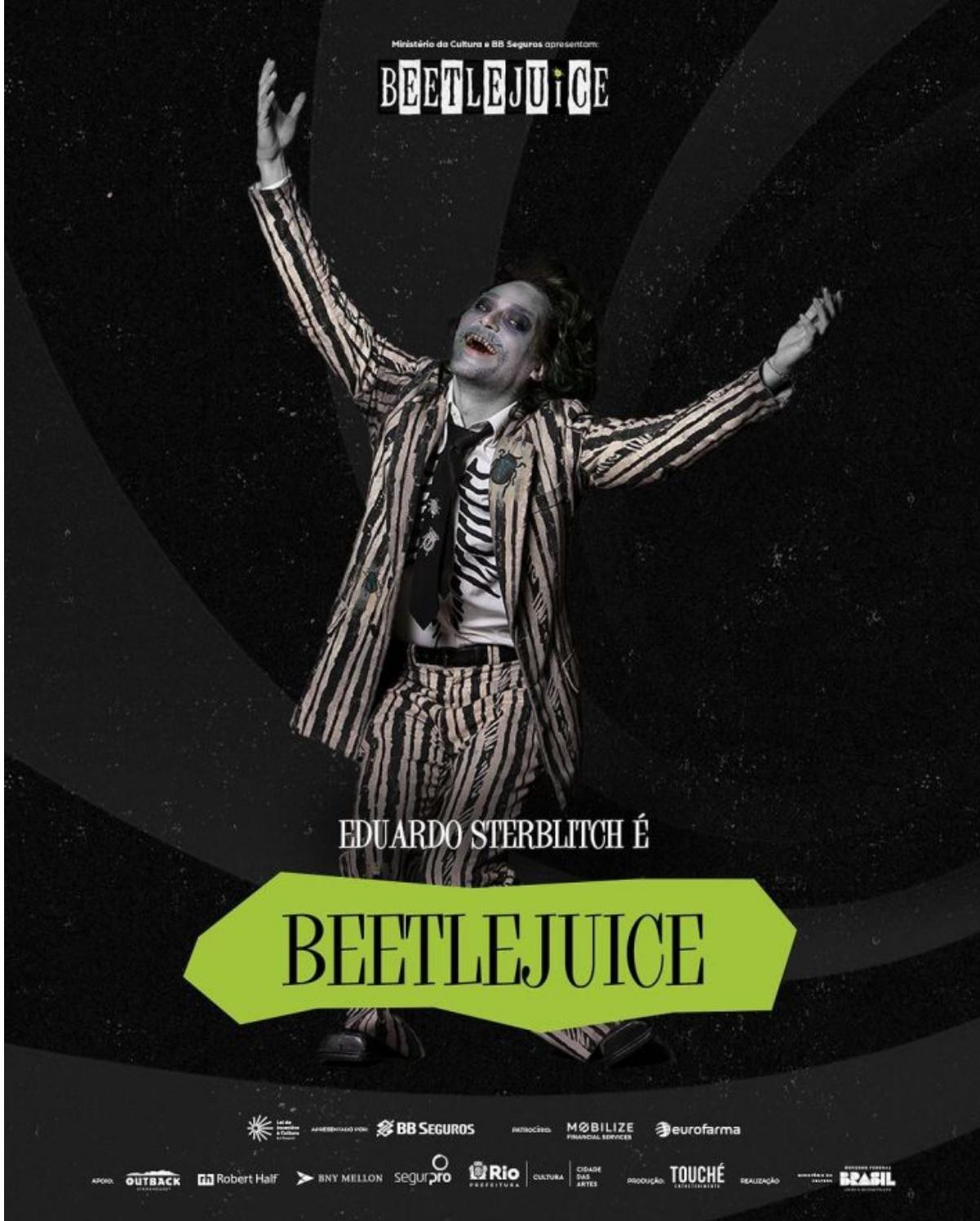
o reforço e transmissão visual da mensagem. Neste caso, ainda mais uma etapa, uma segunda forma expressiva, no teatro.

Segundo o figurinista do musical nova-iorquino, a missão era que os figurinos transmitissem a ideia de que o próprio Burton houvesse desenhado à mão nas peças (Broadway Direct, 2019). Ivey Long afirma ter realizado um design por osmose tamanha a pesquisa e inserção dentro do contexto de Burton para essa criação (Broadway Direct, 2019). A forte presença plástica do criador faz com que as produções estejam sob o mesmo guarda-chuva, inseridas em um mesmo universo, algo que vamos tratar no trecho sobre atmosferas. Todavia, esse pertencimento não nos parece limitante e, sim, figura como uma adição de informações, como substrato

O fantasma na montagem da Broadway possui uma presença de palco muito maior que o das grandes telas, em que aparece em pouco mais de 20 minutos. Apesar disso ele possui menos figurinos e as mudanças existentes são na maioria uma sobreposição de peça ou troca de acessório.

A produção brasileira também se apoia nas listras para a construção do figurino de Beetlejuice, Figura 16, os riscos “feitos à mão” persistem. Todavia, são aplicadas estampas de besouros em literal relação com o nome do personagem, inclusive na gravata. A camisa utilizada sob o blazer tem uma ilustração do tronco de um esqueleto com as vertebras, algo novo em uma relação bastante literal esqueleto/fantasma. O que difere do restante do figurino, blazer, terno e gravata para uma assombração. São ações transcriativas que fazem relação com o texto da peça e escolhas plásticas feitas.

Figura 16 – Fotografia do personagem Beetlejuice na peça musical brasileira



Fonte: Broadwayé aqui (2023).

Depois do que elucubramos acima, será que podemos pensar a transcrição como uma partícula de subjetividade? Considerando que a subjetividade é uma, de certa maneira, uma resultante de encontros de “múltiplos componentes” ligados ao contexto social (Mansano, 2009, p. 111). Juntamente com esse contexto

social/espacial vem a questão dos elementos que trabalham para o processo da subjetividade/subjetivação como valores, ideias e sentidos, e a ligação com o momento temporal, ou recorte temporal.

Os processos de subjetivação vão sendo modificados de acordo com influências externas como ciência, mídia, tecnologia, linguagem que estão em constante modificação, ou atualização como considera a pesquisadora Sonia Mansano (2009, p. 111). Tais afirmações se aproximam, também, da transcrição em que as atualizações político-sociais acontecem a cada novo tratamento dispensando a uma nova tradução. Assim, ambos os conceitos tratam de uma temporalidade atrelada à noção de não perenidade.

O quase hegemônico figurino de Lydia é marcado pelo tom gótico, mórbido, no qual predomina a cor preto, refletindo o seu luto interno pela morte da mãe e o despertar de seu interesse no recorrente tema. O uso das rendas é abundante nas duas versões. A Figura 17 exemplifica um dos conjuntos, em uma foto posada pela atriz Winona Ryder, a intérprete de Lydia no cinema. O figurino em questão é monocromático, preto, saia midi e uma blusa estilo bata e um sapato com salto. A bata é composta por uma sobreposição de rendas com um forro, modelagem ampla e folgada no corpo da atriz. Embora seja feito de tecidos com transparências, a sobreposição deles não revela partes do corpo da atriz. O conjunto é completado por um sapato preto, com salto.

Quando se confronta com o vestido de Lydia para a peça musical, Figura 18, temos uma inclinação parecida com o que acontece com o vestido de noiva utilizado pela personagem. A concepção da peça mantém a utilização de textura, mas atualiza o corte e apostava nos diferentes tipos de tecido e padrões e, nesse momento, podemos perceber que é uma linha de estilo que perpassa pela indumentária da peça. Tanto nas vestimentas de Beetlejuice quanto de Lydia se valem das diferentes tramas, rendas e texturas para criar um visual com movimento, com profundidade. Mas, em paralelo, mantém características base como a cor, por exemplo.

Figura 17– Fotografia da atriz Winona Ryder com o figurino de Lydia para o filme *Beetlejuice*



Fonte: Pinterest (2015c).

Figura 18 – Fotografia da personagem Lydia em *Beetlejuice* na Broadway



Fonte: Pinterest (2023d).

O vestido da Figura 19 não possui peça correlata no filme, é uma criação e caso fosse estudado isoladamente não estaria no escopo de uma transcrição, mas convenhamos que nenhum item estudado individualmente seria. No filme ela usa um figurino que não se destaca das outras sequências anteriores ou posteriores. Porém, temos em conta que esse conjunto está longe de ser isolado, já que as peças funcionam como parte integrante de um agrupamento. Grupo esse que envolve outras peças de vestuário, a narrativa, o cenário e a iluminação, por exemplo. Assim, ele está inserido em proposta muito mais complexa e precisa ser levado em consideração.

Figura 19 – Figurino de Lydia para Day-O-Song em *Beetlejuice* na Broadway



Fonte: Broadway.org (2020).

O vestido amarelo destoa visualmente de todo o cenário e todos os outros figurinos, é uma cor forte, brilhante e alegre. Ele contrasta, também, com as ações da personagem, é uma peça escolhida por sua madrasta para que Lydia vestisse no jantar e causasse uma “boa impressão” nos convidados. Considerando apenas a cor, ele não evoca uma atmosfera recorrente e não é fruto de uma transcrição direta.

Entretanto, existem pontos em comum com as outras peças. Ele é munido de um lado nos mesmos moldes do que está presente no vestido nupcial. Apesar de não ser renda, o tecido possui recortes que trabalham a transparência e a texturas. A modelagem é mais justa na cintura e tem uma faixa de tecido que faz as vezes de um cinto que também aparece nos outros dois figurinos de Lydia (para a peça musical)

apresentados neste texto. O vestido reforça o sarcasmo da personagem, o espectador sabe que não é uma escolha orgânica, é uma imposição e que ela utiliza como provocação.

A questão da transcrição carece ser distanciada dos conceitos de cópia ou apropriação. São processos diferenciados, como discutido nos parágrafos iniciais deste capítulo. A plasticidade de Burton é dominante nas duas produções, mas é algo que também é observável em todos os produtos do diretor. Aproveitando o gancho, é preciso que deixemos clara a diferença entre adaptação e apropriação textual. A adaptação comumente sinaliza a origem, seja através do título, seja através de referências. A apropriação rumo para um produto novo que pode, ou não, envolver críticas, comparações e justaposições, ela tece relações com o intertexto mais complicadas, paralelas e/ou desviadas (Sanders, 2016, p. 35-36). No caso de leitores e uma obra-fonte, por exemplo, a apropriação é “gesto constitutivo da interpretação” (Amorim, 2006, p. 35).

A transcrição é bastante aparente nos figurinos. Eles seguem estilos e propostas próximas, não escondem influências ou inspirações. Porém, cada qual adaptado ao seu meio e a sua época e, claro, à visão do novo artista a carga do processo criativo. O vestido de noiva de Lydia, por exemplo, a saia menos rodada e menos armada é mais próxima à moda contemporânea do que a dos anos 1980 em que figuravam as saias rodadas e volumosas em tecido *voil* ou tule, uma ligação com as questões temporais e da não perenidade de uma tradução. Também devemos considerar a diferença de movimentação dos atores, o musical necessita de agilidade, ser apropriado para dança e deslocamentos rápidos, ou seja, é uma necessidade criada pelo novo meio que solicita tais modificações. O âmago é mantido de um trabalho para outro, é feita uma criação que não apaga o trabalho anterior, se soma a ele, mesmo no vestido que só existe na peça.

Os trajes de cena do casal Deetz, na cena discutida do jantar, diferem de uma produção para outra e possuem mais diferenças visuais do que similaridades. Apesar dos tipos de vestimentas terem sido mantidos, vestido e terno, temos a necessidade de lembrar que a ação se passa em um jantar formal em que os trajes sociais condizem. Porém, a intenção da atmosfera se mantém, o casal, por meio de suas escolhas para o vestir, procura mostrar a sua posição social e, ainda, exagera na tentativa de demonstrar um refinamento que obviamente não tem.

Podemos dizer o mesmo dos figurinos do próprio Beetlejuice que, apesar de se manter o listrado, a cartela de cores, os cortes e as peças de roupa, o resultado é diferente. Os trajes do musical possuem texturas mais complexas, o emprego de novas tecnologias é coerente com a nova plataforma qual habita. É evidente que o figurino da produção posterior foi transcriado tendo uma referência anterior e isso não é ocultado.

As diferenças de visual do casal Maitland não recaem sobre necessidades de um novo formato, mas da decisão de se manter a palheta de cores da produção, em que o verde ganha uma importância tal qual o roxo e o preto. E a despeito de participar de uma mesma gama de cores de outros figurinos e do cenário, ele mantém a sua “ingenuidade romântica” garantida pelos tons e estampas utilizados.

O cenário da peça é obviamente, também, produto de atos transcriadores. Um cenário teatral é composto por um grande quebra cabeça para que seja possível, quando desejado, criar uma variedade de ambientes montados e desmontados em um espaço físico único e limitado. O filme de estúdio também tem um espaço limitado, mas o tempo que se tem para modificações é muito maior.

Uma peça musical tem segundos para que seja feita uma modificação espacial/ambiental/temporal. No máximo, a maior troca de cenário que seja necessária na apresentação, é colocada para acontecer no intervalo, vinte minutos, quando as cortinas são fechadas. As peças precisam ser escondidas nas laterais ou suspensas até desaparecerem da boca de cena. Alguns edifícios teatrais também possuem armazenamento embaixo do piso do palco, quartelada.

Isto posto, observamos em nas obras de Moulin Rouge como a transcrição representa no teatro. Abaixo temos duas fotos, Figura 20 e Figura 21, ambas representam o caramanchão da protagonista no formato de elefante. Tal construção, em formato animal, inclusive, existiu nos jardins do cabaré parisiense homônimo.

Figura 20 – Fotograma do filme *Moulin Rouge* com os aposentos da protagonista.



Fonte: Marvelous Geeks Media (2022).

Figura 21 – Fotografia do palco com cenário de *Moulin Rouge*.



Fonte: McLane (2019).

No filme, Figura 20, o elefante é construído como a estrutura encorpada, em três dimensões, assim como o parisiense de origem. Uma estrutura bastante

avantajada se aproximando de dez metros de altura. O elefante tem uma grande importância na narrativa, é onde o casal tem o primeiro encontro, onde tem seus encontros escondidos e ensaiam a peça. É o lugar seguro do relacionamento proibido.

Nos colocando no lugar do cenógrafo da montagem musical para um exercício de divagação. A transposição de tal estrutura cenográfica para os palcos, já que um elemento importante e não poderia, preferencialmente, ser suprimido, seria possível diminuir seu tamanho? O *boudoir* ainda precisaria ficar dentro do elefante e ficar acessível para os atores ou perderia a sua função na narrativa... Esconder uma grande estrutura assim nas coxias seria impraticável, suspendê-la ou desmontá-la, igualmente.

A aposta do cenógrafo foi criar um bastidor com imagem, suspenso por uma vara de cenário, que funciona como uma espécie de regulador de boca de cena, logo atrás do quadro do proscênio. A partir da figura impressa/pintada do elefante, a peça promove uma nova delimitação, por meio de um recorte, do quarto da protagonista, onde se desenrola a ação. Desta maneira, não existe prejuízo semântico e, muito menos, visual. O cômodo continua inserido no elefante e o espaço ocupado pela peça é muito menor em comparação com a estrutura do filme. O manejo rápido da vara com acionamento elétrico faz com que, em segundos, o bastidor seja retirado do campo de visão do espectador revelando algum outro cenário.

O uso de bastidores é uma tecnologia do teatro, embora o cinema tenha utilizado. O modo como ele é utilizado e posicionado na frente do palco funciona no palco italiano pois se baseia nos limites visuais impostos pela caixa de palco. O uso no cinema fica um pouco mais restrito pela mobilidade das câmeras atuais e enquadramentos que fogem ao “teatro filmado”.

O elefante, então, na peça musical, é fruto de uma transcrição. Nos temos uma composição visual que opera de maneira semelhante, mesmo incorrendo em mudanças substanciais em volumetrias. O deslocamento foi trabalhado de uma forma que se adequasse à nova plataforma, mantendo a atmosfera, as informações semânticas e estéticas.

6 TRANSMÍDIA: OS CASOS DE *BEETLEJUICE* E O CASTELO RA-TIM-BUM²²

Foi na área da música a primeira utilização do termo *trans-media composition*²³ para denominar um tipo de composição, em 1975, por Stuart Saunders Smith. Nela, cada instrumento possui melodias, harmonias e ritmos diferentes para resultar em uma mesma obra coerente (Campalans; Renó; Gosciola, 2014, p. 8). A professora norte-americana Marsha Kinder empregou pela primeira vez na área da comunicação para nominar uma percepção da autora no comportamento de seus filhos que assistiam a filmes e estendiam o “assunto” nas brincadeiras, criando histórias (Campalans; Renó; Gosciola, 2014, p. 8).

Nas páginas iniciais de *A Cultura da Convergência*, Henry Jenkins (2009, p. 46) exprime que os consumidores [de mídias] “estão lutando pelo direito de participar mais plenamente de sua cultura” o que causou e vem causando reações por parte dos produtores. Jenkins, estudioso e teórico de mídias, é o grande expoente do transmídia, assunto que percorre assiduamente em sua jornada acadêmica.

O grande exemplo utilizado pelo autor para basear o seu conceito de transmídia aplicado à narrativa, é a quadrilogia de filmes *Matrix*. A série de filmes criou uma história tão ampla que se espalhou por diversas mídias como histórias em quadrinhos, videogames, sites de internet, filmes de animação e outras. Mas, afinal, o que significa uma narrativa transmídia?

Uma história ou narrativa transmídia é aquela que se desdobra pelas mais variadas plataformas, cada uma enriquecendo o todo à sua maneira, aumentando a “compreensão, o prazer e a afeição com a história” (Campalans; Renó; Gosciola, 2014, p. 8). A narrativa transmídia transita de um ambiente para outro (Campalans; Renó; Gosciola, 2014, p. 8).

Contudo, ao mesmo tempo, elas funcionam de maneira independente, ou, como afirma Jenkins (2009, p. 138), o acesso a elas pode ser autônomo. As histórias serem independentes não quer dizer que foram cortadas inadvertidamente (Campalans; Renó; Gosciola, 2014, p. 8). As narrativas transmídias não são derivações da história primária (Jenkins, 2009, p. 152), são paralelas e, ao mesmo tempo, convergentes.

²² Este capítulo tem o planejamento de receber novos exemplos e mais discussões a respeito do termo com a cenografia e a transcenografia.

²³ Tradução: composição trans-media.

Henry Jenkins define sete princípios que norteiam a narrativa transmídia (Alzamora; Tárcia, 2012, p. 13-14):

- Potencial de compartilhamento X Profundidade: habilidade e grau de compartilhamento do conteúdo e os fatores de motivação que levam alguém a compartilhá-lo versus a habilidade do espectador de explorar profundamente o conteúdo que ele encontra quando esbarra numa ficção que prende sua atenção;
- Continuidade X Multiplicidade: algumas franquias transmídia promovem uma coerência constante para que possa haver plausibilidade máxima em todos os ramais da narrativa. Outros usam rotineiramente versões alternativas dos personagens ou universos paralelos das suas histórias para mostrar domínio sobre o conteúdo apresentado;
- Imersão X Extração: na Imersão, o consumidor entra no mundo da história (ex: parques temáticos); enquanto em Extração, os fãs carregam aspectos da história para o seu cotidiano (ex: produtos da loja do parque);
- Construção de universo: extensões transmídia, que muitas vezes não estão diretamente relacionadas à narrativa principal, mas que possibilitam uma representação mais rica do universo em que a narrativa principal se desencadeia. Franquias podem explorar tanto o universo digital quanto experiências reais. Essas extensões muitas vezes levam os fãs a catalogarem e capturarem elementos díspares;
- Serialidade: Transmedia Storytelling parte da ideia de se quebrar o arco narrativo em pequenos e discretos pedaços ou instalações dentro de uma única mídia, mas a transforma na ideia de espalhar esses pedaços de história em diversas plataformas;
- Subjetividade: extensões transmídia muitas vezes exploram o conflito central através de outros olhares, como, por exemplo, os de personagens secundários ou pessoas de fora. Essa diversidade leva os fãs a considerarem mais cuidadosamente quem está contando a história e por quem eles falam;
- Performance: a habilidade que as extensões transmídia têm de levar os fãs a produzirem performances que podem acabar se transformando em parte do transmedia storytelling em si próprias. Algumas performances são por convite do criador do conteúdo, mas nem sempre. Muitas vezes os fãs procuram ativamente espaços para potenciais performances (Jenkins, 2009, 2009a; Caddell, 2009).

As criadoras de Matrix, por exemplo, perceberam que através da cooperação de pessoas de variadas culturas o mercado da série se expandiria. Então promoveram o que o Jenkins (2009, p. 157) chama de cocriação, mas que podemos ligar diretamente aos termos de transcrição e transculturação. Segundo pelo mundo da franquia, foram criados nove curtas-metragens por diretores principalmente orientais que completavam ou explicavam pontos específicos anteriores ao início da narrativa dos longa-metragem, porém sem que um fosse dependente do outro para a compreensão da obra ou para existir como unidade (Jenkins, 2009, p. 157).

Mesmo que o artifício de introduzir artistas orientais e suas influências tenha caráter mercadológico, visando uma aceitação maior desse universo criado pelo oriente, são claros os reflexos culturais. A criação de um universo permite que

inúmeras histórias e personagens sejam criados e explorados nas mais variadas esferas/mídias e mercados (Jenkins, 2009, p. 157).

Podemos enquadrar a fundição de um mundo/universo em uma expressão simplista de que são compartilhamentos de horizontes de significados (McCormack, 2016, p. 5).

A direção de arte, termo mais utilizado que cenografia no campo do cinema, tem um papel importante na criação desses mundos. Jenkins (2009, p. 163) cita o exemplo de Tim Burton e como ele pode ser reconhecido como um geógrafo cultural tamanha a complexidade plástica de suas criações, além de seu estilo ser facilmente reconhecido, criador de um dos projetos que abordamos neste texto.

Na primeira década dos anos 2000 algumas emissoras americanas já anunciavam as estratégias transmídia para sua programação, qual chamavam de “entretenimento 360” ou “TV Expandida” (Jenkins, 2009, p. 169).

Assim como fizemos, e faremos, nos outros conceitos “trans” é relevante contrastar com o uso dos outros prefixos. O termo multimídia se refere a processos que acabam se tornando prolixos com as informações passando de um meio para outro sem se tornar mais apurada e/ou completa (Campalans; Renó; Gosciola, 2014, p. 20).

Já os processos hipermediáticos resultam em uma acumulação de conteúdo, sem uma contaminação entre eles. Os intermediáticos, por sua vez, podem se configurar por meio de uma transposição de mídia (adaptações filmicas e novelizações), uma combinação de meios (cinema e a ópera) e/ou como referências de um meio a outro (Rajewsky, 2005 *apud* Rosales; Montes, 2016, p. 66).

A pesquisadora Yvana Fechine (*apud* Campalans; Renó; Gosciola, 2014, p. 77-81) alega que na sustentação dos universos criados para serem transmídias está a ludicidade, um tipo de logo que passeia por diversas unidades. Avançando em seu pensamento, Fechine (*apud* Campalans; Renó; Gosciola, 2014, p. 77-81) recrimina o uso indiscriminado de “narrativa transmídia” porque, segundo a autora, nem sempre se tem narrativas que sustentam as criações desse universo e que tal ausência não invalida a categorização de transmídia.

Ao longo deste trabalho discorremos e discorreremos sobre adaptação, então é oportuno ofertar uma relação entre ambos os termos e vamos empregar o pesquisador de Medias Comparadas, Geoffrey A. Long, para tal.

Recontar uma história em um tipo de mídia diferente é uma adaptação, enquanto utilizar múltiplos tipos de mídia para criar uma única história é transmissão. Por exemplo, os filmes de Peter Jackson *O Senhor dos Anéis* são adaptações de livros de J.R.R. Tolkien. Embora isso compartilhe alguns dos mesmos benefícios da narrativa transmídia, principalmente a criação de novos “pontos de acesso” a um mundo narrativo através de meios de comunicação alternativos, é diferente da narrativa transmídia devido à falta de um dos componentes-chave na definição de Jenkins: a distinção²⁴ (Long, 2007, p. 22).

Long ainda reflete que os filmes são uma nova forma de contar as histórias e, não uma continuação delas, “as adaptações não constituem componentes distintos de algum arco narrativo mais amplo” (Long, 2007, p. 24). Existe, porém, segundo aponta o autor, algumas confusões na aplicação do conceito de transmídia que difere da narrativa transmídia. Ele nos concede um exemplo: se você encontra uma caixa de cereal matinal da série de filmes *Star Wars*, não significa que ela é uma parte de uma narrativa transmídia, a não ser que ela contribua para a história de *Star Wars* que está sendo contada. Caso contrário, ela é apenas um dispositivo de *branding*²⁵ transmídia (Long, 2007, p. 32).

Nas narrativas transmídias, o mundo [ou universo como repetidamente utilizamos] possui um maior potencial na dinâmica da transmissão do que o personagem, já que ele pode abranger múltiplas histórias com vários personagens diferentes ou recorrentes que mantém a sua relação, também, através da conexão com esse mundo criado (Long, 2007, p. 46).

Os mundos na narrativa transmídia devem ser tratados como personagens principais de si mesmos abrindo diversas oportunidades de desenvolvimento e que seja criada uma relação com o espectador para garantir a recorrência do interesse no assunto. Para isso se vale de “[...] tons, climas, nuances. O caráter dos mundos manifesta-se nas cores, nas formas, nos aromas, nos sabores, nos sons, nas texturas [...]” (Long, 2007, p. 49).

Ou seja, mesmo que o autor esteja se referindo à construção de uma narrativa, está do mesmo modo ligado à sinestesia, o que nos vale em uma discussão sobre cenografia se empregarmos no terreno visual. Haja visto que uma narrativa implica também numa incursão pelo espaço, não apenas sobre o tempo. Ela é parte de uma dinâmica entre acontecimento e causalidade. No cinema, por exemplo, a “causa é

²⁴ O componente-chave da distinção traz como premissa a não repetição, mas uma extensão da narrativa com algum conteúdo que irá complementar a narrativa.

²⁵ A palavra da língua inglesa branding significa uma espécie de gestão contínua de marcas que optamos não traduzir por não crer que existe uma tradução suficiente.

sempre imaginada ao mesmo tempo que o acontecimento é percebido” (Aumont, 2004, p. 139).

Em tempo, colocar alguma porção da produção artística em apenas um determinado tempo é prejudicial para o entendimento da obra de arte, já que dentro dela podem haver vários tempos (Didi-Huberman, 2015, p. 23). O recorte temporal que muitas vezes irá aparecer por aqui, acompanhando o debruçar sobre imagens, carregado de relações geográfico-temporais, será produto da nossa identificação (Didi-Huberman, 2015, p. 16), em forma de pesquisa, como discussão sobre a produção em si e o seu contexto. É como se falássemos de um (as vezes mais) dos vários tempos que o filósofo Didi-Huberman afirma que existe na história da arte (Didi-Huberman, 2015, p. 28), tal como a cenografia.

O nosso estar passageiro diante da longevidade da imagem é evocador de nossa própria memória que dialoga com essa imagem no presente. O anacronismo se torna dificilmente evitável, fato assumido, principalmente no tocante a este trabalho em que o nosso objeto de estudo são as imagens!

A cenografia trabalha em sincronia com dramaturgia na indicação de tempos, afirmamos isso englobando o estado de tempo e a sensação de tempo. A teórica Jacyan Castilho sustenta que o cenário pode ajudar na indicação de uma sensação de infinidade de tempo, por exemplo, lançando mão “da repetição de um elemento do cenário, como as colunas simetricamente distribuídas de um tempo clássico [...] quiçá pelo uso recorrente de um sinal luminoso” (Castilho, 2008, p. 154).

De mesmo modo é possível que ela trabalhe em prol da indicação de um estado de tempo como dia, noite, estação do ano, época ou década ou uma passagem de tempo; isso através da presença de elementos, objetos, iluminação que possibilitem a conexão desejada. Ou, nas palavras de Castilho, por meio da “inclusão no cenário se signos temporais que indicam uma passagem de tempo contínua” (Castilho, 2008, p. 159).

A identificação do substrato de Haroldo de Campos (Guimarães, 2013, on-line), o modo de intencionar e o intracódigo de Benjamin (Tápia; Nobrega, 2015, p. 64), são ações que sem as quais não seria possível a identificação da obra de origem. Em contrapartida Geoffrey Long nos apresenta o conceito das pistas migratórias de Marc Ruppel (Ruppel, 2005, on-line *apud* Long, 2007) que nos permite caracterizá-lo como um passo a seguir, dentro do processo da transcenografia.

As pistas migratórias, então utilizadas pelo autor em sua discussão sobre as narrativas transmídias, são “ganchos” (Ruppel, 2005, on-line *apud* Long, 2007, p. 42), “um sinal para outra mídia, que através deles o autor identifica caminhos narrativos e que são localizados pelo usuário [espectador ou leitor] através de padrões de ativação” (Ruppel, 2005, on-line *apud* Long, 2007, p. 42 e 59). Em relação à transcenografia podemos citar o uso das cores no figurino e no cenário, os padrões, como o listrado de *Beetlejuice*, como pistas migratórias entre as obras. Retornaremos ao assunto nos próximos parágrafos.

Vamos nos ater ao fato de que as narrativas das duas produções de *Moulin Rouge* e ambas as de *Beetlejuice* não são transmídias. Elas não são histórias diferentes a ponto de se completarem ou se desenvolvem através de novos desdobramentos entre uma plataforma expressiva e outra. Também não nos é claro se *Moulin Rouge* apresenta uma criação de mundo desde a obra originária com a intenção de se tornar um universo. Isso porque Long (2007) aponta algumas vezes em sua tese que as obras transmídias primárias já “nascem” com a configuração para tal. Já *Beetlejuice* parece eclodir dentro de um universo transmídia que é baseado na estética de seu criador.

Deste modo, podemos nos utilizar dos nossos caros exemplos para aplicar e nos apropriar do termo transmídia. Aproveitamos para deixar o plural acadêmico para assumir a primeira pessoa do singular neste momento. Em minha dissertação de mestrado em Design, um dos objetos de estudo abordados foi uma exposição sobre Tim Burton no Museu da Imagem e do Som, realizada em 2016, na cidade de São Paulo. O material também foi publicado como artigo na revista científica DAT Journal²⁶.

O tema da mostra era o artista através de seu universo criado. Um mundo plástico e temático consistente e distinguível. Ela fez parte de um projeto mundial que começou em 2009 na cidade de Nova York, mais precisamente no Museu de Arte Moderna (*Museum of Modern Art – MoMA*). Aliás, o nome da exposição era *O Mundo de Tim Burton*.

Mas e por que trazer essa exposição? Ela é parte de uma narrativa transmídia? Novamente, não! As histórias criadas por Burton partilham motes que aparecem ser similares, elas têm histórias particulares, com abordagens temáticas relacionadas.

²⁶ Ver Silva Neto; Almeida Cunha Arantes (2020).

Em Burton, muito além da narrativa, temos a visualidade, que é o que o nosso ponto neste momento.

A visualidade atravessa mídias, é independente, mas, ainda assim, faz parte de um todo maior que essas mídias em sua singularidade. Ela pode ser acessada por diferentes pontos sem que precisemos dos outros pontos para absorver o que a visualidade tem a nos entregar. Por visualidade entendemos, emprestado de Eduardo Tudella, uma visibilidade (capacidade de sensibilização do nervo ótico) agregada a fatores estéticos, poéticos e críticos. É um fato social que agrupa corpo e mente (Tudella, 2013, p. 52). Então, temos uma visualidade transmídia.

O projeto da exposição paulistana é do escritório Case Lúdico e faz parte de um grupo de exposições que usam a ferramenta da cenografia para atração de público. O MIS-SP começou a fomentar este tipo de eventos em 2012 (Silva Neto; Almeida Cunha Arantes, 2020, p. 134) e essa linha de trabalho perdura até hoje.

Um dos ambientes da exposição pode ser visto na Figura 22. No espaço estão presentes significativos elementos característicos de Burton e consequentemente de *Beetlejuice*, vamos nos ater a este. O roxo, o preto e o branco dominam a composição. As listras formam o padrão de estilo mais presente nessa figura, todas as paredes estão pintadas nesse *continuum* cilíndrico. As listras em *Beetlejuice* são primordiais, tanto na criação de atmosferas²⁷, quanto na transcrição²⁸, e no estudo dessa ferramenta de identificação ou podemos dizer uma pista migratória invertida, já que assume a função de um gancho que nos leva até obras prévias e nos levará a outras que tenhamos contato.

A riqueza de ser admissível retornar a pesquisas passadas se dá quando tal fato torna possível garantir uma continuidade e expansão para elas. Apontando para a questão dos ganchos no processo transmídia podemos destacar alguns aspectos desses produtos, os olhos do imenso personagem inflável (que foi criado por Burton especialmente para a exposição de estreia no MoMA) e reproduzido no Brasil, Figura 22, possuem características que são recorrentes na produção do diretor. A maquiagem do fantasma *Beetlejuice*, Figura 23, possui o mesmo sombreado delimitado de forma grosseira no entorno dos olhos, identificando-os como

²⁷ Discutido no capítulo sobre atmosfera.

²⁸ Como tratado no capítulo sobre transcrição.

participantes desse mesmo universo. Observamos o mesmo no personagem de *A Noiva-Cadáver* (2005) e *Edward Mãoz de Tesoura* (1990).

Figura 22 – Fotografia de um dos ambientes da exposição *O Mundo de Tim Burton* no MIS-SP (2016)



Fonte: GQ Brasil (2016).

Figura 23 – Montagem com fotos de personagens de Tim Burton.



Fonte: Montagem realizada pelo autor com imagens de Empire Online (2024), MoMA (2009) e Tolkienista (2021)²⁹.

²⁹<https://www.empireonline.com/movies/news/michael-keaton-talks-the-handmade-feel-of-Beetlejuice-2/>; <https://www.moma.org/calendar/film/1006>; e <https://tolkienista.com/2021/11/05/tim-burton-e-a-sua-tocante-historia-sobre-edward-maos-de-tesoura/>.

O formato de um objeto e seu padrão também podem funcionar como gancho, na Figura 24, na parte inferior, ao centro, está um pufe que compunha o mobiliário da exposição sobre Tim Burton, desenhado com o formato de uma criatura não identificada, uma representação ou releitura dos monstros de Burton. Ela possui o corpo listrado e um formato orgânico. Na Figura 25, uma fotografia do cenário da peça musical de *Beetlejuice* com o seu projetista apoiado, temos um sofá, desenhado como uma figura orgânica, listrada, com toques de monstruosidade. Na Figura 26, um fotograma do filme *Beetlejuice*, temos um monstro e a provável matriz dos mobiliários do musical e da exposição. É o Verme da Areia, uma representação não literal de um anelídeo com seu corpo listrado. Parece repetitivo, no texto e em imagens colocadas propositalmente em sequência e fisicamente próximas. Mas, são três produções distantes geograficamente e temporalmente, inseridas em territórios culturais distintos e, por fim, presentes em mídias diferentes.

Figura 24 – Fotografia de um dos ambientes da exposição *O Mundo de Tim Burton* no MIS-SP (2016)



Fonte: Veja (2016).

Figura 25 – Fotografia do cenógrafo David Korins no cenário de *Beetlejuice* na Broadway



Fonte: The New York Times (2019).

Figura 26 – Fotograma do filme *Beetlejuice* com o monstro Sandworm



Fonte: Pinterest (2019e).

É essa existência em plataformas diferentes que nos apoia na defesa de uma cenografia com capacidade transmídia. Apesar do que descrevemos brevemente acima, temos o teatro, o cinema e museu/exposições, todos com a presença da cenografia e principalmente de seus ganchos. Uma cenografia que apesar de não ser uma narrativa transmídia, também conta uma história através de seus elementos significantes, as cores, a listras, os ecos visuais. Então ela é um branding transmídia? Provavelmente sim, também! Mas, é uma forte candidata na dinâmica da transcenografia.

O *Castelo Rá-Tim-Bum* é um exemplo brasileiro de narrativa transmídia com uma construção de um universo. Com um formato de uma série televisiva e com forte apelo educativo teve 90 episódios veiculados entre 1994 e 1997, realizado pela TV Cultura. Além do produto de origem, o universo contou com peças teatrais: *A Saga da Bruxa Morgana e o Enigma do Tempo* (2006), *A Saga da Bruxa Morgana e a Família Real* (2012), *Admirável Nino Novo* (2017), *Penélope*, *A repórter cor de rosa* (2012), *Castelo Rá-Tim-Bum, O Musical* (2019); um filme: *Castelo Rá-Tim-Bum, o Filme* (1999) e quatro exposições: em 2000, no Sesc Belenzinho; 2014 no MIS-SP; 2017 no Memorial da América Latina e 2024 no Solar Fábio Prado.

As narrativas giram em torno da família moradora de um castelo em plena cidade de São Paulo. Ela é formada por Nino, um garoto de 300 anos; Morgana, tia-avó de Nino, uma poderosa feiticeira de 6000 anos e Dr. Vitor, tio de Nino, feiticeiro e cientista de 3000 anos.

Aprendiz de feiticeiro, Nino nunca frequentou uma escola, por causa da idade nada comum de 300 anos. Seus pais o deixaram morando com Victor e Morgana, porque precisavam viajar numa expedição no espaço sideral, levando seus dois irmãos mais novos. Apesar de ter amigos animais e sobrenaturais no Castelo, Nino, sentindo falta de amigos como ele, resolve fazer um feitiço que aprendeu com seu tio Victor, e acabou trazendo para o Castelo, três crianças que tinham acabado de sair da escola.

Livre da solidão, Nino recebe a visita dos três diariamente, além das visitas especiais de um velho amigo seu, o entregador de pizza Bongô; da charmosa repórter de TV, Penélope; da lenda folclórica Caipora; e de um ET, o Etevaldo. Para preencher o lado maligno da história, está o Dr. Abobrinha, um especulador imobiliário que deseja derrubar o Castelo e construir em seu lugar um prédio de cem andares (REIS JUNIOR, 2014, on-line).

Por mais que a maioria dos personagens das peças, filme e programa de TV sejam os mesmos, a narrativa não é necessariamente uma continuação da história, são narrativas independentes. Não há dependência entre os produtos. Temos as

relações familiares, amizades e o castelo como base. Nesse caso temos dois tipos principais de pistas migratórias, os personagens e a cenografia.

A cenografia se repete baseada na reprodução, como podemos ver na Figura 27 e na Figura 28. Os cenários não são resultados de novas interpretações de acordo com o novo produto, são apenas atualizações, de acordo com a plataforma na qual são apresentados, o que nos faz descartar o exemplo como potencial transcenografia sob o olhar do transmídia, dentro dessa relação serie de tv-exposição.

Colocando e discussão os cenários que contém a icônica árvore, sala de entrada do castelo. Na Figura 27 temos a primeira produção, a série televisiva que deu origem aos trabalhos subsequentes. Na Figura 28, a fotografia nos mostra a exposição. Ambos seguem uma mesma similar de estilo contendo os mesmos elementos. Não nos parece que há a intenção de se criar um produto cenográfico novo, ou transcriá-lo, e, sim, somente adaptá-lo. O elemento árvore, casa da personagem cobra cor-de-rosa Celeste, mantém as suas características, cores e função dentro da narrativa. A forma muda, sim, porém recai nitidamente sobre o fato de terem sido feitas com vários anos de diferença e por cenotécnicos e artesãos diferentes. Vamos aplicar o poder da exceção ao cenário do filme, logo abaixo.

Figura 27 – Fotografia do cenário de Castelo Rá-tim-bum (série televisiva)



Fonte: Folha Fotografia (2024).

Figura 28 – Fotografia do cenário de Castelo Rá-tim-bum (série televisiva)



Fonte: Jovempan (2024).

A exposição foi feita de maneira independente dos outros produtos, apesar do apoio da TV Cultura. Quem assinou o projeto da exposição mais recente foi o Atelier Casa do Trem. Já o filme e série ainda dividiam alguns profissionais como Cao Hambúrguer que foi um dos criadores e diretor na série com a mesma função no filme. Porém, Vera Hambúrguer assinou a direção de arte do filme juntamente com Clóvis Bueno, enquanto na série ficou a cargo de Lino Ribolla, então chefe do departamento de arte da TV Cultura. A exposição funciona como uma ode à própria cenografia, apostando no sentimento de nostalgia pela reprodução dos itens apoiado pela exibição de peças originais provindas da produção para TV.

Esse posicionamento difere do que acontece nos exemplares de Tim Burton. Embora a narrativa e os cenários do *Castelo* trabalhem conectados e em sincronia em um modelo transmídia, não implicam na compulsoriedade em relação a cenografia em si como transmídia. A cenografia, neste caso, se posiciona mais próximo a um elemento multimídia até intermídia, se considerarmos a transposição de mídias e/ou plataformas.

O filme é um caso diferente, os elementos da parte do cenário citados nos parágrafos acima são os mesmos, Figura 29, a árvore é um modelo físico em três

dimensões. Assim como nas outras produções, temos a escada, a paginação do espaço enquanto hall. Ou seja, a função, forma construtiva e formatação desse itens continuam com as mesmas características da serie, porém ela assume uma forma plástica ou estilística diferente.

Figura 29 – Fotografia do cenário de *Castelo Rá-tim-bum, o filme*



Fonte: Jovenpan (2024).

Na obra filmica, de um modo geral, é criado um clima diferente. O colorido, infantil e lúdico é deixado de lado. A fotografia e iluminação se tornam mais escuras, turvas, as cores mais saturadas e menos contrastantes. A produção bebe na estética dos filmes de terror, embora a narrativa não atinja tal intensidade. Ou seja, a atmosfera é diferente e, logo, distancia-se do nosso enfoque sobre a transcenografia em atmosferas recorrentes.

Porém, o modo como os elementos da cenografia transpassam as obras, absorvem as mudanças de plataformas e se fazem existir nessa nova produção nos fornece pistas de uma transcenografia já fora das atmosferas recorrentes e um possível tema para um trabalho posterior.

O filme é lançado em um contexto histórico no qual o primeiro livro de Harry Potter (1997), dando início à criação de um novo universo que também possui a

bruxaria como temática. Todavia, o filme do Castelo foi lançado anteriormente ao primeiro livro ser lançado no Brasil e, consequentemente, dois anos antes do primeiro filme da franquia estrear.

Ademais, o cenário do filme continua sendo um gancho do processo da narrativa transmídia, identificável e relacionável com os outros produtos apontados.

No caso do teatro, em específico, trazemos uma afirmação das pesquisadoras espanholas María Ángeles Grande Rosales e María José Sánchez Montes partidária à essa discussão:

O teatro é um meio do ponto de vista da teoria da comunicação, ou seja, um código ou sistema de signos que transmite um significado, cuja consideração resulta da confluência entre aspectos técnicos e contextuais (Rosales; Montes, 2016, p. 65, tradução nossa).

A esfera teatral é um meio muito propício e aderente à questão transmídia, “os desenvolvimentos que se pode gerar a partir do mesmo podem ser mais facilmente idealizados devido ao imediatismo que a multimidialidade da cena contemporânea apresenta” (Espinosa, 2019, p. 366, tradução nossa). Sobre a capacidade multimídia as autoras Rosales e Montes afirmam que o teatro “é o único meio que pode incorporar os demais sem danificar a especificidade deles e nem a sua própria especificidade” (Rosales; Montes, 2016, p. 66).

Assim, o teatro está de certa forma habituado a transpor as próprias limitações “físicas” que porventura existam no desenvolvimento da cena dotando o meio com diferentes capacidades adquiridas (Rosales; Montes, 2016, p. 67), ele é intermidiático por definição (Lehmann, 2010, p. 14 *apud* Espinosa, 2019, p. 368). Ele tem a capacidade de “incorporar materialmente todos os meios” (Rosales; Montes, 2016, p. 66). Isso se estende ao cinema, já que desde o seu início, sendo redundante, ele absorve técnica e material de outros meios e progressivamente os coloca a favor de sua linguagem.

Existe um teatro transmídia? Sim! Todavia as pesquisadoras Rosales e Montes ressaltam que ele não ocupa o centro da dinâmica. Ele funciona como mais um contribuinte para expansão de histórias de uma indústria cultural (Rosales; Montes, 2016, p. 67). Espinosa atrela, porém não exclusivamente, o teatro transmídia em um emergente contexto digital em que a hibridização se torna presente em uma encenação que conta com acesso recorrente a novas tecnologias (Espinosa, 2019, p. 368).

7 TRANSCULTURAÇÃO / TRANSCULTURALIDADE: O FESTIVAL FOLCLÓRICO, O CARNAVAL E A PROJEÇÃO MAPEADA

A vida é dependente do meio fluido (Coccia, 2018, p. 34) em que vivemos, seguimos em um estado de imersão fazendo do mundo “um enorme campo de acontecimentos de intensidade variável” (Coccia, 2018, p. 34) e assim, independentemente da intenção de/ou movimento é dotada de permeabilidade em que “neste mundo, tudo está em tudo” (Coccia, 2018, p. 36). E viver num mundo fluido é viver em permanente contato consigo e com o outro, seja outro ser, cultura ou mundo. É impossível “não dividir o espaço ambiente com outras formas de vida, de não estar exposto à vida dos outros” (Coccia, 2018, p. 46-47).

Ou seja, nós não vivemos de maneira tão independente como suposto. Longe da crença de uma “realidade objetiva” em um ‘mundo externo’ formado por “entidades” distribuídas pelo espaço, cada uma independente da multiplicidade de interação que produzem elas mesmas” (Escobar, 2020, p. 3, aspas do autor).

O teórico matemático Ubiratan D’Ambrósio também debate sobre tal tema o qual denomina ciclo vida em que há a retroalimentação do ser humano pela realidade e vice-versa: a realidade alimenta o indivíduo com, por sua vez, deste modo insere novos fatos na realidade e assim por diante (D’Ambrósio, 1986 *apud* D’Ambrósio, 2005).

Com isso, aceitamos sem grandes questionamentos as afirmações de Wolfgang Welsch, sobre o conceito tradicional de cultura não ser mais aplicável. Isso porque as culturas estão longe de ser internamente homogêneas e/ou notoriamente distintas de outras culturas, “não se pode falar de uma unidade das formas de vida em seu interior, nem da separação entre as culturas” (Welsch, 2007, p. 252).

Quando trazemos a diversa relação entre os prefixos atrelados a conceitos, se abre um novo leque de dinâmicas e associações semânticas das quais podemos aproveitar as ofertas para ampliar, também, a nossa visão de mundo ou de um recorte dele.

No tocante ao prefixo “trans”, caro ao assunto principal deste texto, a transculturalidade remete a uma “abertura de todas as culturas para aquilo que as atravessa e as ultrapassa” (Nicolescu, 2000, p. 135). Esse inevitável encontro entre diferentes culturas permite que sejam identificadas significações partilhadas e, também, as que vão além, porém sem que sejam homogeneizadas de alguma forma

(Nicolescu, 2000, p. 136). Fato é que “as questões “inter” tem cedido espaço para as que contêm o prefixo “trans”” (Moraes, 2007, p. 22) o que evoca demandas relacionadas a pertencimento, deslocamentos e hibridações.

O conceito de transculturação foi cunhado pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz em sua obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* publicado primeiramente em 1940³⁰. O neologismo foi empregado pelo autor para que substituísse o termo aculturação, que nomeia o “processo de trânsito entre uma cultura e outra e suas repercussões sociais de todos os gêneros” (Ortiz, 2002, p. 231, tradução nossa), qual limita o processo à aquisição de uma cultura pela outra (Ortiz, 2002, p. 218, tradução nossa). Ou seja, uma investida para suplantar limites como os indicados por Welsh e transcritos acima.

Segundo Ortiz, a utilização do conceito de transculturação se torna mais adequada em relação à aculturação porque comprehende certo nível de perda enfrentado, também, pela cultura precedente. Ou seja, uma desculturação parcial. Além disso, alberga a viabilidade da criação de “novos fenômenos culturais que poderiam ser chamados de neoculturação” (Ortiz, 2002, p. 218, tradução nossa). A neoculturação é o produto criativo do processo de fricção entre duas culturas (Reis, 2005, p. 471).

Para o autor o que acontece é algo próximo a um acasalamento genético em que a cria tem algo de ambos os genitores, mas, também, é diferente de cada um dos dois (Ortiz, 2002, p. 218, tradução nossa). No processo da transculturação todos os “sujeitos formadores” são modificados, todos ganham algo e perdem algo (Simões, 2017, p. 143), é um “toma lá da cá” (Malinovski, 2002 *apud* Ortiz, 2002, p. 104, tradução nossa).

Assim, deste diálogo surge um “fenômeno novo, original e independente” (Oliveira, 2017, p. 65), uma nova realidade complexa mutável e variável farta de hibridismos e confluências (Oliveira, 2018, p. 6).

O pesquisador uruguai Ángel Rama atualiza, quatro décadas mais tarde, o processo ao ultrapassar a ideia de “desarraigamento de culturas tradicionais” para a “formação criativa de outras” (Rama, 1974, p. 38). O autor se utiliza de uma análise da literatura latino-americana para defender a sua visão do processo tendo como

³⁰ A edição a que tivemos acesso data de 2002.

protagonistas o diálogo entre as cidades grandes, de alto contato com influências estrangeiras, e a produção literária ligada ao interior.

O fruto do processo, segundo Rama, não se equipara nem com as criações de ambientes cosmopolitas, que se atritam diretamente com outras culturas, nem com uma língua regionalista mais pura, ou seja, o encontro faz com que surja um hibridismo entre as culturas (ou literaturas) envolvidas (Reis, 2005, p. 477).

Rama, ao desenvolver sua própria modernização do termo, estabelece três níveis de transculturação narrativa, como denomina. Os níveis perpassam sobre o uso da língua, estrutura literária e cosmovisão, ou “destruições, reafirmações e absorções” (Rama, 1974, p. 18, tradução nossa).

Todavia, o autor lista três respostas gerais de uma cultura quando em contato com outra. O primeiro núcleo de resposta vem de determinadas culturas que estão abertas e flexíveis a receber, sem tanta resistência, aquilo que é novo e díspar, e abdicar de seus preceitos. Tal situação é denominada por Rama como “vulnerabilidade cultural” (Rama, 1974, p. 14, tradução nossa). O segundo, vem daquelas culturas contrárias a este pensamento, a “rigidez cultural”, em que impera o desejo de suficiência da cultura própria já estabelecida (Rama, 1974, p. 15, tradução nossa).

Não obstante, a última categoria de resposta, a “plasticidade cultural”, apresenta um desembaraço para “integrar tradições [elementos da cultura] e novidades em um produto” (Rama, 1974, p. 15, tradução nossa). Contudo essa absorção e aceite do novo, portador de um arranjo próprio, exige que as estruturas sejam revistas criando prismas dentro de seu patrimônio podendo destacar, ainda mais, valores primevos (Rama, 1974, p. 15, tradução nossa).

A transculturação e transculturalidade são termos que abordam relações entre culturas em constantes contatos. Porém, não são termos idênticos. Para a pesquisadora Alef Benessaieh, a transculturação sugere que a cultura seria pura, virgem, até o momento daquele encontro/cruzamento que dá nome ao termo e que seria algo mais recente com aumento de fluxos migratórios (Benessaieh, 2010, online).

[A transculturalidade] Capta de forma mais adequada o sentido de movimento e a mistura complexa de culturas em contacto próximo, e descreve melhor a situação incorporada de pluralidade cultural vivida por muitos indivíduos e comunidades de herança e/ou experiência mista, cuja situação multifacetada é mais visível sob a globalização. [...] No centro do

termo transculturação está a noção de dominância, com grupos culturalmente não dominantes envolvendo-se no processo de apropriar e transformar algumas das práticas culturais e representações do grupo culturalmente dominante, um processo que também pode ocorrer em certa medida na direção oposta. Embora o conceito de transculturação veja as culturas como adaptativas e dinâmicas, ele também enfatiza a ideia de que as culturas em contatoumas com as outras são distintas e estruturalmente inseridas em uma relação de poder historicamente estabelecida, onde uma tende a dominar as outras (por exemplo, uma cultura metropolitana moderna sobre culturas locais tradicionais ou étnicas). Em comparação, a transculturalidade enfatiza as situações de mistura cultural rapidamente mutáveis, onde as relações de poder são mais difíceis de identificar porque, com a mobilidade aumentada, o senso de uma cultura dominante única é mais difícil de estabelecer, pois não é necessariamente considerado o único referente a se adaptar ou resistir, mas um entre muitos outros. Além disso, o conceito de transculturalidade é usado principalmente em uma literatura mais preocupada com a contemporaneidade sob a globalização cultural do que com a história colonial (Benessaieh, 2010, on-line, tradução nossa).

A transculturação pode ser observada ao longo das histórias das civilizações,

configurando um processo sempre permeado de identidades e alteridades, tanto quanto de diversidades e desigualdades, mas compreendendo sempre o contato e o intercâmbio, a tensão e a luta, a acomodação e a mutilação, a reiteração e transfiguração” (Ianni, 2003, p. 95 *apud* Moraes, 2007, p. 47).

Traçando um elo com o teatro, o diretor polonês Jerzy Grotowski sempre pontuou seu percurso de produção e pesquisas sobre o corpo em “práticas de origens culturais diversas”, tal interesse na pluralidade se intensificou durante sua fase do Teatro das Fontes (Mencarelli, 2013, p. 134). No trabalho do diretor as barreiras e diferenciações culturais já eram evidenciadas na dimensão dos hábitos, ou técnicas cotidianas, como as formas de se sentar ou dormir (Mencarelli, 2013, p. 136-137).

O Teatro das Fontes se baseava em uma "composição necessariamente transcultural do grupo de trabalho, expedições e explorações, os princípios que comprovavam a eficácia de uma ação" (Pollastrelli, 2004, p. 19 *apud* Mencarelli, 2013, p. 136). As possíveis divergências culturais dos sujeitos envolvidos no processo de Grotowski não eram anuladas, mas se “procurava ir além, ou aquém, das diferenças” (Pollastrelli, 2004, p. 19 *apud* Mencarelli, 2013, p. 136).

Podemos traçar um paralelo entre o processo do diretor e o processo da transculturação. Ambos os sistemas incorrem quando certas características, tradições ou, no caso do teatro, a perda de parte das técnicas cotidianas, para que, a partir disso, seja possível a construção de algo novo. Nas palavras de Grotowski:

Eu observei que a suspensão temporária das técnicas cotidianas do corpo próprias ao contexto cultural do sujeito modifica seus modos de percepção. Em certos casos individuais, antes de colocar em trabalho os elementos

práticos objetivos que provêm de uma tradição particular e que nós utilizamos num contexto transcultural, pode ser útil que o praticante passe por um estágio preparatório no qual ele altere as técnicas cotidianas do corpo que lhe são familiares. É, no entanto, uma questão muito delicada, porque a suspensão temporária de técnicas cotidianas do corpo (e que pode provocar uma mudança de modos de percepção) pode ter para algumas pessoas efeitos desestabilizadores (Grotowski, 1995, p. 22 *apud* Mencarelli, 2013, p. 137).

O Teatro das Fontes utilizou como “ferramenta central de trabalho, cantos de origem afro-diaspórica (das tradições Vodou até mais recentemente cantos afro-hispânicos da América Latina)” (Jesus; Pereira, 2020, p. 369) de uma maneira em que foi ausente a “problematização mais evidente sobre as questões étnico-raciais inerentes a este processo de aquisição de conhecimento” (Jesus; Pereira, 2020, p. 373).

Grotowski nunca buscou performatividades negras por novidadismo ou por mera falta de estímulos criativos no seu contexto leste-europeu. Ele chegou nelas por um traçado de uma coerente busca antropológica sobre o desenvolvimento das culturas na criação de sistemas de ampliação das percepções do ser humano sobre a realidade comum e mediana (JESUS; PEREIRA, 2020, p. 369).

Segundo os pesquisadores brasileiros Jesus e Pereira, participantes do *Workcenter*³¹, a redução dos cantos a “aspectos estéticos ou paracientíficos não significa a neutralização do seu sentido político, histórico, socio-identitário e existencial/subjetivo para o sujeito negro” (Jesus; Pereira, 2022, p. 8). Estando envolvidos no processo de trabalho de Grotowski, os pesquisadores afirmam que “o rigor ético do programa grotowskiano e sua continuação no *Workcenter* não permitem uma taxação/redução do uso dos cantos à categoria de apropriação cultural” (Jesus; Pereira, 2022, p. 5). Assim, os autores atestam que esse conjunto de cantos são comunicações de ordem cosmológica, afetiva e políticas articuladas pelos escravizados dentro de um contexto diaspórico contemplando as suas múltiplas transculturações (Jesus; Pereira, 2022, p. 11).

Neste momento se faz necessário a abertura de um espaço para uma enxuta discussão, e necessária problematização, sobre apropriação cultural que coloca em suspensão as afirmações dos pesquisadores em contato direto com o trabalho de Grotowski e seus discípulos. Para tal invocamos o antropólogo brasileiro Rodney William (2023) com duas afirmações-chave sobre o assunto: “desvendar outra cultura

³¹ Centro de trabalho prático do diretor, fundado em 1986 na cidade de Pontedera, Itália.

não outorga a ninguém sua propriedade” (p. 38) e, ainda, “cultura implica pertencimento, logo, não pode ser considerada domínio de todos” (p. 39).

Assim já temos dois contrapontos quais devem ser esmiuçados em concordância com uma ideia do significado de uma apropriação cultural. Rodney William (2023, p. 45), utilizando como exemplo os povos negros escravizados no Brasil, aponta a recriação e a preservação dos terreiros de candomblé, neste novo território e novo sistema cultural que foram forçados a estar. Ou seja, fazendo um paralelo combativo com as afirmações de Jesus e Pereira (2022, p. 11) sobre os cantos africanos em contexto diaspórico, os próprios povos dentro de uma nova localização compulsória buscaram formas de “preservação dos elementos culturais como forma de garantir a sobrevivência de um povo” (William, 2023, p. 45). Assim, a transposição de elementos culturais por um indivíduo de um outro grupo social dominante, configura, por si, uma apropriação cultural (William, 2023, p. 45).

Segundo William, a compreensão limitada de elementos culturais de um grupo, pelo outro, resulta num esvaziamento e apagamentos de “traços” existentes (2023, p. 46), passível de desrespeito simbólico e histórico em relação à cultura de origem. Além disso, a apropriação cultural sempre visa um determinado interesse, seja estético ou econômico (William, 2023, p. 59). Então os fatos encaminham a atuação de Grotowski, consequentemente seus sectários, para manejo cultural apropriativo apartado da cultura na qual estava inserido.

Além dos elementos culturais de matrizes africanas, Grotowski também utilizou o teatro indiano como uma das “fontes” para seu, então, parateatro. O diretor foi ao país em busca de conexões e participações. Precisamente na cidade de Khardah (ou Khardaha), na região metropolitana de Calcutá. Tal jornada foi severamente criticada pelo professor e pesquisador indiano Rustom Bharucha (1993). Em um discurso bastante alinhado ao de Rodney William, Bharucha discorre sobre o exercício de poder em relação aos participantes dos processos:

Você está ciente de que esta seleção de atores para seu trabalho parateatral dotou você de um poder considerável? Eu me pergunto se você poderia ter imaginado a emoção gerada em Khardah quando fez sua seleção final. Generosamente, você forneceu aos atores despesas completas de alimentação e hospedagem e até pagou suas passagens aéreas de Bombaim para a Polônia. O único problema era encontrar dinheiro suficiente para passagens de trem de segunda classe de Calcutá a Bombaim.

Caro Grotowski, as nossas disparidades económicas são por vezes ridículas, não são? E, no entanto, existem no nosso mundo, condicionando o controle e o patrocínio do trabalho intercultural. É óbvio que os atores indianos não estavam em condições de negociar os termos, uma vez que você tinha

providenciado toda a viagem. Mas se tivesse a chance de afirmar o que eles realmente queriam de você, não acho que o parateatro estaria no topo da lista de prioridades deles. Eles teriam preferido investigar problemas específicos de atuação com você. Mas ‘atuar’, infelizmente, é precisamente o que você deixou para trás... (Bharucha, 1993, p. 51, tradução nossa).

Não nos é muito distante a informação do passado colonial da Índia, das dominações exercidas sobre a região e povos. Soma-se ao passado a ida do diretor em busca de uma extração de atores para se juntarem a trupe polonesa com uma oferta de superioridade financeira dentro de um contexto experimental pessoal do diretor.

Rustom Bharucha estende suas críticas a obra filmica *Mahabharata*, do diretor inglês Peter Brook, qual considera um dos maiores exemplos da apropriação da cultura indiana dos últimos tempos, “ele pegou um dos nossos textos³² mais significativos e descontextualizou-o da sua história, a fim de “vendê-lo” ao público no Ocidente” (Bharucha, 1993, p. 69) e com apoio financeiro do governo indiano. O autor levanta a questão ética envolvida nas interações humanas desse processo, qual nomeia interculturalismo, e que no campo teatral não são abordadas da mesma maneira que na antropologia, na identificação de um olhar eurocêntrico e racista (BHARUCHA, 1993, p. 84).

Fechamos esse excerto com mais um trecho de William que corresponde às alegações de Bharucha, na apropriação cultural “sequestram-se produções ou traços de uma cultura subjugada e adotam-nos de maneira descontextualizada para tirar proveito daquilo que consideram interessante, ignorando os significados reais desses elementos” (2023, p. 58-59).

Voltando ao transcultural, Linda Hutcheon aplica tal ideia nas adaptações que ocorrem entre/na literatura, teatro e cinema (Hutcheon, 2006, p. 145-146). Os envolvidos nessas adaptações, quais a autora considera uma forma de adaptação transculturada, buscam a forma mais adequada de redefinir ou recontextualizar a produção em questão, isso porque uma mudança de espaço e tempo está incutida no processo (Hutcheon, 2006, p. 145).

Segundo Hutcheon, são as diferenças de contexto receptivo, ou seja, para em que se destina a adaptação, que ditam as modificações que irão ocorrer na obra. Por

³² Segundo Rustom Bharucha, o *Mahabharata* é mais que um poema épico narrativo “fonte fundamental de conhecimento da nossa [indiana] literatura, dança, pintura, escultura, teologia, política, sociologia, economia – em suma, a nossa história em todos os seus detalhes e densidade” (1993, p. 70).

exemplo, uma sucessão de montagens de uma mesma obra feita em momentos temporais distintos acarretam adaptações já que a “cultura muda conforme o tempo” (2006, p. 146) e é necessário que se considere essas modificações. A política dessas adaptações transculturais também dá conta de suprimir menções ou trechos que, no momento desse novo tratamento, se tornaram [ou foram tardivamente assumidos] como controversos (Hutcheon, 2006, p. 147), algo que não é mais socialmente/filosoficamente aceito no instante da transposição e que podemos afirmar que aconteceram no processo pelo qual passou *Beetlejuice*, por exemplo.

Roman Jakobson tratou sobre esse deslocamento de uma mesma obra (verbal, literária, dramatúrgica etc.) entre mídias, qual nomeou como tradução intersemiótica. Seus apontamentos apareceram antes de Linda Hutcheon, porém Jakobson não desenvolveu uma teoria específica sobre o assunto. Para o autor seria um processo que envolve a interpretação de signos verbais por um sistema de signos não-verbais (Silva, 2018, p. 603).

Wolfgang Welsch (1999, s.p., tradução nossa) afirma, em um pensamento correlato ao mundo fluido e de constante contato, que os seres humanos, como seres culturais, têm suas práticas pautadas pela cultura, seja ela social, seja ela individual. Nós, como indivíduos somos constantemente atravessados por influências com diversas conformações e conteúdos culturais, porém sem que percamos a individualidade já que cada um experiencia as influências de acordo com suas “potencialidades ou limitações” (Welsch, 2010 *apud* Silva, 2020, p. 1013)

Welsch divide a transculturalidade em dois níveis de abrangência, o macro e o micro. O nível macro compreende a cultura da pluralidade interna das culturas e entrelaçamento entre elas sem a segmentação por fronteiras políticas. O filósofo afirma que não existe mais nada que seja absolutamente estrangeiro sendo que mesmo a existente retórica da cultura regionalista é simulatória e estética em que a autenticidade se tornou folclore (Welsch, 1999, tradução nossa).

Já o nível micro, contempla a esfera individual, em que a formação cultural se dá por múltiplas influências, “conexões culturais”, em que se considera a separação da “identidade cívica e identidade cultural” (Welsch, 1999, tradução nossa).

A transculturalidade dissolve, também, as delimitações entre cultura e sociedade (Welsch, 1999, tradução nossa) e diverge do conceito de globalização³³. É importante salientar essa diferença entre os conceitos, a permeação entre diferentes culturas significa a raridade de uma cultura individual ou única, porém não expressa uma homogeneização (Welsch, 1999, tradução nossa). Assim, são formadas redes transculturais que demonstram a riqueza do conceito: o surgimento de uma nova diversidade “com alto grau de variedade cultural” (Welsch, 1999, tradução nossa). A transculturalidade abrange o global e o local, o universal e o particular.

Influenciados pela pesquisa de João Gustavo Melo de Sousa (2021) trazemos um rápido exemplo adicional de duas festas populares brasileiras como amostra de transculturalidade nas questões cenográficas. A pesquisa de Sousa, justamente, engloba entrecruzamentos entre o carnaval e o boi-bumbá em diversas áreas, mas principalmente, nas questões das alegorias³⁴.

Primeiramente gostaríamos de pontuar que a iniciativa de exemplificar parte da expressão plástica artística do Festival Folclórico de Parintins (FFP) em um texto sobre cenografia tem como base o regulamento do festival (Prefeitura Municipal de Parintins, 2017). O pesquisador Wilson de Souza Nogueira também está alinhado ao posicionamento quando sobre as expressões artísticas que compõe o boi: “a coreografia, a música (composição e harmonia), o teatro e a cenografia – essa última dominada por grandes alegorias” (Nogueira, 2013, p. 27), ao afirmar.

O FFP é uma festa que acontece anualmente na cidade de Parintins, Amazonas, e que marca a disputa de dois grandes grupos ou agremiações, o boi Garantido e o boi Caprichoso. Durante três dias eles disputam o prêmio apresentando o ritual do boi bumbá que conta a lenda de Catirina e Francisco. Catirina, grávida, teve o desejo de comer a língua do boi mais bonito da fazenda onde trabalhava,

³³ O conceito de globalização, de acordo com o economista brasileiro José Carlos Delorme Prado começou a ser difundido na década de 1980 em uma substituição a termos como internacionalização e transnacionalização (Prado, 2003, S.P.). Ele pode ser entendido como um período histórico posterior a queda do muro de Berlim e desmantelamento da União Soviética. Também pode ser interpretado como uma compressão do espaço-tempo com aumento de poder crescente ao capital globalizado em oposição ao poder dos trabalhadores e ações locais. Uma terceira interpretação é a globalização como “hegemonia dos valores liberais”. Por último teríamos, então, a globalização como fenômeno socioeconômico como resultado da “expansão de fluxos internacionais de bens, serviços e capitais, o acirramento da concorrência nos mercados internacionais e a maior integração entre os sistemas econômicos nacionais” (Welsch, 1999).

³⁴ A palavra alegoria trazida nestes trechos se relaciona a carros alegóricos e/ou dispositivos do Carnaval e FPP. Apesar da derivação lógica, mantivemos propositalmente distantes as discussões de caráter filosófico sobre do conceito de alegoria.

Francisco, seu esposo, matou o boi, foi descoberto e preso. Para salvar o boi chamaram o médico e o Pajé, o boi foi ressuscitado alinhavando o final feliz. O tema fixo é acompanhado de outros que são eleitos a cada ano que aborda “lendas folclóricas, indígenas de fundo ecológico e regionalista (Cavalcanti, 2011, p. 175).

“Quero minha Amazônia de volta” exclamou Simão Assayag, historiador e sócio fundador do Boi Caprichoso, em um manifesto contra a aprovação de temas exteriores aos limites amazônicos para enredos anuais do FFP (Assayag, 2019). A reação expressa o clamor protecionista da cultura regional em uma clara comparação aos temas abordados pelo carnaval do sudeste brasileiro, “inserções de outras culturas são bem-vindas quando trazem o vínculo com a nossa História, com nossas tradições, sem descaracterizar a Festa do Boi. Já os temas mais amplos que fiquem para o Carnaval” (Assayag, 2019).

Voltando quase cinco décadas, o fluxo das influências era o inverso. O artista plástico Jair Mendes, um grande nome na concepção artísticas dos bois, inspirado pelas alegorias do carnaval do Rio de Janeiro, foi incluindo lentamente a grandiosidade de tais elementos (Mendes, 2013 *apud* Sousa, 2018, p. 170). Ao longo do tempo, após a introdução e grande aceitação dela pelos artistas da festa de Parintins, modificações surgiram, evoluções, mas gostaríamos de chamar atenção especificamente em uma questão, o movimento!

Alegoria é o termo utilizado para denominar as grandes estruturas presentes nos desfiles do Carnaval, Figura 30, e da Festa do Boi, Figura 31, são efêmeras, concebidas para determinada temporada e depois desmontadas. Sua denominação, obviamente, é relacionada ao uso do termo em sua aplicação clássica representam mensagens através de formas figuradas, neste caso através da plástica (Cavalcanti, 2011, p. 166). A origem do carro alegórico, como as alegorias também são conhecidas, remonta à Antiguidade em que “transportava a representação do deus Dioniso às Dionisíacas, as competições dramáticas que costumam oferecer o marco do início do teatro ocidental” (Lima, 2011, p. 30). Os carros alegóricos/alegorias são o ponto chave da discussão sobre o transcultural na pesquisa de Sousa (2021).

Figura 30 – Fotografia do desfile de carnaval da escola de samba Vila Isabel em 2019



Fonte: SRZD (2019).

Figura 31 – Fotografia de alegoria do Boi Garantido no FPP de 2024



Fonte: Blog do Hiel Levy (2024).

Em uma conjugação com o pensamento da pesquisadora Fátima Costa de Lima (2011), visando a aproximação da cenografia com alegoria, temos que ambas são colocadas a serviço de um todo, da obra qual estão inseridas. Tanto a cenografia, quanto a alegoria possuem duplos “são arte aplicada à arte, são objetos que representam coisas que se encontram fora deles” (Lima, 2011, p. 199-200).

De acordo com Karu Carvalho, artista de Parintins, as técnicas da “robótica cabocla”³⁵ desenvolvidas no ambiente do festival amazonense foram levadas para as alegorias do carnaval quando ele e Jair Mendes integraram a equipe criativa de uma escola de samba carioca em 1994 (Sousa, 2018, p. 171-172). A troca e influências mútuas continuaram, como completa Carvalho, que cita a “importação” das constantes novidades em materiais do carnaval para Parintins (*apud* Sousa, 2018, p. 173). Ao longo da década de 1990 a presença de artistas FFP no carnaval carioca se intensificou aumentando os pontos de contato entre duas culturas distantes geograficamente.

O artista Rossy de Amoedo em entrevista a Souza (2021, p. 197) também cita o movimento, a articulação, como fator protagonista para o interesse das escolas de samba nos artistas de Parintins. Para Nogueira “à medida que acumulam experiências com o mercado, os bois-bumbás podem aperfeiçoar a via de mão dupla com o mundo globalizado” (Nogueira, 2013, p. 153).

É importante frisar algumas diferenças entre ambas. No tocante a estrutura do corpo criativo, enquanto no carnaval temos um responsável por assinar todo o desfile, o carnavalesco, o FFP conta com artistas responsáveis por uma determinada alegoria que além da parte criativa participam de sua construção e operação no dia da apresentação (Cavalcanti, 2011, p. 176).

No carnaval, as apresentações são desfiles por uma avenida, sambódromo, o público se concentra em arquibancadas nas laterais e assistem a passagem das alegorias, bateria e dos integrantes que se deslocam da concentração até a dispersão. Já no FFP o local da apresentação é uma espécie de arena (bumbódromo) e as alegorias se apresentam de maneira individual e são montadas e desmontadas aos olhos do público (Cavalcanti, 2011, p. 178).

³⁵ “Tecnologia criada e exportada pelos artistas parintinenses, que depende fundamentalmente da força humana para a movimentação das peças” (Sousa, 2021, p. 231).

Aqui voltamos à reação de Simão Assayag, “Quero minha Amazônia de volta”, como uma reação próxima àquelas observadas por Angel Rama (1974, p. 14) na literatura com a chegada de elementos “modernizadores” uma defesa da sua cultura regional e materna. Claramente, Assayag não está se referindo às trocas de técnicas envolvidas na cenografia ou alegorias, mas na parte temática. Porém, observa-se uma reação a uma presença específica de um corpo estrangeiro na cultura do boi-bumbá, uma regulação interna filtrada para que se mantenha o que interessa ao determinado grupo³⁶.

Com um olhar bem amplo, o teatro musical, em que renascem dois de nossos exemplos, engloba aspectos de outras áreas artísticas como a dança e a música (O QUE, 2021, on-line). Ou seja, as técnicas migraram de uma forma de arte para outra e se modificaram para existirem juntas em um novo ecossistema.

Quando chegamos mais próximos, especificamente na peça *Beetlejuice* temos uma ferramenta não nativa do teatro e que age de uma maneira bastante singular sobre a cenografia. A projeção mapeada ou *video mapping* faz com que todo o cenário adquira um novo sistema de significação e consequentemente atmosfera, é uma tecnologia criada em um contexto totalmente diferente e que é categorizada como cinema expandido (Motta, 2014, p. 141)³⁷.

Aqui temos o “expandido” novamente, dessa vez “foi cunhado pelo artista Stan Vanderbeek no texto *Culture: Intercom and Expanded Cinema a Proposal and Manifesto by Stan VanDerBeek*, de 1965” (Mota, 2014, p. 44). Fato mais de uma década antes da publicação da discussão de Krauss sobre o campo da arte expandido, evidenciando a efervescência do tema no período.

O termo ganhou ainda mais popularidade quando em 1970, o teórico Gene Youngblood lançou o livro *Expanded Cinema* em que “desenvolveu um conceito transdisciplinar de cinema, cunhado a partir do *Synaesthetic Cinema* (MOTA, 2014, p. 46).

Resumidamente,

cinema expandido é uma tese radical e política que idealiza a emancipação física e metafísica do ser humano por via da tecnologia. Aponta que as grandes rupturas ocorrerão se houver uma comunhão entre diversas áreas

³⁶ Parte desse capítulo foi apresentada no painel *Research Conversations about Performance Space and Cultural Geographies*, no *World Stage Design* em Calgary, Canadá, em agosto de 2022.

³⁷ Segundo a autora Christiane da Cunha “o uso de imagens estáticas ou em movimento na forma de projeções que revestem partes ou a totalidade do espaço cênico” (Cunha, 2023, p. 73).

do conhecimento, sendo a arte o meio de articulação e de intercâmbio do índice do sensível advindo dos mais variados saberes (Mota, 2014, p. 50).

Em termos mais objetivos, o cinema expandido busca

incluir o público, (sic) como um paradigma de sua estética. Trata-se de um cinema que trabalha com a multiplicidade de telas, a colagem, e a abstração e, principalmente, incorpora elementos de práticas como os *happenings*, unindo a espontaneidade e o movimento corporal à forma poética dos filmes. Por isso, foi muitas vezes chamado de “cinema de performance”. Esses fatores acabam por extrapolar os limites da cinematografia circunscrita ao espaço da sessão filmica” (Menezes, 2012, p. 66).

As projeções mapeadas possuem uma relação muito mais intrínseca com a superfície a ser projetada do que a convencional. É criada uma relação via texturas, formas, volumes, recortes. Uma imagem (em movimento ou não), é manipulada de maneira a se adequar ao gabarito resultante da interpretação (escaneamento a análise topográfica) da superfície a fim forjar essa relação. A superfície pode ser desde o exterior de um edifício, interiores, cenários e até o próprio corpo humano (Mota, 2014, p. 54-55) de uma forma talhada na representação de três dimensões.

O pesquisador Márcio Hofmann Motta (2014, p. 56) afirma que a projeção mapeada pode gerar imagens-transgêneras ou imagens-transcendentais quais explica:

Aqui o transgênero é um índice de mudança de gênero da condição primeira da matéria fundida pela projeção; e o transcendental, índice que atravessa essa fusão e se põe acima da dualidade matéria, apresentando-se como filha imaginária desse encontro (Motta, 2014, p. 56).

Assim como citamos as pesquisas sobre as transferências técnicas entre o carnaval e o FFP temos essa relação entre o cinema e o teatro. Já foi escrito sobre o cinema ter usufruído de elementos do teatro como base em alguns momentos, agora, porém, temos o inverso. É o cinema (expandido) que fornece ao teatro, especificamente à cenografia. A projeção deixa de existir por si só para servir a um novo amo, ao cenário teatral. A agilidade com que a projeção provoca mudanças no cenário sem depender de um espaço extra no urdimento, um blecaute para troca de cenário, se tornou uma ferramenta cara aos profissionais da área.

A própria cenografia como prática e como campo influenciou de volta as artes de qual é formada como a arquitetura, pintura e artes decorativas.

Se essas formas de linguagem estética forneceram a matéria-prima para os projetos, parece-me, todavia, indiscutível que tenha havido uma reversão de valores quando observamos obras de Rafael e de uma quantidade

inumerável de pintores menores que se servem da linguagem cenográfica para criar efeitos que mascaram uma temática realmente forte (Ratto, 1999, p. 44).

Na peça musical sobre Beetlejuice, existe um profissional totalmente dedicado ao uso da projeção na cenografia, o designer de projeção Peter Negrini. Este, por sua vez, trabalha em consonância com o designer de iluminação, Kenneth Posner. Na Figura 32 e na Figura 33 temos uma situação totalmente orquestrada pela projeção mapeada. Em apenas dois segundos, por escolha da equipe, já que poderia ser feita em um piscar de olhos, a casa cenário vai de um lugar sombrio, Figura 32, para um cenário alegre e colorido de game-show, Figura 33.

Figura 32 – Captura de tela do vídeo *Behind the Epic, Tony-Nominated Beetlejuice Lighting Design*



Fonte: YouTube (2020).

Figura 33 – Captura de tela do vídeo *Behind the Epic, Tony-Nominated Beetlejuice Lighting Design*



Fonte: YouTube (2020).

Os olhos do boneco inflável da exposição de Tim Burton que trouxemos no início deste texto também eram produto de uma projeção mapeada³⁸. Os olhos eram as únicas partes móveis do grande personagem, dando vida e movimento ao “monstro”.

A celeridade em uma troca de cenário é perseguida desde que a tragédia grega corroborava cenários fixos de palácios, tendas ou templos. Foram muitos artifícios empregados como placas indicativas do teatro elisabetano, pinturas, iluminação simbólica e a maquinária naval (Costa, 2011, p. 63) que deu origem as traquitanas do urdimento utilizado até hoje. Os movimentos dos painéis que davam maiores possibilidades de trocas dependiam de forças mecânicas (Costa, 2011, p. 64).

Paulo Henrique Dias Costa, pesquisador em Artes Cênicas, afirma que a projeção mapeada funciona como os painéis pintados, porém sem a limitação temporal e, sim, com uma fluidez do tempo real (Costa, 2011, p. 64).

O pesquisador vai além tecendo um comparativo que se relaciona com a presente pesquisa, para ele:

O problema é que o teatro não pode ser apreendido na totalidade pelo cinema. Entretanto, com o advento das novas mídias, toda a potência da imagem-movimento pode ser colocada dentro do teatro. O teatro conseguiu fagocitar o cinema, a projeção, o movimento, para dentro do palco. As imagens-movimento, imagens cinematográficas participam da imagem teatral coladas sobre o cenário. Com a codificação das imagens nos circuitos maquinicos-algorítmicos conseguiu-se uma cena ampliada, aumentada por animações, modelos de computação gráfica, imagens captadas ao vivo, entre outras. As imagens em movimento definitivamente se colaram na imagem-cênica (Costa, 2011, p. 65).

Todavia como citamos há pouco, o próprio cinema expandido se apoia nos *happenings* para se formatar e se livrar de sua caixa escura, assim como o teatro que teve seu palco “explodido”. Os *happenings*, conceito amplamente discutido, estão próximos ao teatro, embora não sejam formalmente considerados assim como afirma o teórico Darko Suvin:

Os Happenings são teatro ou não? A resposta é um exercício de semântica. Se definirmos teatro como a performance de uma ação organizada em uma narrativa, que tem sido a tendência dominante desde os Aristotélicos do século XV, então eles obviamente não são. Se o definirmos, digamos com Cage, muito mais amplamente, como uma performance que envolve simultaneamente os dois sentidos públicos de visão e audição, então eles são. Pode ser mais útil começar identificando os Happenings como uma

³⁸ Ver Figura 22.

forma de *espetáculo*, uma categoria estética mais ampla que abrange teatro dramático, mímica, balé e ópera, bem como os gêneros não-enredo, como concursos, feiras, malabaristas e circo, e os gêneros intermediários de music-hall e cabaré, vaudeville, burlesco etc. (Suvín, 1995, p. 246-247, tradução nossa, grifos do autor).

Ou seja, as trocas parecem cíclicas e de alternâncias de hierarquias, ou podemos até afirmar que a hierarquia acaba sendo vaporizada com essas variações de fluxo. Hora temos o teatro influenciando a cedendo suas técnicas e tecnologias ao “estreante” cinema, hora temos o happening (próximo do teatro) contribuindo para que o cinema expanda sua forma e quebre suas barreiras. Por fim, temos um cinema expandido enviando um fluxo de conhecimento acumulado e aplicado em direção ao teatro. Em um apanhado bastante despretensioso.

Aqui cabe uma alusão a Gianni Ratto:

o teatro é como uma árvore milenar que nunca morre. Vida de mil estações, suas folhas e frutas renovam-se constantemente e quando caem viram adubo revitalizante: o que nasce novamente, embora pertencente à mesma raiz, é reciclado na textura, nas cores, no perfume (Ratto, 1999, p. 38).

Para motivos de esclarecimento, a projeção de imagens em movimento (convencionais) no teatro não é uma ferramenta recente como o exemplo trazido. Diretores como Vsevolod Meyerhold, Erwin Piscator e Berthold Brecht já a empregavam na primeira metade do século XX³⁹. A função tinha caráter narrativo aliado a quebra do espaço-tempo linear (Pereira, 2016, p. 150-151). Porém, foi com Josef Svoboda que as projeções tomaram uma outra proporção com um teatro cinético até a criação do *Polyecran* (1958) e do *Diapolyecran* (1967).

[...] Polyecran, um modo de expressão que abdicava da presença física do ator em favor de um espetáculo de narrativa audiovisual. Este dispositivo vale-se do conceito de múltiplas telas dispostas sobre o espaço de representação, em formatos e arranjos variados, sobre as quais são projetadas imagens de diapositivos ou película cinematográfica. Projeções independentes para cada tela, mas que, no conjunto, formavam uma linearidade narrativa onde as lacunas propunham um espaço de “respiro” para a continuidade do processo receptivo das informações imagéticas (Sá; Kosovski, 2012, s.p.)

Já o Diapolyecran era

[...] um grande muro formado por 112 cubos que, correndo sobre trilhos, moviam-se para frente e para trás como gavetas. Dentro de cada cubo, dois projetores de slides de carrossel projetavam imagens na face frontal, que era forrada por material semitransparente, criando, assim, inúmeras

³⁹ É necessário citar as experiências imersivas de fantasmagorias e lanternas mágicas, ver Mota (2014, p. 27-31).

combinações imagéticas. Para a apresentação intitulada A criação do mundo, foram usados quinze mil diapositivos 35 milímetros, controlados por mais de 380 quilômetros de circuitos de memória codificados em uma película de filme com 756 mil instruções separadas (Sá; Kosovski, 2012, s.p.).

A produção brasileira de *Beetlejuice* também utilizou a projeção mapeada. A diferença entre os trabalhos consiste nos momentos escolhidos. Quando o cenário da casa não está em cena, a montagem local concentrou as projeções mapeadas na bambolina central e nos bastidores reguladores. No momento do game show na narrativa brasileira, o mesmo da Figura 33, já debatido, também é utilizado o recurso, respeitando as linhas do cenário, que tem planos maiores e menos “recortes” como podemos observar na Figura 34.

Figura 34 – Captura de tela de um vídeo amador com o cenário da peça musical *Beetlejuice, o musical*



Fonte: Youtube (2023).

A opção pela redução dos recortes angulosos no cenário, uma característica que já vem desde Burton e influência alemã, pode ter razões de decisões da equipe, financeiras ou logísticas. É importante salientar que a realidade brasileira difere da norte-americana em razões financeiras e operacionais. O teatro no Brasil está concentrado, exceção à programação do Sistema S e algumas outras iniciativas, nos finais de semana. O teatro edifício ainda pode ser utilizado para outros fins o que

exige que todo o cenário seja desmontado no domingo e remontado na quinta ou sexta-feira. A projeção exige uma calibragem milimétrica da posição das peças, que nesses casos são soltas, ao contrário do musical de origem. Além disso, a projeção mapeada é um item caro, envolve muitos profissionais, designer de várias áreas diferentes. São decisões que variam de acordo com o contexto em que está inserida a produção e que não são definidas somente por questões plásticas, artísticas ou visuais, ligadas, também, ao processo de transcrição.

8 ATMOSFERA RECORRENTES E A TRANSCENOGRAFIA

Parte essencial deste trabalho é abordar o conceito de atmosfera. Ele se torna inerente à discussão por ser impossível ignorar as atmosferas cenográficas quando se aproxima de uma proposição de estudo entre produtos de transcrição e transculturação/transculturalidade. Além disso, é possível que a atmosfera, ou melhor, a manutenção, ou recorrência, dela entre obras/produções que compartilhem uma matriz, um DNA, seja um fator crucial na busca pela transcenografia.

Um expoente do conceito no campo da estética foi Gernot Böhme (2019, p. 6)⁴⁰ que afirma que as atmosferas “são concebidas como algo que intermedia fatos objetivos do ambiente com o nosso sentido subjetivo delas” (Böhme, 2019, p. 7). “Elas têm o poder de afetar o sujeito de maneira a induzi-lo a um estado de espírito característico” (Böhme, 2013, p. 3).

Böhme (2014, p. 50) indica que nossa linguagem tem cinco grandes grupos que reúnem expressões que utilizamos para caracterizar ou categorizar algo, o que podemos aplicar no reconhecimento do caráter das atmosferas:

- Sinestésico: relacionados a uma modificação na composição corporal.
- Estados de espírito ou sentimentos: como alegria, tristeza, seriedade.
- Sugestões de movimento: como pressão, elevação.
- Características sociais: uma atmosfera fria ou quente, por exemplo.
- Convenções sociais: elegante, burguesa, mesquinho, por exemplo.

Categorias essas muito próximas, por exemplo, das funções do figurino listadas por Patrice Pavis (2008, p. 164):

A caracterização: meio social, época, estilo, preferências individuais. A localização dramatúrgica para as circunstâncias da ação. A identificação ou disfarce do personagem. A localização do *gestus* global do espetáculo, ou seja, da relação da representação, e dos figurinos em particular, como universo social [...]

De acordo com Böhme, a cenografia excede ser apenas uma manipulação espacial e um design de interiores, um espetáculo visual, como sugere o autor, para ser algo afinado a toda a performance que acontece naquele palco. Principalmente após o maior domínio sobre a luz e som em razão da utilização de energia elétrica

⁴⁰ A opção por trazer Gernot Böhme e não suscitar outras noções anteriores como o *Stimmung* e, também, o posicionamento de Hans Ulrich Gumbrecht, é em razão da aderência do pensamento de Böhme à cenografia, tema deste texto.

(Böhme, 2013, p. 5). Assim, podemos emprestar de Patrice Pavis (2008, p. 119) e aplicar na cenografia as afirmações de que os sistemas significantes [presentes na cenografia] valem por si só, mas ecoam junto ao restante da representação.

A cenografia, então, se espalhou para a “decoração de discotecas e na concepção de eventos de grande escala, como festivais ao ar livre, cerimônia de abertura de eventos esportivos, etc.” (Larmann, 2007 *apud* Böhme, 2013, p. 5) gerando novos espaços percebidos à distância ou até dentro deles.

Aproveitando o ensejo de Böhme sobre a cenografia ser algo alinhado com outros elementos do palco, podemos nos estirar um pouco para o campo da atuação. Michael Chekhov (1986, p. 51) escreve sobre atmosfera e a sua contribuição para o trabalho do ator. Segundo ele a atmosfera cria um vínculo muito forte com os espectadores e, também, com os atores (Chekhov, 1986, p. 52). Para o autor, “o ar em redor que você encheu de atmosfera sempre sustentará e despertará novos sentimentos e impulsos criativos” para atores e completa: ela “exerce uma influência extremamente forte em nosso desempenho” (Chekhov, 1986, p. 54). É a materialidade criando elementos imateriais. Por sua vez, são citados pelos pesquisadores brasileiros Souza de Oliveira e Lírio (2015, p. 164) como elementos imateriais de cena “as construções de atmosfera, energia, tempo-ritmo, temperatura e temperamento” que podem estar contidas na encenação e na atuação.

Para Chekhov, a atmosfera é responsável por aprofundar a percepção do espectador (1986, p. 52) e que “praticamente tudo que o público percebe no palco pode servir ao propósito de realçar atmosferas” (Chekhov, 1986, p. 58). Quando se aborda a percepção visual, a temos como determinante na relação entre o observador e espetáculo. Tanto em níveis estéticos quanto poéticos (Tudella, 2013, p. 61).

Essa relação perpassa pelo espaço em que o que se é executado como observa a pesquisadora Fatima Costa de Lima e Stephan Baumgärtel (2020, p. 10):

Portanto, pode-se perceber que o trabalho no espaço da cena que se dirige ao público externo é desde já também um trabalho com esse público. Se a integração do público no espaço não se dá apenas por meio de algo como uma estética cênica relacional, a questão se desloca, antes, para os modos como o público se relaciona com o espaço e como essa integração se torna ela mesma espacialidade.

Inclinando-nos para o cinema, Jacques Aumont afirma que “a obra não é por isso recebida como um simples desfilar, mas dá lugar a um processo infinito de soma,

de comparação, de classificação, em uma, se memória, que por definição fica o tempo – uma espécie de ‘espaço’, se se fizer questão” (2004, p. 140, aspas do autor).

O pesquisador Alex Sandro Martoni (2015) aborda a questão da atmosfera nos estudos intermídias, o que é bastante próximo à nossa discussão de uma maneira ampla sobre a transcenografia. Isso já que aborda os tangenciamentos/fusões entre diferentes esferas. A tese de Martoni traz análises de diversos produtos como música, filme, conto, relacionando com a criação de atmosfera, ou ambiência como denomina o autor.

Ao debruçar-se sobre a música *Penny Lane*⁴¹, dos Beatles, Martoni afirma que mesmo que não tenhamos um conhecimento técnico sobre música é possível exprimir as reações que o ato de ouvir nos causa, que então, existe “um componente não-semântico na experiência da audição” (2015, p. 38), que podemos sentir a música como um “fluxo de estímulos sensoriais” (Martoni, 2015, p. 39) que independe da linguagem verbal ou musical.

Mesmo considerando o sentido da audição, o autor não deixa de afirmar a presença da materialidade na técnica, na produção, na execução. Assim como Böhme e Chekhov indicam na cenografia e no teatro, respectivamente. A, então, atmosfera de nostalgia do ouvir a canção, é, “em grande medida, resultado da experiência sensorial da audição, de uma imersão na materialidade de uma ambiência; de um tempo; de uma tecnologia” (Martoni, 2015, p. 76).

Alongando um pouco mais a questão da materialidade “que nos envolve, nos agarra e modula os nossos afetos” (Martoni, 2015, p. 90) o autor traz o exemplo de um conto de Guimarães Rosa chamado *São Marcos*. Assim como na música, a materialidade se faz presente pelas técnicas. Enquanto na canção ela figura na mídia de reprodução e ondas acústicas, por exemplo, na obra de arte verbal envolve o uso do alfabeto, que é uma tecnologia (Martoni, 2015, p. 91).

Aproveitamos o gancho de Martoni para refletir se essa tradição de *mise-en-scène* indicada pelo autor pode ser uma forma de transcenografia, já que busca uma continuidade relativa de partículas de uma obra presente em outras anteriores, incluindo origens em diferentes plataformas. Discutiremos essa aproximação adiante.

A professora e pesquisadora Inês Gil também se dedica a estudar a atmosfera, porém no cinema. Para ela, uma atmosfera é fenômeno sensível ou afetivo

⁴¹ Música com autoria de Paul McCartney e John Lennon de 1967.

proveniente de sistema de forças entre o homem e o meio que o circunda em uma determinada situação ou momento (Gil, 2005, p. 141). Assim, de início, ela a divide em duas categorias: a atmosfera *espectatorial* que aborda a relação do espectador com a tela; e a *filmica*.

Sobre a atmosfera *filmica*, Gil a adjetiva como sendo específica do meio, já que o cinema possui “próprios meios técnicos de expressão de espaço e de tempo” (2005, p. 143) e a divide em quatro “subatmosferas” (Gil, 2002, p. 96-97):

- Atmosfera temporal: tempo e suas derivações como a aceleração, *flashback* e a duração.
- Atmosfera espacial: enquadramento e movimentos de câmera.
- Atmosfera visual: ligada ao caráter plástico, estética cromática, cenários e jogo de atores.
- Atmosfera sonora: relacionada a banda sonora do filme.

Então, temos a atmosfera como proveniente de uma materialidade, passível de transmissão por meio de tradição, gerada no encontro entre elementos e o espectador e bastante ligado a plástica e a espaços (físicos ou não). Quando especificamente ligada ao palco, ela provém de uma manipulação dirigida visando um resultado.

O filme *Moulin Rouge – O amor em vermelho* e a peça musical *Moulin Rouge – The Musical* configuram exemplos com um forte apelo plástico, o que contribui para enriquecer e ilustrar a discussão sobre a transcenografia. Além disso, os resultados transitam entre a tela e os palcos. A proposta de nos debruçarmos sobre dois produtos que dividem o mesmo mote/narrativa é para que observemos como as atmosferas, que nesses casos são recorrentes, se comportam sob o aspecto da cenografia, um dos elementos formadores da atmosfera, quando vislumbramos o caminho a ser seguido rumo à transcenografia. Isso se aplica a *Beetlejuice – Os Fantasmas se Divertem* e *Beetlejuice. The Musical! The Musical! The Musical!*.

Ademais, as atmosferas são geradas por vários fatores, não apenas esse ou aquele, de forma isolada, eles “emergem constantemente a partir de um amálgama de forças, afetos e acontecimentos” (Edensor, 2015, p. 333, tradução nossa) o que faz com que esquadrinhemos vários possíveis fatores geradores de atmosfera dentro da cenografia. Inês Gil (2005, p. 96) cita como exemplos de contribuintes para a criação da atmosfera *filmica*: o tempo, o espaço, a representação dos atores, o som,

a imagem, o ritmo, o enquadramento, a luz; e complementamos por nossa conta com o figurino e cenário.

A cor é um elemento que permeia mais de um aspecto dentro do conjunto visual quais estamos expostos na criação de atmosferas. Está presente na iluminação (sim, cor é luz), no cenário, no figurino e nos objetos. Logo, é essencial a abordagem dela enquanto fator neste processo. Para Pamela Howard (2017, p. 125) “a cor e a composição são o ponto crucial da arte do cenógrafo” que completa que o uso da cor “para sintetizar e evocar a força emocional de uma peça é minha primeira e mais verdadeira reação ao texto” (Howard, 2017, p. 127).

Peguemos como exemplo a cor vermelho, ela é predominante visualmente, de maneira indiscutível, em ambas as produções de *Moulin Rouge*. O protagonismo da cor faz com que ela se torne algo tão forte e influente como um personagem na narrativa. E é por ela que precisamos iniciar esta pequena jornada.

O vermelho foi a primeira cor utilizada para experimentações pelo ser humano, é uma cor por excelência (Pastoureau, 2016, p. 14). Foi a primeira cor a ser nomeada pelo ser humano (Heller, 2013, p. 72). Ela depende de como é aplicada podendo pender ao negativo ou ao positivo. Pode passar a impressão de seriedade, dignidade, benevolência e graça (Goethe, 2011, p. 144-145). Foi a cor dos guerreiros em algumas sociedades antigas e medievais (Pastoureau, 2008, p. 22).

No Egito Antigo, o vermelho era símbolo do deus Seth, uma força destrutiva, assassino de seu filho Osiris (Pastoureau, 2008, p. 30), existe um “antigo exorcismo egípcio que diz: “Oh, Ísis, livrai-me de todas as coisas ruins, perversas, vermelhas”” (Heller, 2013, p. 77). Mas também poderia simbolizar vitória, poder, sangue e forças vitais (Pastoureau, 2016, p. 20). No Oriente Próximo pode ser caráter positivo, ligado à prosperidade, vida e fertilidade (Pastoureau, 2016, p. 20). Para os esquimós e os babilônicos, a tradução literal de vermelho é sangue (Heller, 2013, p. 72).

Nos primeiros tempos cristãos é a cor do inferno, junto ao preto. É o fogo eterno que não ilumina (Pastoureau, 2008, p. 32), mesmo a chama não sendo necessariamente vermelha, mas se liga à cor por ter uma vida própria (Pastoureau, 2016, p. 22).

Sob o Império Romano era a cor utilizada pelos ricos para as roupas e na maquiagem, nas maçãs dos rostos e lábios (Pastoureau, 2016, p. 46).

O vermelho medieval tem um campo simbólico bastante amplo, vai do amor místico e carnal, do amor de Cristo pelos homens ao amor libertino (Pastoureau,

2016, p. 83). Neste período a cor de uma determinada fruta também trazia significados, as cerejas vermelhas poderiam ser símbolo do amor. Já os figos, mais arroxeados, eram carregados de conotação erótica (Pastoureau, 2016, p. 85).

Nas pinturas medievais, frequentemente, Judas era retratado com cabelos vermelhos como “sinal de natureza maligna” (Pastoureau, 2016, p. 103, tradução nossa). Tal fato se estendia para outras “categorias de excluídos socialmente” como hereges, criminosos, traidores (Pastoureau, 2016, p. 104).

Todavia, até o final da Idade Média, o Papa e os Cardeais se vestiam com vermelho, e o branco que vai se tornando protagonista próximo ao século XVI e XVII (Pastoureau, 2016, p. 69). O vermelho utilizado pelos padres é ligado ao sangue, porém, neste caso, o sangue é o símbolo da vida e pertencente a Deus (Pastoureau, 2016, p. 61). “As batas dos sacerdotes católicos, o manto do altar e o revestimento do púlpito são vermelhos nos dias em que se recorda a Paixão de Cristo, assim como no Domingo de Ramos e na Sexta-Feira Santa” (Heller, 2013, p. 75). Porém, é importante salientar que os próprios pregavam que o sangue de Cristo não seria como os outros e, sim, de um vermelho mais claro e límpido (Pastoureau, 2016, p. 64).

Além disso, os nobres da Idade Média proibiam que seus súditos utilizassem roupas vermelhas, já que eram reservadas a eles. Em Fraiburgo, no ano de 1498 foi baixada uma lei que permitia que os instruídos utilizassem a cor. Também na Alemanha, no começo do século XVI, a revolta dos agricultores contra a exploração dos nobres tinha como uma das requisições a possibilidade de usar a cor vermelho nas vestimentas, todavia o movimento foi sufocado e nenhum direito promulgado (Heller, 2013, p. 84). A burguesia da época se permitiu o uso do vermelho, que se manteve atrelado ao poder econômico (Heller, 2013, p. 84).

O vermelho protegia os recém-nascidos e parturientes dos mau olhados estando em almofadas, mantas e cortinas. O gorro de Chapeuzinho Vermelho se baseava também neste significado (Heller, 2013, p. 81-82).

Com o fim da Idade Média, o vermelho começa a enfrentar grande concorrência do azul. Outros tons que tendem para o amarelo ou marrom são associados à chama do inferno e tem conotação negativa.

Concomitantemente, os tecidos vermelhos tingidos com pigmentos de alto custo de origem animal tenham mantido o seu prestígio (Pastoureau, 2016, p. 96). Muitas informações sobre as cores e vestimentas provém de sensos, como os feitos

em Florença no século XIV, onde as vestimentas eram registradas junto a notários, com certo grau de detalhamentos (Pastoureau, 2016, p. 46).

A Reforma Protestante contribui maciçamente para o declínio do vermelho por ser taxado como muito rico, vivo e até desonesto (Pastoureau, 2016, p. 130). Martinho Lutero considerava o vermelho símbolo da Roma papal, luxuria e pecado (Pastoureau, 2008, p. 124).

As conotações do vermelho não existiam apenas na esfera católica/protestante/judaica. No ambiente germânico-escandinavo, deuses como Thor, o mais violento e temido, e Loki, destrutivo e maligno, era retratados com a cor vermelho (Pastoureau, 2016, p. 106).

Até a Idade Moderna, o vermelho era tratado como uma cor do poder, da culpa, do castigo e do sangue derramado (Pastoureau, 2016, p. 73).

Assim, já é possível tatear sobre uma riqueza semântica do vermelho nas produções que iremos abordar e o que ele pode despertar de acordo com uma carga milenar de relações que não desaparecem por completo com as oscilações de dominância social. Temos a cor do amor, e, ao mesmo tempo, a cor da atenção, a cor do sangue. De maneira próxima, são emoções que podem ser suscitadas, propositalmente, através das atmosferas produzidas pelos objetos de estudo. O uso de cores saturadas, como neste caso, prolonga o olhar do espectador (Aumont, 2004, p. 87).

As cores têm, no mínimo, três efeitos sobre nós: efeito simbólico, fisiológico e psicológico (Aumont, 2004, p. 181). Hoje ainda se indaga se esses efeitos são convenções sociais, heranças culturais ou se provém da experimentação com efeitos fisiológicos naturais para com as cores (Aumont, 2004, p. 182). Outra questão que devemos ter às claras neste início da discussão sobre as cores é que cada indivíduo enxerga a cor de uma maneira (Aumont, 2004, p. 185).

O Moulin Rouge, enquanto espaço físico diegético é um cabaré, um lugar onde o “amor efêmero”, paixão e o prazer estão à venda. Essa transação é instigada pela sedução. Mas, também, está presente o amor além do carnal, o luxo e, por fim, o sangue. Assim, esses aspectos da narrativa estão intrinsicamente ligados aos significados incutidos na cor vermelho. Tanto na peça musical quanto no filme, o uso desta cor tem intenção idêntica. São essas nuances que se almeja despertar no espectador. Considerando que estamos sob os aspectos da atmosfera, já que essa

manutenção cromática possui, também, raízes plásticas e intenções relacionadas a esta.

Goethe, na virada do século XVIII para o XIX, já previa que as cores teriam autonomia para expressão a partir delas mesmas, fato consumado através da arte moderna (Giannotti, 2011, p. 28). Logo, ressaltamos que de acordo com Böhme (2013) as atmosferas podem evocar algumas sensações como o sagrado, a tristeza, melancolia, o sublime, o erotismo, a serenidade, a opressão, o acolhimento e a inspiração.

O modo como as cores nos afetam não é congênito. Todavia temos a impressão de que a maneira como reagimos a elas é inato já que somos condicionados assim desde pequenos (Heller, 2013, p. 74). Além disso, diferentes cores podem estar associadas ao mesmo sentimento, já que existem mais cores do que sentimentos (Heller, 2013, p. 74).

Sobre a atmosfera no cinema, a pesquisadora argentina Julia Kratje (2018, p. 32) afirma que as análises da atmosfera no cinema são muito mais próximas da descrição do que da narração. Ademais, “a atmosfera remete ao mundo diegético, aos efeitos plásticos e composicionais das texturas, a função do movimento no fluxo audiovisual” (Kratje, 2018, p. 32, tradução nossa). O que faz com que se equipare a importância de fatores como a cenografia, figurino e iluminação ao trabalho do ator em consideração com atmosfera (Kratje, 2018, p. 31).

Assim, para a autora, a atmosfera evidencia o caráter físico dos fenômenos (Kratje, 2018, p. 31) o que aproxima da ideia de materialidade dentro da questão apontada por Martoni (2015).

Iniciando pelo figurino temos Satine, a figura mais importante, uma espécie de divindade da casa, ostenta figurinos glamurosos, ricos em texturas tendo como bases cores como o preto, o branco-pérola e, claro, o vermelho. As opções se mantêm nas duas produções, tanto no conjunto para os palcos, assinado por Catherine Zuber, quanto na obra antecedente, o filme, com figurinos de Catherine Martin e Angus Strathie. Alinhado ao modo de organização das observações sobre o figurino de Patrice Pavis (2008, p. 164) trazemos ponderações que vão de um grau mais amplo – que relacionam o figurino com a encenação, se “confirmar ou infirmam” os outros materiais e informações presentes; até um grau mais estreito que inclui, também a descrição da fabricação desses itens.

Os figurinos da protagonista (e suas cores) tem estreita relação com o momento da narrativa. Por mais lógico que isso possa parecer, a nossa compreensão ou sensação deste momento, como compilamos diversos autores acima, depende dessa coerência. Ele auxilia a definir a atmosfera pretendida além de situar temporal e geograficamente [através da visualidade] um enredo (Costa, 2002, p. 38). “Como todo signo da representação, o figurino é, ao mesmo tempo, significante (pura materialidade) e significado (elemento integrado a um sistema de sentido) (Pavis, 2008, p. 164).

Apesar de, nestes dois casos, serem figurinos com uma evidente pesquisa temporal e histórica são para-realistas, ou seja, se inspiram em determinada época, mas possuem adições ou estilizações (Costa, 2002, p. 38). No caso do figurino do filme, por exemplo, embora sejam historicamente precisos, possuem elementos incorporados para transformá-los em peças mais “modernas e frescas” visando se conectar de forma mais contemporânea com a audiência, como afirma Catherine Martin (Allaire, 2021, on-line).

Considerando a literatura dentro desse contexto de atmosferas podemos claramente trazer a questão da transcrição de Haroldo de Campos que justamente reflete sobre a necessidade de transformar uma obra de arte verbal, no momento da tradução idiomática, para que o efeito desejado pelo autor de origem se torne exequível dentro de um recorte temporal e espacial distinto (Campos, 2011). Assim, podemos notar uma relação da produção de uma atmosfera com possíveis e prováveis deslocamentos, como no caso da tradução.

As atmosferas não são fixas ou estáticas. Elas estão se transformando a todo momento, aparecendo ou desparecendo de acordo com as relações entre os corpos (Anderson, 2009, p. 79), já que elas “‘irradiam’ de um indivíduo para outro” (Anderson, 2009, p. 80, grifo do autor, tradução nossa). Da mesma maneira, ela não apenas ocupa um espaço, ela o permeia (Anderson, 2009, p. 79). Assim, encontramos a afirmação de Rachel Hann “A atmosfera se relaciona explicitamente com as táticas e técnicas empregadas dentro do escopo mais amplo da cenografia para encenar atmosferas como envelopes de ‘condições elementares de experiência’” (2024, p. 325, aspas da autora).

O figurino branco-pérola, na sequência (ou ato) final de Moulin Rouge (ambos) tem uma carga geradora próxima ao branco. É o vestido usado por Satine em sua última encenação do espetáculo que acontece dentro da história, um exercício de

metalinguagem. Assim, é um vestido que anseia transpirar pureza, luz, tanto na representação quanto no processo da própria protagonista com planos para deixar o Moulin Rouge com seu grande amor. “As roupas também podem servir para delinear a história de um personagem, seja através do estado em que elas se encontram ou da significação que a peça, ou parte dela, tem dentro da estrutura do filme” (Costa, 2002, p. 40).

Dessa maneira a escolha da cor se relaciona à intenção de se gerar uma comoção com a liberação da personagem de suas atribuições no cabaré, o que não vai ser consumado em razão da morte dela. É possível, inclusive, que façamos a relação com um vestido nupcial atual, que também faz parte da esfera da própria personagem e de sua apresentação metalinguística.

O branco também imprime certo grau de refinamento. O rei francês Luiz XIV no quadro oficial de sua coroação está vestido totalmente de branco, num traje de seda, acompanhado por um manto azul e sapatos de saltos vermelhos (Heller, 2013, p. 85).

Como podemos ver na Figura 35 e na Figura 36, os vestidos empregam a mesma cor em uma intenção similar, com grandes diferenças de modelagem: decote, formato e sustentação. Apesar da carga de um traje na cor branco, não podemos deixar de notar um nítido erotismo através de fendas, cortes acinturados que salientam o formato dos corpos e decotes que avolumam o colo das atrizes. O vestido da peça musical, Figura 36, possui uma fenda acima da virilha da atriz invocando um sensualidade acentuada, provocativa, amparada pelas transparências. Da mesma forma em que o vestido possibilita uma movimentação intensa da atriz. Apesar do corte sensual, a vulgaridade não é conjurada. Quando vislumbramos o vestido do filme, Figura 35, percebemos que também há um erotismo, porém de forma mais discreta e refinada.

Assim, nesta questão, a cenografia, por meio do figurino, mantém a intenção geradora de atmosfera independente das soluções plásticas o que abre uma estreitíssima trilha para o conceito da transcenografia não depender exclusivamente da visualidade, mas acoplada ao caráter sinestésico. A transcrição se repete como forte ferramenta forjadora.

Figura 35 – Fotograma com a personagem Satine no filme *Moulin Rouge*



Fonte: Nicyaw88 (2019).

Figura 36 – Fotografia de Satine da peça musical *Moulin Rouge*



Fonte: Celebs First (2023).

Além disso, o branco também é a cor da ressureição, se formos nos inclinar mais sobre assunto. Segundo os católicos, após ressuscitar, Jesus aparece trajando branco. A hóstia simbolizando o corpo de Cristo, é branca. O recomeço está ligado ao princípio. As crianças são batizadas na cor branco, iniciando sua jornada na religião. Da mesma maneira recebem o sacramento da crisma em branco ou pelo menos com uma peça branca. O ovo é branco, símbolo do início (Heller, 2013, p. 214).

Lydia, de *Beetlejuice*, tem suas vestimentas com substanciosas influências da subcultura gótica⁴² que ganhou força no final da década de 1970, início dos anos 1980, contemporânea à produção do filme. O estilo gótico que, por sua vez, inalou ares do punk, com estreitas relações com a música, ocultismo, vampirismo e da bruxaria (Caetano, 2020, p. 178-180). Quando colocamos em diálogo com a atmosfera que os figurinos dela sugestionam, alcançamos mais uma etapa de identificação.

Nos palcos, Figura 37 e nas telas, Figura 38, a proposta de significação do figurino, em relação à criação de um clima são bastantes próximas. Existe uma continuidade! Embora redundante, precisamos reiterar que Lydia está enlutada, com toques de irritação situacional adolescente. A assimilação disso, além de seu interesse pela fotografia, é feita sem esforço, graças a uma construção atmosférica baseada em elementos que tem seu significado partilhado pela sociedade, principalmente ocidental. Ela literalmente está andando pela casa com uma câmera fotográfica dependurada no pescoço, Figura 37, em clichê sem receio de ser clichê. Além disso, a gola do vestido de Lydia na peça é circundada por alfinetes, uma aposta irreverente e juvenil que funciona nos palcos.

O preto é recorrente, com exceção (apenas na montagem teatral) proposital do jantar em que a família e convidados são feitos de marionetes numa tentativa de assombração do casal Maitland, com o aval de Lydia. A outra é o momento do casamento, em que o vestido vermelho provoca uma quebra de expectativa, propositalmente, como discutido algumas páginas atrás.

⁴² Subcultura nos termos utilizados por Caetano (2020, p. 176) como cultura de um grupo que, junto a outros, compõem uma sociedade.

Figura 37 – Fotografia da personagem Lydia em cena no musical *Beetlejuice*



Photo by Walter McBride



Fonte: Reddit (2021).

Figura 38 – Fotograma do filme *Beetlejuice* figurando a personagem Lydia



Fonte: Elemental Spot (2022).

O preto, junto com o branco, passou séculos sendo considerado uma não cor, desde a “proclamação” de Leonardo da Vinci no fim do século XV. Algo que só foi fortemente refutado pelos artistas no começo do século XX (Pastoureau, 2008, p. 11-12). Essa mudança foi gradual impulsionada pela popularização da impressão e reafirmada pelo prisma cromático de Isaac Newton, no século XVII, em que não havia espaço para o preto e para o branco (Pastoureau, 2008, p. 114). Goethe, por exemplo, não trata especificamente da cor preto quando aborda as sensações ou os estados de espírito das cores. Repetidamente a denomina como não-luz (Goethe, 2011). Eva Heller afirma teoricamente que o preto é uma cor sem cor (2013, p. 178).

Todavia, a cor preto já possuía uma carga negativa muito antes de perder (novamente) o status de cor. Na Bíblia, em meio a escuridão e a não-vida, Deus fez a luz e, assim, então, teria se iniciado a vida. Na mitologia grega a assustadora deusa Nyx, filha de Caos, era ligada à noite, à escuridão e deu origem a outras divindades ligadas, por conseguinte, a sentimentos como angústia, velhice, morte, discórdia (Pastoureau, 2008, p. 21). O preto seria a cor de Satanás, do caos, da noite perigosa, da morte, dos inimigos de Israel. Oposto ao branco que é a luz (Pastoureau, 2008, p. 30.) O corvo negro que está na arca com Noé se demora em trazer notícias sobre o

nível das águas, é amaldiçoado e substituído pela obediente pomba branca (Pastoureau, 2008, p. 38).

O inferno para os romanos não era muito diferente do grego, também representado pela cor preto, a cor da morte. Assim, os magistrados começaram a utilizar togas de cor escura (mais próximo ao cinza) para rituais funerais, o que deu início ao tímido estabelecimento das roupas de luto na Europa (Pastoureau, 2008, p. 35), consolidado na Idade Moderna. A alta sociedade romana, sob o Império, reproduziu o costume dos magistrados, os parentes do falecido se vestiam de preto para os rituais e por um determinado período de luto. O preto só vai ser usado pelas rainhas francesas no fim da Idade Média, substituindo o branco para o luto (Pastoureau, 2008, p. 71) e o vestiam até o fim da vida.

Até os anos 1000 coexistiam significados positivos para o preto como a temperança, autoridade, dignidade... Porém, os sentimentos negativos foram sobressaindo (Pastoureau, 2008, p. 46). Contemporâneo a tal é a estabilização da figura do demônio que se desenvolveu entre os séculos VI e XI (Pastoureau, 2008, p. 51), ele não aparece no Antigo Testamento, ganhando destaque no livro do Apocalipse (Pastoureau, 2008, p. 47).

Com o fim da Idade Média, a cor preto foi deixando de ser evitada e se tornou até uma cor luxuosa com adeptos de várias classes sociais e a evolução no tingimento de tecidos. Algo que perdurou até meados do século XVII (Pastoureau, 2008, p. 78). Tal processo é contemporâneo ao período da Peste Bubônica, século XIV. Porém, não parece ter relação com a dizimação de um terço da população europeia e; sim, com uma movimentação por parte da sociedade e de determinadas “regulações” sobre o uso de cores.

O modo de produção de imagens foi mudando ao longo dos anos e, consequentemente, influenciou na forma de “enxergar” as cores. Entre o século XV e o XVI “a grande maioria das imagens em circulação, nos livros ou não, tornou-se preta e branca” (Pastoureau, 2008, p. 119, tradução nossa), graças à mecanização do processo de impressão. Ao contrário do processo artístico que acontecia durante a época medieval.

Os protestantes no período da Reforma, século XVI, utilizavam figurinos pretos e escuros como representação de uma sobriedade, seriedade e até severidade (Pastoureau, 2008, p. 131).

A cor preto, no século XVII, foi extremamente popular. Um período de alta religiosidade marcado por alta criminalidade, baixa expectativa de vida, miséria. As roupas pretas eram maioria, independente da religião. Os próprios lares tornaram-se mais escuros pelo amplo uso de madeira mogno e móveis volumosos (Pastoureau, 2008, p. 134-135).

No campo teatral, o interesse pela morte e pelo luto se intensifica na década de 1820. Shakespeare foi “redescoberto” e Hamlet foi eleito um herói romântico. Logo, a sua vestimenta preta irradiou pela sociedade. O uso da cor foi potencializado durante a Revolução Francesa como símbolo de idoneidade (Pastoureau, 2008, p. 169).

Na virada do século XVIII para o XIX, auge da Revolução Industrial, as cidades foram escurecidas pelo carvão e fuligem. A maior permanência em espaços fechados, transporte de massa e o asfalto fizeram com que a elite sentisse a necessidade de se destacar do restante da população e passando a buscar cores claras (Pastoureau, 2008, p. 15) iniciando uma nova dinâmica no uso das cores.

No século XX o preto já não funcionava mais como fator diferenciador de grupos sociais, era usado tanto na alta costura quanto para grupos contraventores (Pastoureau, 2008, p. 192). No período contemporâneo mantém-se a variedade de usos, perdeu hegemonia no luto e na magistratura. O preto é posicionado com uma cor de importância equiparada às outras cores (Pastoureau, 2008, p. 194).

Ao avistar uma adolescente com um vestido preto, texturas e volumes, o luto é o primeiro que nos vem à mente, partindo para desdobramentos como o interesse pelo oculto. É uma consequência gradativa do trabalho em conjunto com todos os outros vetores presentes, já que “a atmosfera mistura elementos narrativos e significantes a elementos não narrativos e não significantes” (Anderson, 2009, p. 80, tradução nossa). Além disso, os elementos negativos vêm primeiro, atraem e prendem mais atenção; são mais marcantes como afirma o escritor de ficção científica H. P. Lovecraft ao considerar os sentimentos de dor e perigo (1987, p. 21).

Novamente ao notar os vestidos, cortes e cor percebemos um trabalho transcriador. O figurino não é uma reprodução ou cópia. O vestido da peça musical, para citar, Lydia tem movimentos que exigem uma flexibilidade, ela dança, canta, se movimenta rapidamente pelo palco e o figurino precisa se mostrar disponível para que a atriz realize tais façanhas.

No início de *Moulin Rouge* temos a apresentação de Satine para o espectador, para o público diegético e para o seu par romântico. Os conjuntos que a personagem veste, Figura 39 e Figura 40, são estabelecidos pela cor preto e a prata (por meio dos apliques) arrematados por luvas acima dos cotovelos, cartola e meias-calças.

Figura 39 – Reprodução de quadro do filme *Moulin Rouge* com a personagem Satine



Fonte: Pinterest (2015f).

Figura 40 – Fotografia da personagem Satine na peça musical *Moulin Rouge*



Fonte: Pinterest (2024g).

No recorte histórico em que se passa o filme, início de século XX, as roupas em cor preta passaram a ocupar a alta costura e ganham destaque, também, entre as mulheres (Pastoureau, 2008, p. 187-189). Nestes casos a sofisticação está em alvo, segundo Eva Heller (2013, p. 194), 30% das pessoas indicam o preto como a cor da elegância e 20% indicam a cor prata, tons que dominam estes dois figurinos. A personagem deve ser como um diamante⁴³ e despertar desejos para os homens do cabaré, despertar paixões. Nós não supomos em momento algum que a personagem está de luto por usar a cor preto!

A cor prata também remete ao frio e à distância. Ela nos remete a modernidade, principalmente quando comprada ao dourado. Junto com o azul e o cinza forma o arranjo de cores da tecnologia e funcionalidade (Heller, 2013, p. 343).

O pesquisador Francisco Araújo da Costa escreve sobre como o figurino “serve à narrativa ao ajudar a diferenciar (ou tornar semelhante) os personagens” (Costa, 2002, p. 40) e completa:

seria tão difícil uma *femme fatale* ter o mesmo efeito sobre a plateia de um filme *noir* com roupas recatadas quanto seria acreditarmos em um super-herói capaz de realizar seus feitos incríveis se os figurinos de ambos não nos ajudasse a suspender a desgraça e transfigurar a imagem do ator em um personagem” (Costa, 2002, p. 40).

Logo, o que se deseja exprimir por meio dos trajes é a preciosidade de Satine que vai auxiliar na construção da narrativa fornecendo os elementos para constituir a personagem, como dissemos acima, como a grande joia cobiçada que poderia salvar o Moulin Rouge da bancarrota.

Atenção para o bordado em formato de coração no figurino da peça musical, Figura 40, o coração é um elemento bastante repetido nas produções, originando uma espécie de discreta unidade de ligação estilística: ganchos visuais ou pistas migratórias (Long, 2007, p. 42), relembrando, ferramenta trivial do transmídia.

A luz e, consequentemente, o escuro, são fatores elementares na formação de uma atmosfera (Edensor, 2015, p. 332). Aliás, auxiliar na criação de atmosfera é um dos objetivos da luz teatral, junto com a iluminação, seletividade e escultura (modelagem dos corpos pela luz), interação, fluidez e estilização (Reid, 2001, p. 14-28).

⁴³ Neste momento a personagem canta a música *Diamond Are a Girl's Best Friend*, em português, Diamantes são os melhores amigos das garotas.

A luz, assim como as cores, é apreendida pelo espectador por meio de valores simbólicos e culturais de cada indivíduo, sociedade ou comunidade. Isso faz com que a resposta a esses estímulos seja coerente com esses preceitos já internalizados (EDENSOR, 2015, p. 334). Efetivamente é a iluminação que “faz existir visualmente, além de relacionar e colorir os elementos visuais” (Pavis, 2008, p. 179), é ela que cria a cor (Pavis, 2008, p. 180).

Historicamente o advento da luz elétrica resultou em profundas mudanças na esfera teatral, ela “revelou de forma bastante gráfica que o teatro era essencialmente uma forma que acontecia no tempo, e que, além disso, sua revelação através do tempo envolvia movimento, e que o movimento era criado por, e por sua vez criaria, ritmo” (Baugh, 2005, p. 94).

Este processo de revelação alcançado pela existência (ou não) da luz apresentou o teatro como um fenômeno distinto de percepção, uma coisa à parte e, mais importante, bastante distinta da realização da literatura dramática, e assim apresentou uma alternativa radical ao papel da interpretação literária como sendo a base lógica para o teatro. Portanto, o teatro, o próprio ato de performance viva que foi revelado e expresso pela luz - pode ter significado e importância em si mesmo. Por sua vez, também, a imediatez do palco iluminado e sua deferência legítima à iluminação focalizaram a atenção no ato e na qualidade da recepção por um público e sua relatividade imaginativa. O palco e seus artistas fazem um trabalho que não tem conclusão, nenhum estado finalizado até ser recebido e imaginado por um público vivo (Baugh, 2005, p. 95).

Portanto, a luz como um instrumento de criação de atmosferas pode trabalhar para a localização temporal (estação do ano, por exemplo), mas, também, ajudar a “controlar quando a audiência se sente feliz ou triste, extrovertida ou introspectiva, agressiva ou submissa (Reid, 2001, p. 21, tradução nossa). Isso por meio de técnicas de variações tonais, balanceamento de luz e sombra, contrastes (ou a falta dele), entre outros (Reid, 2001, p. 21).

Jacques Aumont (2004, p. 172-176) enumera, ao considerar o cinema (e a pintura, no caso de seu texto), três funções da iluminação na representação. A primeira delas seria a função simbólica em que a luz em si está ligada a um sentido. É próxima a uma luz divina, uma luz sobrenatural, qual função o cinema, em sua maioria de produções, tenta disfarçar. Uma luz que pode se aproximar a simbologia de uma graça em que a luz cede ao símbolo.

O segundo tipo de luz é a dramática (Aumont, 2004, p. 174), ela tem como função estruturar espaços, organizar o espaço de uma maneira que se torne cênico. Ela define profundidades, A terceira função da luz, enfim, é a atmosférica (Aumont,

2004, p. 175). Uma luz que banha a cena, é a luz difusa excessivamente usada na televisão, por exemplo. É uma luz que privilegia determinadas partes, propositalmente, para serem percebidas de maneira que leve o entendimento do conjunto.

Quando escrevemos sobre a iluminação nas produções, nos dirigindo para *Moulin Rouge*, as fagulhas geradoras de atmosfera são bastantes próximas. O tom azulado da iluminação aparece em momentos em que os personagens se carregam (e consequentemente o espectador) de melancolia, solidão e outros sentimentos negativos e, principalmente nos momentos que acontecem fora do *Moulin Rouge*.

Todavia, ela também aparece na cena de apresentação de Satine, Figura 39 e 40, a que discutimos acima a respeito do figurino. A luz azulada em contraste com a pele das atrizes e com os brilhos adicionados nos trajes que, repetindo o anseio do figurino, remetem ao diamante e seu branco azulado. Mostrando como a luz, neste caso atmosférica e dramática (Aumont, 2004), e as cores podem ter mais de uma carga sensibilizante que varia quando em conjunto com outros fatores. A luz embora difusa, banha Satine, a destaca em primeiro plano referente ao entendimento do entorno. É uma luz que assegura a importância dramática da personagem imersa no determinado momento.

Em contraponto as cenas de romance são preenchidas por uma luz mais quente, familiar, confortável, realçando o cenário predominantemente vermelho com paixão e animação. É uma história que trabalha nos dois extremos do romantismo, no amor e na morte, na luz e nas sombras.

Quando tomamos esses exemplos em plataformas expressivas distintas vemos uma sintonia de intenções para com o espectador na proposição de geração de atmosfera por meio da iluminação.

Ajustando o nosso rumo para o cenário, ou melhor, os cenários, eles têm como cor base o vermelho, sem surpresas. O dourado é segunda cor de maior destaque, seguido pela preta. Novamente existe uma sólida constância nas intenções geradoras. O vermelho continua com seu papel como arrazoamos acima, ligado ao amor e à paixão.

A resultante da sensação produzida por cenários dialoga maciçamente com a iluminação e com o figurino, tanto na peça musical quanto no filme. A configuração da atmosfera filmica defendida por Inês Gil (2005, p. 142) que é justamente entre os elementos de filme, mas que podemos sem esforço estender para o teatro. Aliás,

quando se relaciona os cenários das duas produções, em relação às aspirações de criação de atmosfera, também como acontece nos quesitos anteriores, são bastante próximas mesmo considerando duas plataformas com linguagens diferentes.

Fazendo uma breve aproximação com a arquitetura, já que a cenografia e arquitetura são próximas por natureza (Howard, 2017), podemos citar Peter Zumthor, arquiteto suíço, autor do livro *Atmosferas* (2009), em que dialoga sobre o assunto nos espaços arquitetônicos. Para o autor “a atmosfera comunica com a nossa percepção emocional, isto é, a percepção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para viver” (Zumthor, 2009, p. 12).

O arquiteto indica nove apontamentos, e três anexos, que fazem parte da atmosfera (ou funcionam como geradores) em uma obra arquitetônica:

- O corpo da arquitetura (Zumthor, 2009, p. 22): uma anatomia do espaço, um esqueleto e uma tela.
- A consonância dos materiais (Zumthor, 2009, p. 22): como os materiais empregados se relacionam entre eles com objetivo do todo.
- O som do espaço (Zumthor, 2009, p. 28): ruídos, ecos que vem de fora ou não e como eles se propagam pelo espaço a depender dos materiais utilizados e da composição espacial.
- A temperatura do espaço (Zumthor, 2009, p. 32): relacionado ao conforto (ou não) levando em consideração as temperaturas internas e externas ao espaço. Também está ligada aos materiais utilizados.
- As coisas que rodeiam (Zumthor, 2009, p. 34): objetos, coisas que estão presentes e cooperam com a arquitetura daquele espaço.
- Entre a serenidade e a sedução (Zumthor, 2009, p. 42): a arquitetura é uma obra de arte espacial, mas também é temporal. Esse ponto está relacionado à movimentação das pessoas dentro desses espaços e às tensões/calmarias que são criadas.
- Tensão entre interior e exterior (Zumthor, 2009, p. 46): ao se fazer um invólucro discute-se com o público e o privado. São passagens.
- Degraus da intimidade (Zumthor, 2009, p. 50): relaciona-se a escala, o longe e o perto, distâncias, quais sentimentos e impressões as diferentes dimensões causam.

- A luz sobre as coisas (Zumthor, 2009, p. 56): iluminação, neste caso de preferência a natural, recortes e aberturas que desenhem o espaço. Contrastes.

E os anexos:

- A arquitetura como espaço envolvente (Zumthor, 2009, p. 64): ponto que exprime a transformação de um edifício como ponto de interesse particular dentro de uma paisagem mais geral.
- Harmonia (Zumthor, 2009, p. 66): quanto as partes se tornam um todo - o lugar, a utilização e a forma.
- A forma bonita (Zumthor, 2009, p. 72): a forma que toca as pessoas.

Outro arquiteto e teórico da dimensão sensorial, o finlandês Juhani Pallasmaa, também discorre sobre o assunto. A definição apresentada por ele é “a impressão perceptiva, sensorial e emotiva abrangente de um espaço, ambiente ou situação social” (Pallasmaa, 2014, p. 20). O autor considera que a experiência imediata de se entrar em um novo espaço abrange mais do que os cinco sentidos, quais ele completa com “orientação, gravidade, equilíbrio, estabilidade, movimento, duração, continuidade, escala e iluminação” (Pallasmaa, 2014, p. 19).

Para o arquiteto, o contato imediato com o lugar e o espaço leva ao “reconhecimento instantâneo da natureza inerente de um lugar” e está próximo à uma leitura que os animais fazem de terceiros com o fim de identificar presas ou predadores, é crucial para a sobrevivência (Pallasmaa, 2019, p. 24). É um modo inconsciente de percepção que faz uma varredura sem o ato de compreender conscientemente os elementos que ali estão (Pallasmaa, 2019, p. 26).

Então, Pallasmaa faz um paralelo com a literatura em que a capacidade de compreender as atmosferas é análoga à competência criativa de imaginar e projetar os espaços e os cenários enquanto estamos lendo uma obra literária, através das indicações ali presentes (Pallasmaa, 2019, p. 27) e que a “criatividade também se baseia em modos vagos, polifônicos e principalmente inconscientes de percepção e pensamento, em vez de atenção focada e inequívoca” (Pallasmaa, 2019, p. 26). Ele afirma, inclusive, que há evidências de que percepção inconsciente é mais importante para o processo perceptivo que a percepção focalizada (Pallasmaa, 2019, p. 38).

O espectador, quando em contato com a obra, está para absorver o conjunto, não a cenografia individualizada, ou a atuação apenas. Perceber esse espaço

depende de uma série de convenções (Aumont, 2004, p. 145) e pressupostos mentais, intelectuais, afetivos, religiosos e ideológicos (Aumont, 2004, p. 147). Por sua vez, é por meio de uma percepção inconsciente que as relações são construídas e se cria a possibilidade de uma atmosfera recorrente, que promove a familiaridade seja com a mesma obra em outra plataforma ou sensações como tratamos em alguns excertos.

As sensações são produto dos sentidos e são causadas quando estímulos, externos ou interno, atingem os nossos órgãos receptores. As sensações nos possibilitam aglutinar percepções de várias naturezas e, por fim, experienciar aquele determinado processo ou momento (Oliveira, 2021, p. 11).

O vermelho é uma cor que se destaca, chama atenção. Os extintores, por exemplo, são vermelhos para serem facilmente identificados (Pastoureau, 2008, p. 189). Também é a cor da sedução, do prazer e sentidos. Da alegria e da festa. Do Natal (Pastoureau, 2008, p. 18-19).

Nas obras de Moulin Rouge, os momentos de angústia, melancolia e tristeza são contextualizados por cenários em cores com baixa saturação, pendendo para o cinza e azul. Eles representam a cidade e a casa do protagonista, Figura 41. O contraste de emoções se encontra no fato de “vermelho e o azul, em termos psicológicos, são cores contrárias” (Heller, 2013, p. 83).

Figura 41 – Fotograma do filme Moulin Rouge, dormitório de Christian



Fonte: Film & Media Studies Theory (2013)

Enquanto os tons vermelhos e dourados em exuberância estão nos cenários ligados ao Moulin Rouge, seu espaço de apresentação e os aposentos da protagonista, o quarto em formato de elefante, Figura 42.

O dourado é ouro. Era considerado pelos Egípcios como o sol enterrado, sendo associado com luz, calor, poder, riqueza, beleza, perfeição e imortalidade (Pastoureau, 2023, p. 28). Porém, também tinha o seu lado bíblico negativo como causador de ganância, roubos, traições etc. (Pastoureau, 2023, p. 28). É a cor da vaidade e do bezerro dourado: “símbolo bíblico do deslumbramento, da crença em falsos deuses (Heller, 2013, p. 325). Vamos nos ater às acepções positivas que é o viés realmente aproveitado pelo filme.

O dourado aparece em detalhes, mesmo não ocupando grandes áreas, sua presença é massiva. Eles estão nos móveis, nos objetos e nas luzes que neste momento entram, também, como objetos cênicos. Esta cor é ligada ao luxo para 38% das pessoas, meros objetos cotidianos são ligados ao ouro para indicarem luxo (Heller, 2013, p. 324) como canetas, celulares, tesouras.

As grandes superfícies douradas atraem por sua beleza, porém parecem distantes, porque representam o poder. Por seu efeito simbólico, o ouro é grande e poderoso. Em nossa experiência, ele é pequeno: inclusive quando a cor dourada não vem de ouro autêntico, ela é usada com parcimônia. Caso se peça a várias pessoas que pintem uma superfície com quadrados coloridos de diversos tamanhos, utilizando também a cor dourada, a maioria irá pintar de dourado os quadrados menores. Isso porque, na vida cotidiana, o ouro aparece só como cor decorativa, como cor dos detalhes (Heller, 2013, p. 328).

Figura 42 – Fotograma do filme *Moulin Rouge* com os personagens Satine e Christian no dormitório da protagonista



Fonte: LadyGeeks Media (2022).

O vermelho remete ao luxo, convenção social (Böhme), como dito anteriormente, os pigmentos vermelhos, eram extremamente caros, já que por muitos séculos dependeram de tingidores de origem animal, os insetos cochonilhas e kermes. Segundo a pesquisadora Eva Heller (2013, p. 86) para se tingir 10 quilos de lã eram necessários 140 mil insetos. Também era possível obter a cor vermelho de vegetais da família das Rubiáceas (Heller, 2013, p. 87), da árvore *Caesalpinia sappan*, conhecida como o pau-brasil oriental e da *Caesalpinia echinata lam.*, o pau-brasil (Von Muralt, 2006).

As cores luminosas e puras eram reservadas aos ricos, já que eram mais difíceis de se obter. O Imperador Carlos Magno, século VIII e IX, determinou que o “palácio imperial e a catedral onde ficava seu trono fossem pintados de vermelho luminoso” em uma clara demonstração de poder perante a Igreja (Heller, 2013, p. 84).

Trazendo novamente Alex Martoni, ele se adentra na análise da atmosfera de uma obra filmica o que muito se aproxima dos nossos objetos e caminhos dessa tese. O filme em questão é *Fausto* do diretor Aleksandr Sukurov. Destacamos aqui um trecho:

[...] em vez de elaborar categorias que nos permitam avaliar um filme como “atmosférico” ou não, uma vez que tudo aquilo que nos envolve e nos “toca” influi, necessariamente, sobre a nossa tonalidade afetiva – numa perspectiva heideggeriana –, nos parece bem mais produtivo pensar em como elementos próprios à materialidade do filme, isto é, o toque do ritmo, do figural e do acústico, participam do modo como os afetos são encenados e, consequentemente, da construção de sentidos do filme (Martoni, 2015, p. 177).

O pesquisador identifica alguns pontos ou um conjunto de forças, como denomina, que atuam para articular “as nossas disposições afetivas” (Martoni, 2015, p. 181). Essas forças provêm de diversos nichos como “a preparação do ambiente, a experiência espectatorial e a natureza plástica e acústica do filme” (Martoni, 2015, p. 183).

O uso das cores, luz, lentes no *Fausto* de Sukurov, de acordo com Martoni (2015, 219) remonta a outras versões ou produtos baseados no mesmo texto e que dividem provocações semelhantes como a claustrofobia, alucinação e atordoamento. O autor identifica tal fato como uma espécie de tradição da *mise-en-scène* em que se visa acarretar uma “sobrevida da tonalidade afetiva da obra de Goethe” (Martoni, 2015, p. 220, grifos do autor) a partir de soluções perceptivas.

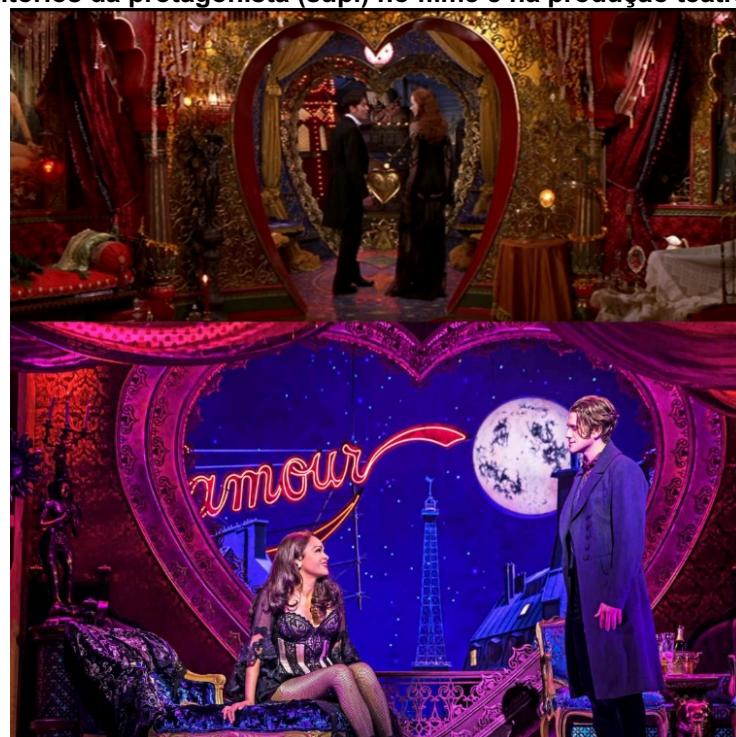
Porém, a sobrevivência dessa tradição estaria na

busca, em diferentes materialidades e em diferentes momento na história do corpo, de tecnologias ótimas e acústicas voltadas à tradução dessas ambientes, da produção de experiências sensíveis que mantenham uma determinada configuração afetiva com o espectador (Martoni, 2015, p. 222).

Ou seja, não são somente as cores (luz ou pigmento) que trabalham para gerar as atmosferas. Quando colocamos lado a lado os parâmetros de Böhme (1993, 2013, 2014) e Zumthor (2009) encontramos consonâncias como o arranjo de objetos (consonância de matérias), o som e a luz. Chekhov considera tudo que o espectador vê como um possível reforço da atmosfera, Kratje (2018, p. 33) inclui a textura, enquanto Pallasmaa também aposta na iluminação e escala (2014, p. 19). Por fim, Inês Gil contribui com estética cromática (2002, p. 3).

Aproveitando a menção da textura, em ambas as produções de *Moulin Rouge* podemos dialogar sobre a quase inexistência de superfícies lisas, sem texturas ou com texturas pouco proeminentes, Figura 43. Desde os tecidos dos figurinos, as paredes, as cortinas, os estofamentos, os objetos de cena, enfim, tudo que é visualmente presente.

Figura 43 – Montagem fotográfica com os personagens Satine e Christian nos cenários dos dormitórios da protagonista (sup.) no filme e na produção teatral (inf.)



Fonte: montagem realizada pelo autor com imagens de Reel Club (2011) e EW (2019)⁴⁴.

⁴⁴ <https://reelclub.wordpress.com/2011/07/17/if-you-can-dream-it-surrealism-in-moulin-rouge/>; e <https://ew.com/theater-reviews/2019/07/25/moulin-rouge-musical-review/>.

Os estofamentos são predominantemente adamascados, com franjas, as cortinas de um veludo encorpado, são reminiscências de um luxo palaciano e é justamente esse “clima” que nos é proporcionado, Figura 43. Podemos dizer o mesmo dos entalhes inspiradores nos guarda-corpos, nas colunas, nos biombos, nos divisores de ambientes; e especificamente no cenário teatral, nas “pernas” e no arco do proscênio, Figura 44.

Figura 44 – Montagem fotográfica com imagens do filme *Moulin Rouge* e da peça teatral homônima



Fonte: montagem elaborada pelo autor com imagens de Abroadwayé aqui (2016) e Dreamstime (2019)⁴⁵.

⁴⁵ <https://abroadwayeaqui.com.br/2016/11/01/romance-musical-moulin-rouge-chegara-a-broadway/>; e <https://www.dreamstime.com/photos-images/moulin-rouge-broadway.html>.

Nos quatro registros apresentados nas montagens, Figura 43 e Figura 44, o formato de coração que citamos algumas páginas atrás são bem visíveis. Esse gancho no cenário das duas produções tem uma grande escala. Na Figura 43, o casal está posicionado dentro de uma sucessão de corações existentes no cenário do quarto de Satine. O cenário teatral se utiliza da mesma construção visual, é uma sobreposição de recortes em formato de coração com uma pequena diferença de tamanho, que confere profundidade à composição. Eles também dividem as mesmas cores e as texturas são próximas.

Tracemos uma comparação do dormitório da protagonista de Moulin Rouge com o quadro mais notável, e amplamente analisado, do pintor belga Jan Van Eyck, o retrato do casal Arnolfini, Figura 45, membros da classe burguesa. Também objeto de análise da pesquisadora Eva Heller. Até o então momento, início do século XV, os burgueses da região flamenca não eram autorizados a vestir a cor vermelho, que simbolizada uma proteção contra o mau-olhado e, principalmente, para garantir a ostentação de riqueza. O casal escolheu por ter sua união retratada em frente à cama matrimonial, repleta de forrações em caríssimos tecidos vermelhos (Heller, 2013, p. 87). Assim, garantindo que o registro visual contivesse o devido poder econômico da família, reforçando a posição social do casal. O dourado ouro desponta no lustre que parece artificialmente posicionado para enriquecer a composição visual feita pelo pintor.

Figura 45 – Pintura *O casal Arnolfini* de Jan Van Eyck de 1434



Fonte: Wikipédia (entre 2010 e 2024).

O quarto de Satine, Figura 46, apostava no vermelho e no dourado como evocação ao luxo, além da paixão, já que era ali que a protagonista recebia seus

convidados enquanto exercia sua função de cortesã. O aposento retratado na pintura do casal Arnolfini e o do filme são totalmente distintos enquanto posição geográfica, estabelecimento temporal e estrato social, porém são unidos pelo propósito de usufruir da simbologia das cores. Apesar de comparar uma imagem estática a uma imagem em movimento os registros estudados aqui, os modos com que os espaços são manipulados são correspondentes.

Figura 46 – Dormitório de Satine no filme Moulin Rouge

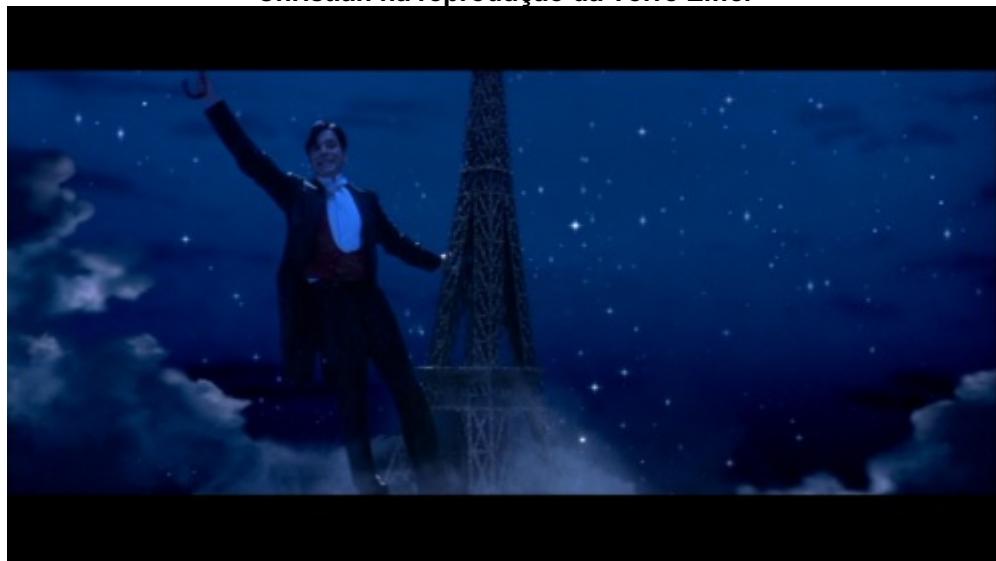


Fonte: Pinterest (2016h).

Resgatando o caso da escala trazida por Pallasmaa (2019, p. 19) pode ser representada por um momento emblemático na narrativa. Nele os protagonistas estão em estado de alegria, de paixão. Há a sensação de poder e preenchimento. Enquanto o protagonista entoa *Your Song*, derivada da música de Elton John⁴⁶, o casal é transportado em um momento onírico para uma porção da cidade de Paris em uma escala praticamente humana, onde a Torre Eiffel tem um tamanho próximo a Christian, Figura 47.

⁴⁶ Música lançada em 1970 com a composição de Elton John e Bernie Taupin.

Figura 47 – Fotograma do filme *Moulin Rouge* com o personagem Christian na reprodução da Torre Eiffel



Fonte: Reel Club (2011).

Diferente da escala opressora de um gigantesco gorila que se agranda ao escalar o arranha-céu *Empire State*, Figura 48, a proporção entre o casal e as construções não elabora sentimentos negativos. O que nos aponta que as atmosferas não são geradas por elementos individualizados, mas pelo modo com que esses elementos se relacionam entre si. Para Christian a cidade ficou pequena aos pés dele, enquanto dedica-se em oferecer a arte que produz, sua música, sua poesia, em troca de uma noite com a estrela do cabaré. A cena se repete no cinema e nos palcos.

Figura 48 – Reprodução de quadro do filme *King Kong* de 2005



Fonte: Movieweb (2023).

O cenário de *Beetlejuice* é basilar na sugestão de atmosferas ao espectador sobretudo quando centralizamos a atenção a casa onde se desenrola a narrativa. O espaço é regulado de acordo com os desdobramentos e se metamorfoseia em um alinhamento à narrativa. Exemplificando, quando a casa pertence ao casal Maitland, ela tem uma determinada formatação visual. Quando ela é comprada pelos Deetz, ela adquire uma outra configuração condizente com as atitudes e preferências deles.

Abaixo temos três imagens que pontuamos três momentos da casa no filme. Em primeiro, Figura 49, temos a casa enquanto habitada pelo casal Maitland enquanto vivos. A atmosfera campestre e calma é evocada por uma série de fatores: cores quentes e calmas, sem contrastes acentuados, predomínio de madeira natural e bege/amarelo claro, o papel que reveste as paredes é floral e trabalhado no esquema de repetição, as cortinas são concebidas em cores claras e visualmente leves com apliques rendados.

Figura 49 – Reprodução de quadro do filme *Beetlejuice*



Fonte: Hooked on Houses (2012).

Um clima oposto desponta na configuração do espaço sob posse da família Deetz, Figura 50, vinda de uma cidade grande e com um aparente desejo de ostentar as posses e sob as preferências plásticas excêntricas de Delia. As cores frias insuflam uma melancolia, muito mais que uma sofisticação. As cortinas mais pesadas fazem o

mesmo com o ambiente. Segundo Goethe, quanto mais azul em sua formação, a cor se torna mais privada, sombria, fraca, escura, fria, distante. Porém, pode ser atrativa e resultar em afinidade (Goethe, 2011, p. 123), não nesse caso.

Figura 50 – Reprodução de quadro do filme *Beetlejuice* com a personagem Lydia



Fonte: Hooked on Houses (2012).

O terceiro momento da casa é um aparente equilíbrio entre o mundo Deetz e Maitland, Figura 51, bastante evidente, na realidade. É a situação do meio-termo. A parede de fundo é literalmente dividida entre os estilos das famílias. Compatível com a condição da narrativa em que os mortos e vivos convivem em uma aparente regularidade tendo como peça central a figura de Lydia. Em relação a harmonia não podemos afirmar que essa divisão é visualmente harmônica aos olhos, extremamente agradável ou concordante. O contraste plástico é muito mais um indício de coexistência e presença mútua.

Figura 51 – Fotograma do filme *Beetlejuice* com a personagem Lydia



Fonte: Times of India (2017).

Na obra teatral o comportamento assumido pela casa como entidade não é diferente. Em um primeiro momento temos a casa com a ambientação Maitland, Figura 52. Desenhos florais cobrem as paredes e são complementados por móveis e um lustre em estilo country. Há também uma romântica janela com vitral verde. O verde e o marrom dominam. As cortinas são claras e leves. O conjunto clama por uma atmosfera do campo, calma e tradicional.

Figura 52 – Fotografia do palco com o cenário da peça musical *Beetlejuice*



Fonte: BroadwayBox (2019).

Apesar das aparentes influências do expressionismo alemão nas perspectivas forçadas e pouco, ou nada, realistas, sentimos o desconforto visual que elas causariam (e irão causar nas próximas formatações), provavelmente em razão do baixo contraste entre as cores e de um sentimento de harmonia e aconchego. O expressionismo almejava que o expectador sentisse e/ou observasse o entorno pelo olhar contaminado do personagem, ou seja, “exploração do mundo interior das personagens, que contaminará a forma como vemos, através dos seus olhos, o mundo exterior” (Barreira, 2017, p. 213). Sendo assim, as intenções do conjunto cenográfico do filme de *Beetlejuice* e da peça permanecem com direções semelhantes na intenção da atmosfera recorrente.

Figura 53 – Fotografia do palco com o cenário da peça musical *Beetlejuice*



Fonte: BroadwayBox (2019).

A segunda “roupagem” da casa, Figura 53, condiz com a do filme, a formatação Deetz. O cinza é predominante (embora a roxa altere a nossa percepção da cor), a cortina ganha peso, o corrimão é modernizado e os móveis acompanham as linhas inclinadas do cenário e as cores. A família impõe a suas preferências perante a casa atropelando uma estrutura secular, expressando uma convenção social da necessidade de integrantes de uma nova classe social na tentativa de que o status

atual propicie um apagamento da anterior. Percepções propostas por um arranjo visual. Assim, novamente, os estímulos geradores da atmosfera se mantêm entre o filme e a montagem teatral.

A cor roxa, na qual tomamos a liberdade de abracer o vermelho-azulado, o púrpura e o azul-avermelhado, é bastante evidente na iluminação da peça. É uma cor que mais inquieta do que acalma (Goethe, 2011, p. 143). Na sua versão pura e saturada pode se tornar insuportável, por isso, geralmente é empregada nos detalhes, roupas e adornos pois produz um estímulo especial. Cor escolhida pelo clero (Goethe, 2011, p. 144).

O roxo era a cor dos traidores (Pastoureau, 2014, p. 133) o que se aproxima do protagonista e, em alguns períodos, chegou a simbolizar o luto, ao lado da cor preto (Pastoureau, 2008, p. 135). Ainda abordando a junção do preto com o roxo evoca magia, o oculto (Heller, 2013, p. 163).

Na peça existem alguns momentos de transição, entre as formatações da casa, cuja sugestão de atmosfera é ancorada na iluminação e na projeção de imagens/texturas sobre o cenário, para diferenciar do momento anterior e do próximo e que foram tratados no capítulo sobre transculturalidade. É uma transição que auxilia no recorte temporal! Todavia não há uma correspondência entre esses momentos, tanto em relação à narrativa, quanto em escala espaço temporal, com partes do filme.

Continuando, o terceiro momento da casa na peça musical, Figura 54, também não corresponde no filme e na peça. A casa do filme é modificada pelo aparecimento pontual de estranhos objetos enquanto Beetlejuice está no domínio, é um trecho breve de tela. O momento da coexistência, Figura 51, que trouxemos acima, existe enquanto cenário apenas no filme. Em contrapartida a casa cenário na peça potencializa a predominância do fantasma em quesitos plásticos e segue desta maneira até o encerramento, Figura 54.

Figura 54 – Fotografia do palco com o cenário da peça musical *Beetlejuice*



Fonte: The New York Times (2019).

Então por que trazer essa relação se não trouxemos as intermediárias? A primeira resposta é: existe o mesmo número (três) de formatações em ambas as produções. A segunda, é para demonstrar que embora a linguagem cenográfica continue na mesma linha, as questões de atmosfera divergem. Elas se diferenciam não a ponto de que a primeira anula a segunda por terem sentidos opostos, elas simplesmente caminham paralelas e muito pela mudança da narrativa de se transformar um filme de aproximadamente 90 minutos em uma produção teatral de 130, com arcos de personagens e ênfases distintos. Existem muitos pontos de transcrição como as cores, formatos e padrões. A escada é um elemento importante que se mantém sob uma nova roupagem com uma escala adaptada ao palco e suas novas funções em cena, dentro de uma proposta plástica que não destoa do original.

Sob o controle de Beetlejuice a tendência é a aplicação do listrado em grandes peças de mobiliário, a intensificação da textura nas paredes e um certo quê de monstruosidade na guarnição da lareira e nos móveis. A iluminação passa a ter o roxo como base. O cenário imprime uma sensação mais perigosa, embora não horripilante. O uso da luz nestes momentos que estamos debruçados é dotado de uma complexidade ligada ao simbolismo, ela altera a percepção de outras cores (sim,

estamos cientes que as cores dependem da luz) em uma dualidade entre cor luz e cor pigmento, notadamente vencida pela iluminação. É uma batalha que confere dramaticidade à produção. É uma força que organiza o espaço e outorga atmosferas distintas a uma mesma organização espacial.

A casa da produção brasileira, Figura 55, não foi projetada como uma peça só, como na norte-americana. Os fechamentos são feitos por painéis que são presos em varas e sobem para o urdimento. O teto funciona da mesma forma, como uma bambolina, enquanto fixo na montagem anterior. Porém, o piso é uma plataforma única e desliza para a parte posterior do teatro, quando necessário.

Figura 55 – Captura de tela de um vídeo amador com o cenário da peça musical *Beetlejuice, o musical*



Fonte: Youtube (2023).

Em relação às atmosferas, elas não se modificam pela forma como o cenário é construído, nesse caso. Não são as condições técnicas que levam a uma diferenciação. Aqui estamos a observar que mesmo em condições econômicas, políticas e geográficas distintas, a variação depende muito mais das escolhas da equipe criativa. Todavia essa afirmação jamais deve ser utilizada para justificar qualquer diminuição ou preterição financeira em uma produção.

Os cenários da produção brasileira são marcados por cores mais “alegres”, em tons saturados, fato que, sim, altera a atmosfera a ser sugerida para o espectador. As cores, como citamos e citaremos extensivamente ao longo desse trabalho, tem uma enorme influência na percepção desse “clima”. Ao trazer cores mais vivas, o

cenário deixa de ser tão sombrio e pende para o lúdico, evitando a palavra jovial ou infantil, porque não alcança tamanha diferença. O personagem Beetlejuice que já vem perdendo a característica do assombro, terror, medo desde o filme, tem seu lado da comédia e ironia potencializado ainda mais com a produção no Brasil. Não fica muito clara a intenção, se é relacionável à angariamento de um público mais jovem para o teatro ou se é uma identificação com as características generalizadoras do brasileiro como mais despojado e bem humorado que os estrangeiros. O real é que a indução a percepção da atmosfera é modificada, mesmo que de maneira sutil.

Precisamos falar sobre a presença do verde em *Beetlejuice*. Embora não utilizado em grandes quantidades, em longa duração (no caso de iluminação) ou em áreas extensas, a presença dele é, digamos, pontual, porém crucial. Nas duas produções o uso da cor está ligado ao mundo dos mortos. No Egito Antigo, por exemplo era visto como uma cor benéfica, ligada ao crescimento, vegetação e, também, a Osíris, deus dos funerais (Pastoureau, 2014, p. 24-25).

O verde é uma cor de menção praticamente ausente na Bíblia. Quando aparece é somente para adjetivar gramados, pastagens e campos. Apenas o verde da pedra esmeralda era descrita, mesmo que raramente, como uma cor (Pastoureau, 2014, p. 38). No século XIII, o papa Inocêncio III, então cardeal Lothar, proclamou o verde como uma cor para ser utilizada pelos religiosos quando nem o branco, preto ou vermelho eram adequados (Pastoureau, 2014, p. 42), em dias comuns em que nada especial seria celebrado (Heller, 2013, p. 158), ao mesmo tempo em que diabos começaram a aparecer na cor verde, nas artes vitrais (Pastoureau, 2014, p. 93).

Com o fim da Idade Média o verde foi perdendo seu prestígio. O verde “bom” da alegria, esperança e beleza foi se tornando moderado, dividindo espaço com o verde “ruim” “associado ao Diabo e suas criaturas, bruxas e venenos (Pastoureau, 2014, p. 89).

O verde também era utilizado para a representação da viscosidade tanto remetendo à água (que na época era representado pela cor verde) quanto em questões bastante negativas, com o uso do esverdeado indicando putrefação e cadáveres (Pastoureau, 2014, p. 97).

O “verde é a cor de tudo que é venenoso” (Heller, 2013, p. 159), muito em razão da toxicidade das tintas verdes quem eram produzidas através de misturas com arsênico ou através do azinhavre do cobre. As peças tingidas com essa tinta tóxica

cor, em contato com a umidade, liberavam o arsênico, fazendo vítimas como Napoleão Bonaparte (Heller, 2013, p. 160).

Na Figura 56 o casal Maitland está literalmente apodrecendo perante os olhos dos vivos e a iluminação verde tinge os personagens e o cenário.

Figura 56 – Fotograma do filme *Beetlejuice* com os personagens Adam e Barbara Maitland apodrecendo sob malfeito de *Beetlejuice*



Fonte: Frame capturado do filme *Beetlejuice* (1988).

O verde é também uma cor ligada à avareza. Existem registros do século XIV em que os maus devedores eram colocados em públicos com uma espécie de chapéu ou gorro nesta cor. A origem desse adereço e sua cor é controversa, alguns apontam sendo um verde de esperança de melhora, outros da loucura de se ter infringido tão gravemente a lei. O verde foi se tornando a cor do dinheiro, dívidas e jogo de azar (até hoje as mesas de jogos são cobertas com a cor verde) (Pastoureau, 2014, p. 123-124).

No século XVII o uso de roupas verdes no teatro era frequentemente associado ao personagem de um herói estranho ou burlesco. Os heróis mais ridículos de Molière usavam trajes (ou adornos) verdes. Acredita-se que o próprio dramaturgo tenha morrido utilizando a cor em uma encenação de *O Doente Imaginário* (Pastoureau, 2014, p. 156-158).

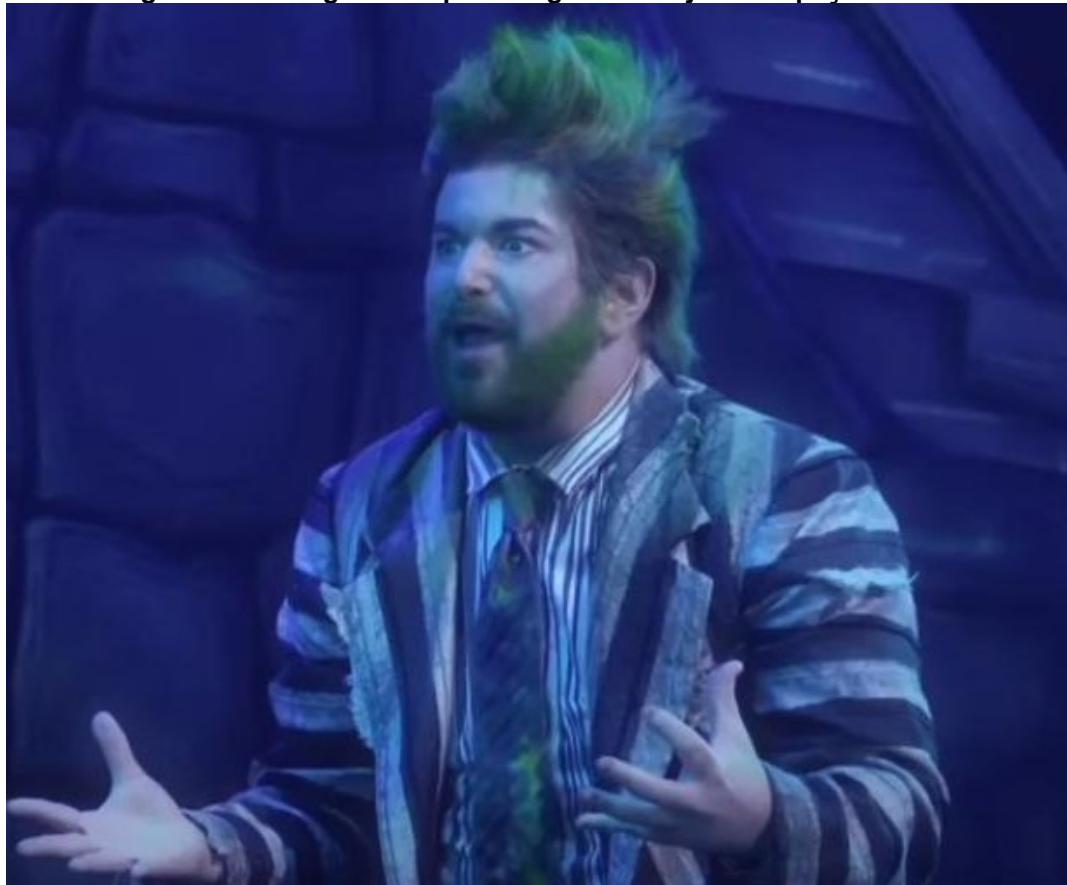
A questão dos atores com o verde perdurou por séculos. No século XIX muitos se recusavam a vestir ou estar em cena com qualquer objeto verde. Tal aversão possui várias possíveis explicações, desde o modo como o verde aparecia quando

iluminado no palco, as matérias-primas tóxicas utilizadas para o tingimento ou por Judas ser constantemente representado com a cor (Pastoureau, 2014, p. 159-160).

Ademais, o verde possuía significado positivo, por exemplo, em algumas regiões da Europa. Na Alemanha e na Áustria, por exemplo, as portas dos celeiros eram pintadas com verde para proteger os animais. Na Era Moderna, no “mundo ocidental”, as fadas eram verdes evidenciando a ligação delas com a natureza (Pastoureau, 2014, p. 165).

A Figura 57 mostra o uso do verde na peça em que destacamos o tingimento dos cabelos e barba do protagonista. É um verde mais vivo que no filme, quase neon o que nos distancia da sensação de podridão. Porém, não é totalmente oposta à afirmação do poeta Jean Robertet, século XV, que apontava a combinação entre o verde e o preto como negativa (Pastoureau, 2014, p. 123-124). Nesse sentido, quando levamos em consideração as manchas verdes no figurino, elas não são agradáveis, remetem a sujeira e podridão.

Figura 57 – Fotografia do personagem *Beetlejuice* na peça musical



Fonte: Upi (2022).

A família do verde, depois de praticamente ignorado pela escola Bauhaus e pelo movimento The Stijl (Pastoureau, 2014, p. 200), ganhou novos tons, aqueles ligados à camuflagem para esconder-se na paisagem ou esconder a sujeira de uma determinada ocupação. Anteriormente os uniformes militares eram feitos para ser vistos à distância, para marcar a presença no território. A partir da segunda metade do século XIX o uso do verde-acastanho, o caqui, começou a ganhar adeptos e chegou até a influenciar na moda nos anos 1970 (Pastoureau, 2014, p. 208).

O verde é a cor da medicina e da farmácia. Menos por razões visuais e mais por históricas (Pastoureau, 2014, p. 208). “Nos anos 1900, no centro das cidades, o verde das plantas e da higiene fundiu-se com o verde da saúde que surgiu no final da Idade Média e infiltrou discretamente em toda a era moderna” (Pastoureau, 2014, p. 214, tradução nossa).

Sobre as sensações que despertam as cores Pastoureau afirma que “tudo depende de quem está a ver, em que contexto, em que época e com que bagagem sensorial cultural” (2014, p. 202). Visto que os sentidos, incluindo a visão, são culturalmente domesticados por meio de uma sensibilização da moral com o fim de autopreservação, do indivíduo e seu grupo social (Buck-Morss, 1992, p. 6).

No final do século XX o verde se tornou algo que quase nunca foi desde Roma antiga ou Bizâncio: uma cor ideológica e política associada à preservação dos ecossistemas, reivindicado por movimentos e partido (Pastoureau, 2014, p. 218), já bem discrepante do ambiente *Beetlejuice*.

O irônico fantasma e carismático vilão, carrega um figurino bastante preceptor de suas características. No cinema encontramos uma variação maior de seu figurino, principalmente em trechos da narrativa que não foram para os palcos. Temos o Beetlejuice cowboy, o guia e, até mesmo, a versão que reproduz o figurino de Adam Maitland. Esses trajes emitem a mensagem direta do que representam. Todavia, não se repetem no musical.

O listrado de Beetlejuice muito tem relação com humores ou disposições acima. Embora seja um vilão, ele não é totalmente odiável, devido ao seu sarcasmo sedutor. Ele também é um prisioneiro, já que é impossibilitado de acessar o mundo dos vivos, é um excluído do sistema do mundo dos mortos. O personagem tem um discurso de guiar os recém-mortos e fazer com que eles se desprendam da casa onde viviam, ou seja, sigam o caminho certo, o que mais uma vez se alinha com a história do listrado.

As listras são marcantes no figurino do protagonista, nos dois trabalhos, e relevantes para o diálogo sobre atmosferas em razão de sua carga simbólica. Desde o final do Império Carolíngio [século VIII a X], existem abundantes e variadas evidências que destacam a natureza discriminatória das listras (Pastoureau, 2003, p. 12, tradução nossa). Mesmo antes dos anos 1000, nas imagens ocidentais, o figurino com listras já detinha um caráter pejorativo. Caim e Judas, por exemplo, aparecem em peças listradas mais do que qualquer outra figura bíblica (Pastoureau, 2003, p. 16). Bem como nas miniaturas que remontam ao século XIII, Lúcifer e os anjos rebeldes “eram frequentemente cobertos por listras, um sinal de sua queda [do céu]” (Pastoureau, 2003, p. 22, tradução nossa).

A mudança dos ares diabólicos para os domésticos aconteceu de forma rápida no final da Idade Média, apesar de haver indícios do uso na Roma Antiga. Os trajes com listras apareceram para diferenciar classes inferiores, mas não necessariamente de maneira insultuosa, apresentando-se, por exemplo, nos servos de lordes (Pastoureau, 2003, p. 36-37).

Acerca dos religiosos, os monges carmelitas, no tempo de sua chegada a Paris, século XIII, foram alvos de zombaria e insultos. Eles eram chamados de irmãos listrados, um termo pejorativo, justamente pelo padrão que utilizavam. O escândalo ganhou tamanha proporção que o Papa Alexandre IV ordenou que os monges abandonassem seus mantos listrados e substituíssem por peças de cor única (Pastoureau, 2003, p. 9-11). O uso das listras pelos monges havia sido imposto, na Síria, pelas autoridades muçulmanas. Desta forma, eles eram proibidos de usar o branco, que no Corão era significado de nobreza e distinção (Pastoureau, 2003, p. 12).

O uso das listras ou roupas com duas cores foi alvo de leis e regulações. Na Alemanha, por exemplo, no início da Idade Média, o uso era reservado (eventualmente imposto) para bastardos, servos e condenados. Em algumas cidades do sul da Europa, as prostitutas, malabaristas, palhaços e, às vezes, os carrascos eram obrigados a usar um terno inteiramente listrado ou, mais frequentemente, uma peça listrada. Era um modo de segregação baseado no vestuário (Pastoureau, 2003, p. 13-14).

A partir do século XVI, nem todas as listras possuíam índoies desfavoráveis em que se começava a considerar a existência de uma boa listra. Ao mesmo tempo, as listras horizontais dão lugar as listras verticais, ao contrário da predominância

destas na Idade Média. Ademais, surgem as listras de três, quatro ou até mais cores (Pastoureau, 2003, p. 35).

Os povos de origem africana, escravizados como servos, eram retratados vestidos com listras, criando uma associação entre ambos, remontando ao século XVI e figurando esporadicamente até o século XIX (Pastoureau, 2003, p. 39). Tal costume vai ter expressão também no teatro reforçando o senso comum ocidental (Pastoureau, 2003, p. 40).

As chamadas listras aristocráticas datam do começo do século XVI, como uma aposta sofisticada, de bom gosto e “na moda”. Tem seu apogeu na segunda metade do século XVIII, no primeiro período do romantismo. Despontam inicialmente nas roupas e depois nos outros tipos de tecidos, como nos estofamentos (Pastoureau, 2003, p. 41-42), emblemas e decoração, principalmente após a guerra de independência dos Estados Unidos (Pastoureau, 2003, p. 45). Todavia, as listras verticais eram ligadas à elite, enquanto as listras horizontais permaneciam predominantemente ligadas à servidão (Pastoureau, 2003, p. 44).

A Revolução Francesa e a Revolução Americana se utilizaram das listras o que concedeu um certo ar revolucionário a elas. Neste período, segunda metade do século XVIII, as listras foram revisadas e diversificadas, em cores e em combinações, amplificados pelo desenvolvimento tecnológico da cadeira produtiva de tecidos (Pastoureau, 2003, p. 48-54).

Os uniformes listrados para presidiários surgiram, provavelmente, nas colônias penais ianques, por volta de 1760, e no século seguinte puderam ser identificados em prisões alemãs e inglesas. Havia a necessidade de se identificar os prisioneiros a distância e distingui-los dos guardas. Essas listras se tornaram marcas sociais, signo da exclusão, da degradação, da falta de dignidade e da esperança de salvação (Pastoureau, 2003, p. 56-57). Foram também símbolos dos campos de extermínio nazistas (Pastoureau, 2003, p. 58). Tais listras, bem contrastantes, eram dispostas horizontalmente, em oposição às barras das prisões (Pastoureau, 2003, p. 58).

Segundo o historiador Michel Pastoureau “as roupas listradas impostas aos loucos e condenados são, ao mesmo tempo, grades destinadas a isolá-los do resto da sociedade e estacas, suportes, rotas retilíneas destinadas a recolocá-los “no caminho certo” e “no caminho reto e direto”. Não é desordem; é um sinal de desordem e um meio de restaurar a ordem” (Pastoureau, 2003, p. 90), em uma linha de pensamento próxima ao verde como trouxemos anteriormente.

No período compreendido entre o ápice do feudalismo e a Segunda Revolução Industrial o ocidente não via com bons olhos que as roupas que tocassem o corpo fossem de outras colorações senão o branco e o cru. Para essas peças, as outras cores, então, eram consideradas desnecessárias, impuras e insolentes. Tal posicionamento valia também para roupas de cama e só enfraquece de maneira sólida após a Primeira Guerra Mundial (Pastoureau, 2003, p. 64-65).

Assim, como as listras não eram mais “diabólicas”, elas passam a ser empregadas por uma parcela da sociedade, principalmente no século XVIII. Elas trabalhavam na dualidade entre aristocracia e campesinos, listras de férias e listras do dia a dia, listras exóticas e listras domésticas (Pastoureau, 2003, p. 36).

Não é convicta a ligação entre o surgimento listrado de azul-marinho e branco e os trabalhadores do mar. Todavia, não eram todos os marinheiros que as utilizavam e, sim, os de posições menos favorecidas dentro do sistema hierárquico naval (Pastoureau, 2003, p. 69). Na França, o uso das listras na Marinha foi introduzido pela Lei da França de 1858, que determinou que os trabalhadores navais ancorados na região da Bretanha vestissem, logo ficou conhecida como camisa bretã. A lei era bem clara quanto a formatação das listras, 21 listras brancas no torso, com 20 mm de espessura; 22 listras azuis com 10 mm de espessura. Algo que foi maleabilizado conforme o tempo restando apenas a regra de proporção 1:2 entre as listras azuis e brancas (Smith, 2018, on-line).

O listrado se disseminou dos navios para a costa entre os séculos XIX e XX e se transformou no listrado dos esportes e lazer. Barracas de praias, cadeiras, roupas de banhos passaram a ser revestidas em listras. Os espaços de lazer próximos a costas estavam, de certa maneira, em uma posição disruptiva em relação aos valores citadinos. Porém, não estavam totalmente desligados, já que uma cor escura em contato com a pele era considerado não saudável. Assim, o uso de uma cor mais escura como o azul era contrabalanceado com a listra branca (Pastoureau, 2003, p. 72).

Na arte, as listras sempre foram atrativas para os pintores, “porque elas atraem os olhos, porque elas criam uma discrepância, porque elas são musicais e cinéticas” (Pastoureau, 2003, p. 81, tradução nossa). Picasso, por exemplo, frequentemente se vestia com listras (Pastoureau, 2003, p. 81). A estilista Coco Chanel foi quem apresentou a peça listrada como *couture* pela primeira vez, em 1917 (Smith, 2018).

Apesar da boa fama conquistada pelas listras durante o romantismo, a “má listra” não desapareceu, os dois sistemas de valores coexistiram e refletem até hoje. Umas das primeiras impressões de que uma vestimenta com listras largas e contrastantes nos passa e o “status de prisioneiro”, mesmo que no mundo eurocêntrico o padrão não seja mais utilizado desta maneira a imagem e a sua associação funcionam de maneira semelhante a um arquétipo (Pastoureau, 2003, p. 55).

Regressemos ao figurino de Beetlejuice, a Figura 58, a Figura 59 e a Figura 60 trazem fotos dos personagens. A primeira, mostra o personagem vestido com seu terno listrado, sentado em uma lápide e faz parte do filme. A segunda, é uma foto da montagem musical norte-americana e a última, da brasileira.

Figura 58 – Fotografia do filme *Beetlejuice* com o personagem título



Fonte: Wallpapers.com (entre 1997 e 2024).

Figura 59 – Fotografia do personagem *Beetlejuice* na peça musical



Fonte: Playbill (2022).

Figura 60 – Fotografia do personagem *Beetlejuice* na peça musical brasileira



Fonte: Guia do Ator (2025).

Como já afirmamos, o Beetlejuice da Broadway é dono de um carisma mais expansivo, um humor ainda mais sarcástico e ácido, e sua crueldade é bem maquiada ao lúdico. Na produção brasileira tais características são ainda mais assinaladas. Mas, isso não faz com que a impressão da complexidade do personagem e de suas reais intenções fiquem obscuras. O listrado é ainda mais acentuado, ganhando profundidade em razão das texturas. Sobre o, Beetlejuice brasileiro, Figura 60, uma dúvida que paira no ar é que se camisa de esqueleto funciona apenas para deixar o personagem mais engraçado ou se realmente tem alguma ligação mais profunda, além da literal e o que isso desperta no espectador. No filme e na peça existem outros fantasmas que são esqueletos, porém não tem a forma humana que o personagem título tem. Seria uma fantasma caracterizado de esqueleto? Mas será que o espectador tem tempo hábil para realizar todas essas conexões?

É importante dizer que aqui em um estudo sobre o assunto, muito tempo se fica diante de uma imagem, estática, em um exercício de descrição e esmiuçamento de suas mensagens incutidas. No teatro, a relação é diferente, existe o todo, existe o movimento. No cinema e na TV também. Portanto, um detalhe como os besouros estampados nas vestimentas não terá o mesmo impacto há 10, 20 metros de distância. A camisa com estampa de esqueleto, facilmente identificada a distância, já provoca uma reação mais concisa, o espectador percebe, liga ao texto divertido e ela cumpre ali uma de suas funções. Temos que confessar que, enquanto espectadores ao assistir a peça musical em São Paulo, não nos surgiu questionamento a respeito de uma fantasia ou algo contraditório.

O âmbito do figurino do personagem título nos auxilia na compreensão que não é apenas a atmosfera que oportuniza a transcenografia, a recíproca é, também, verdadeira. Itens transcenográficos como os listrados de Beetlejuice possibilitam uma continuação de intenções geradoras de atmosfera entre as duas produções. Equitativamente, a constatação de propósitos próximos no que tange a atmosfera contempla uma dinâmica transcenográfica. Apesar do destaque nessa percepção, não é inesperada essa retroalimentação circular. Essa característica não direcional e não hierarquizada é intrínseca no prefixo trans e suas imbricações semânticas.

No teatro, a dubiedade do listrado é difundida aos figurinos de outros personagens. Delia Deetz, a madrasta, por exemplo, tem dois figurinos no padrão. Um em cores roxo e preto, Figura 60, e outro em preto e branco, Figura 61.

Figura 61 – Fotografia dos personagens Delia e Charles Deetz na peça musical *Beetlejuice*



Fonte: Deadline (2022).

Figura 62 – Fotografia dos personagens Delia e Charles Deetz na peça musical *Beetlejuice*



Fonte: Broadway.com (2020).

Desde o início da trama ela e Lydia se desentendem em uma rixa clichê de madrasta-enteada pelas posições sociais que ocupam em relação ao marido/pai. Desta maneira, não denotamos um vilanismo da personagem, mas uma oposição, um contraponto, à personagem principal que nos (espectadores) leva a ter uma relação duvidosa com a Delia, muito pelo fato proposital da sugestão de atmosfera que nos é criada através dela.

Todavia, o uso de listras por Delia personagem é mais frequente no musical. No filme ele aparece em dois rápidos momentos, em uma repetição do mesmo figurino: no primeiro jantar da família Deetz na casa e na última cena quando já estão livres de Beetlejuice, Figura 62, quadrante inferior esquerdo. Nessa conjuntura específica o vestuário tem uma influência muito menor na criação da atmosfera em torno de Delia do que no caso de Beetlejuice. Logo, ela se apoia em outros fatores como na interpretação dos atores e no próprio texto fazendo com que a transcenografia necessite de um apoio que vá além de agentes visuais. Nesta oportunidade, o figurino tem um papel mais reduzido no processo de uma atestada conservação de uma atmosfera desejada.

Figura 63 – Montagem com fotos da personagem Delia Deetz do filme *Beetlejuice*



Fonte: Pinterest (2019i).

O figurino do casal Maitland, como já discutimos no capítulo sobre a transcrição do figurino, é totalmente alinhado à atmosfera que exala do casal. São pessoas tranquilas, interioranas e que valorizam esse meio em que vivem. Logo, temos Adam Maitland trajando uma camisa xadrez e Barbara com um vestido de motivos florais em cores calmas e um fundo branco. Bucólico! Os conjuntos de ambas as produções se utilizam das mesmas ferramentas para estimular os humores (*mood*) nos espectadores, mantendo os padrões e fazendo mínimas alterações plásticas. Na montagem brasileira nem são tão mínimas assim.

A Figura 63 exibe um quadro do filme enquanto a Figura 64, retrata o casal na montagem da Broadway. Apesar das cores, escalas e estampas serem diferentes, ambos os conjuntos trabalham sobre o clichê da família, quase *naïve*, de uma calma e pequena cidade, e o espectador recebe rapidamente as mensagens visuais emitidas. Esse é um exemplo bastante claro da atmosfera como importante fator na geração no processo da transcenografia, aliada a uma ação transcriadora que resulta num figurino transcenográfico. Apesar das mudanças maiores, a versão brasileira também mantém esse ar, não tão conectado à região rural brasileira, mas mantém os padrões nas estampas, adicionando a cor e adicionando um toque de alegria ao figurino na atmosfera que ronda o figurino, Figura 66.

Figura 64 – Fotograma do filme *Beetlejuice* com os personagens Barbara e Adam Maitland



Fonte: Revista Monet (2023).

Figura 65 – Fotografia dos personagens Beetlejuice e casal Maitland na peça musical *Beetlejuice*



Fonte: *Beetlejuice* Wiki (entre 2020 e 2023).

Figura 66 – Composição de fotografias com os personagens Adam e Barbara Maitland na montagem brasileira da peça musical sobre *Beetlejuice*



Fonte: Montagem realizada pelo autor⁴⁷.

⁴⁷ Fonte: *Abroadwayé aqui* (2023).

Por fim devemos encarar o fato de que “um palco ou um set de filmagem, é uma máquina para produzir os afetos cenográficos estéticos de um mundo e, além disso, aqueles que testemunham a produção desses afetos [espectador] geralmente sabem disso: eles não são idiotas” (McCormack, 2016, p. 9). Essa afirmação adiciona ao processo de criação e percepção de atmosferas como uma dinâmica consciente de seu autor. Porém, mesmo ciente da indução, o espectador está sujeito a processos inconscientes de relação. Se o vermelho cria uma determinada atmosfera, o espectador tem ciência de que o que está sendo apresentado é o que está induzindo àquela sensação, mas não necessariamente precisa ter em conta de que é aquele determinado item que está o levando a tal e o porquê disso.

9 (CONTRA)MANIFESTO FINAL (MAS NEM TANTO) DA TRANSCENOGRAFIA

Repetimos aqui uma frase bastante icônica que apareceu nas primeiras páginas deste texto e que possa ter passado despercebida, sobre o processo criativo da cenografia que “pode atravessar todas as regiões da linguagem estética, recebendo todas as influências positivas que delas derivar, mas desembocará inevitavelmente numa nova praça que nada mais tem a ver com as paisagens anteriores” (Ratto, 1999, p. 47). Essa afirmação nos saltou aos olhos em um momento de releitura da obra de Gianni Ratto e parece um tanto premonitória no processo de analisar a própria cenografia enquanto campo. Além disso, ela poderia facilmente ser replicada em cada um dos capítulos anteriores como amparo de caracterização dos termos.

A questão da fidelidade, ponto sensível no primeiro manifesto, em muito se coloca em xeque uma dualidade, uma dicotomia, uma binariedade que procuramos nos manter longe pois é incompatível com o prefixo trans. Mas como falar em manter a essência/atmosfera entre as cenografias e, ao mesmo tempo, fugir da linearidade que escarnecemos ao longo da tese? Retomamos aqui uma citação sobre a tradução “suspende e desloca a dicotomia fidelidade/criatividade” (Nóbrega, 2006, p. 253), a própria transcrição já é a negação dessa binariedade. Portanto, nos parece que a fidelidade deva ser substituída por uma coexistência análoga em que o original não é negado, num novelo que evoca Benjamin e Campos.

O ato de transcriar é o pilar que sustenta as ligações estéticas nas atmosferas recorrentes. É ele quem possibilita que a parte visual seja recorrente a ponto de sugerir uma mesma atmosfera em plataformas diferentes. Recapitulando o que foi debatido sobre as estruturas em formato de coração (*Moulin Rouge*), na seção sobre atmosfera, elas estão presentes no filme e posteriormente na montagem teatral, elas diferem em escala, função, elas foram, grosso modo, transformadas para sua nova aplicação. Ou melhor dizendo, elas foram transcriadas propositalmente passando a fazer parte do resgate da significação da atmosfera anterior. Distanciando-se, porém, de uma mera cópia, de uma reprodução e aproximando-se da transcenografia.

Não foi somente em razão da transcrição que o formato de coração entra neste trabalho como um elemento transcenográfico, e é por isso que este trabalho, embora dedique mais espaço a ele, não exclui os outros conceitos trans. A cenografia como prática artística transdisciplinar, dentro de ambientes transdisciplinares,

recebendo influxos e provocando refluxos de técnicas, saberes adquiridos em processos transculturais. Tais fatos acontecendo dentro de uma dinâmica entre mídias, as vezes transmídias.

Os quatro conceitos trans estão incutidos no processo de conformação de uma transcenografia, e não nos parece, de acordo com os exemplos estudados, que existe a necessidade da presença de todos eles. Embora a transcrição pareça indispensável.

A existência das pistas migratórias, ou ganchos, é essencial para o desenvolver de uma transcenografia. Elas criam as identificações pela recorrência. A recorrência é a base de todo o processo. Os corações e o vermelho de Moulin Rouge, o listrado, o verde e o roxo de *Beetlejuice*: são eles os grandes responsáveis. Isso posto mantendo em mente a afirmação de Hutcheon (2013, p. 40) que trouxemos anteriormente no capítulo que aborda a transcrição, sendo que uma adaptação envolve uma modificação da natureza do suporte em si mudança de um sistema de signos para outro, um livro que foi adaptado para um filme. E sim, um filme que foi adaptado para uma peça teatral musical. Porém, analisando a cenografia em si, no cinema e no teatro, com as suas devidas adequações, continuam cenografias.

As técnicas cenográficas se prestam a um segundo plano em que batalham para assegurar o funcionamento das recorrências nas diferentes plataformas. Mas isso não quer dizer que o trans não esteja presente nas trocas. Cada tecnologia que surge, cada evolução técnica se espalha pelas áreas. Falamos das projeções mapeadas que estão presentes no teatro e nos espaços expositivos. O cinema é uma projeção. Mas a projeção, por sua vez, vem da Antiguidade e da observação da luz passando por pequenos furos e projetando imagens. Também passou pelo Teatro das Sombras e chegou na câmara escura e no cinematógrafo. O TRANSitar é inegável e inevitável.

Podemos conceituar a transcenografia a partir desse estudo? Sim. Por hora. A partir de um apanhado do que foi discutido ao longo deste trabalho levando em conta todas as limitações causadas quando se recorta exemplos em um campo gigantesco. O termo vai estar em constante TRANSformação? Sim! É inerente à prática, tão viva, e ao prefixo que não se encerra em si.

A transcenografia, conforme observada em atmosferas recorrentes, se mostra consolidada no deslocamento e no atravessamento, tanto geográfico quanto temporal, sofrendo constantes modificações sob influências internas e

externas. É uma cenografia que não rejeita seu passado e dialoga com o presente, abrindo espaço para seu futuro. A transcenografia é transdisciplinar, transcriadora e transcriada, podendo ser transcultural e transmídia.

Este não é o encerramento, ou uma conclusão. Longe disso. É um projeto a ser continuado...

REFERÊNCIAS

A SAGA da Bruxa Morgana e a Família Real. Direção: Christiane Tricerri. 2012. 80 minutos.

A SAGA da Bruxa Morgana e o Enigma do Tempo. Direção: Cláudia Borioni. 2006. 60 minutos.

ABROADWAYÉAQUI. **Romance musical *Moulin Rouge!* chegará à Broadway.** [imagem]. 1 nov. 2016. Disponível em: <https://abroadwayeaqui.com.br/2016/11/01/romance-musical-moulin-rouge-chegara-a-broadway/>. Acesso em: 27 jan. 2025.

ABROADWAYÉAQUI. **Veja a caracterização dos personagens de *Beetlejuice*, o musical.** [online]. 15 out. 2023. Disponível em: <https://abroadwayeaqui.com.br/2023/10/15/veja-a-caracterizacao-dos-personagens-de-beetlejuice-o-musical/>. Acesso em: 12 maio 2025.

ALL ARTS. **Beetlejuice.** [online]. [2021]. Disponível em: <https://www.allarts.org/programs/we-are-broadway/Beetlejuice-2qaegy/>. Acesso em: 30 nov. 2022.

ALLAIRE, Christian. **20 Years Later, Moulin Rouge! Is Just as Fabulous As Ever.** 2021. Disponível em: <https://www.vogue.com/slideshow/moulin-rouge-20-year-anniversary-catherine-martin-costumes>. Acesso em: 18 ago. 2023.

ALZAMORA, Geane Carvalho; TÁRCIA, Lorena. A narrativa jornalística transmídia: considerações sobre o prefixo trans. IN: LONGUI, Raquel; ANDREA, Carlos d' (orgs.). **Jornalismo convergente:** reflexões, apropriações, experiências. Florianópolis: Insular, 2012.

AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação:** encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll, e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: Unesp, 2006. 240 p.

AMORIM, Marcel Álvaro de. DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA À TEORIA DA ADAPTAÇÃO INTERCULTURAL: estado da arte e perspectivas futuras. **Itinerários**, Araraquara, n. 36, p. 15-33, 2013.

ANDERSON, Ben. Affective atmospheres. **Emotion, Space And Society**, [S.L.], v. 2, n. 2, p. 77-81, dez. 2009. Elsevier BV.
<http://dx.doi.org/10.1016/j.emospa.2009.08.005>.

ASSAYAG, Simão. **Quero minha Amazônia de volta.** 2019. Disponível em: <https://www.fatoamazonico.com/quero-minha-amazonia-de-volta-simao-assayag/>. Acesso em: 01 ago. 2022.

Aumont, Jacques. **O olho interminável:** cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 266 p. Tradução de: Eloisa Araújo Ribeiro.

BAUGH, Christopher. **Theatre, performance and technology**: the development of scenography in the twentieth century. Nova York: Palgrave Macmillan, 2005. (Theather & Performance Practices).

BEETLEJUICE BROADWAY. **Imagens da galeria oficial do musical Beetlejuice**. [imagem]. [S. I.]: Beetlejuice Broadway, [2019]. Disponível em: <https://beetlejuicebroadway.com/gallery/#photos>. Acesso em: 17 out. 2022.

BEETLEJUICE WIKI. **Fright of Their Lives**. [online]. [entre 2020 e 2023]. Disponível em: https://Beetlejuice.fandom.com/wiki/Fright_of_Their_Lives. Acesso em: 12 nov. 2023.

BEIRED, José Luis Bendicho. Fernando Ortiz e a rede transatlântica de intercâmbios. **Transatlantic Cultures**, [S.L.], on-line, 11 jan. 2021. Transatlantic Cultures. DOI: <http://dx.doi.org/10.35008/TRACS-0203>. Disponível em: <https://www.transatlantic-cultures.org/pt/catalog/fernando-ortiz>. Acesso em: 27 fev. 2024.

BENESSAIEH, Afef. Multiculturalism, interculturality, transculturality. In: _____. (org.) **Transcultural Americas**/Amériques transculturelles (on-line). Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2010. Disponível em: <https://books.openedition.org/uop/356>. Acesso em 04 maio 2024.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BRANCO, Lucia Castello (org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p. 51-81. Traduzido por Karlheinz Barck e outros.

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**: (1915-1921). São Paulo: Editora 34, 2011. p. 49-73.

BERND, Zilá. PERSPECTIVAS COMPARADAS TRANS-AMERICANAS. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, Não use números Romanos ou letras, use somente números Arábicos., 2006, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Uerj, 2006. p. 1-12. Disponível em: <http://www.artistasgauchos.com.br/zila/pdf/ABRALIC2006.pdf>. Acesso em: 7 mar. 2024.

BEZERRA, Paulo. A tradução como criação. **Estudos Avançados**, São Paulo, Brasil, v. 26, n. 76, p. 47–56, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47538>. Acesso em: 4 abr. 2025.

BHARUCHA, Rustom. **Theatre and the World**: Performance and the Politics of Culture. London: Routledge, 1993.

BLOG DO HIEL LEVY. **Com problemas em alegorias e revezamento de levantadores, garantido abre a última noite tentando superar adversidades**. [online]. [2024]. Disponível em: <https://blogdohiellevy.com.br/com-problemas-em->

alegorias-e-revezamento-de-levantadores-garantido-abre-a-ultima-noite-tentando-superar-adversidades/. Acesso em: 12 abr. 2025.

BÖHME, Gernot. Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics. **Thesis Eleven**, N.I., v. 36, n. 1, p. 113-126, jan. 1993.

BÖHME, Gernot. On the Concept of Atmospheres. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL ATMOSFERA, STIMMUNG, AURA: NOS INTERSTÍCIOS DA FILOSOFIA, PAISAGEM E POLÍTICA, 1., 2019, São Paulo. **Atas**. São Paulo: Fauusp, 2019a. p. 6-7.

BÖHME, Gernot. The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmospheres. **Ambiances**, 2013, p. 1-8, 10 fev. 2013. OpenEdition. DOI: <http://dx.doi.org/10.4000/ambiances.315>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/ambiances/315>. Acesso em: 21 mar. 2023.

BÖHME, Gernot. Urban Atmospheres: charting new directions for architecture and urban planning. In: BORCH, Christian. **Architectural Atmospheres**: on the experience and politics of architecture. Basel: Birkhäuser, 2014. p. 42-59.

BROADWAY.COM. **How Beetlejuice's Adam Dannheisser balances playing a dad in the show and in real life**. [online]. 2020. Disponível em: <https://www.broadway.com/buzz/198450/how-beetlejuices-adam-dannheisser-balances-playing-a-dad-in-the-show-and-in-real-life/>. Acesso em: 8 nov. 2023.

BROADWAY.ORG. **Galeria de fotos do musical *Beetlejuice***. [imagem]. [S. I.]. Broadway.org, (2020). Disponível em: <https://www.broadway.org/pt/multimedia/gallery/773/Beetlejuice-photos>. Acesso em: 18 out. 2022.

BROADWAYBOX. **David Korins reveals 12 secrets of Broadway's *Beetlejuice* set**. [online]. 2019. Disponível em: <https://www.broadwaybox.com/daily-scoop/david-korins-reveals-12-secrets-of-broadways-Beetlejuice-set/>. Acesso em: 30 nov. 2023.

BUCK-MORSS, Susan. Aesthetics and Anaesthetics: walter benjamin's artwork essay reconsidered. **October**, Cambridge, v. 62, p. 3-41, outono 1992. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/778700>.

CABRAL, Arthur S. C. Sobre a criação e a destruição das atmosferas na modernidade. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL ATMOSFERA, STIMMUNG, AURA: NOS INTERSTÍCIOS DA FILOSOFIA, PAISAGEM E POLÍTICA, 1., 2019, São Paulo. **Atas**. São Paulo: Fauusp, 2019. p. 75-89.

CAETANO, Stella Mendonça. Indumentária, pertencimento e diferenciação: o papel das roupas na construção de uma identidade coletiva gótica. **Revista Ensaios**, jan-jun, v. 16, n. 0, p. 176-192, 23 dez. 2020.

CAMPALANS, Carolina; RENÓ, Denis; GOSCIOLA, Viscente (ed.). **Narrativas Transmedia**: entre teorías y prácticas. Barcelona: Editorial UOC, 2014.

CAMPOS, Haroldo de. Post-Scriptum; Transluciferação Mefistofaútica. In: CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 179-191.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição**: poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011. 160 p.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Formas do efêmero: alegorias em performances rituais. Ilha: **Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 163-183, 28 dez. 2011. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p163>. Acesso em 07 agosto de 2022.

CELEBS FIRST. Joanna “JoJo” Levesque makes Broadway debut in *Moulin Rouge! The Musical* at Al Hirschfeld Theatre in New York City. [online]. [2023] Disponível em: <https://www.celebsfirst.com/joanna-jojo-levesque-makes-broadway-debut-moulin-rouge-musical-al-hirschfeld-theatre-new-york-city/>. Acesso em: 17 ago. 2023.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas**: uma metafísica da mistura. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

Costa, Francisco Araujo da. O figurino como elemento essencial da narrativa. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 7, n. 8, p. 38-41, ago. 2002.

Costa, Paulo Henrique Dias. **CENA-CORPO-CÓDIGO**: imagens e codificações do corpo e da cena. 2011. 111 f. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFBA/Unimontes, Salvador, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/27292/1/2011.MINTER.Paulo.Texto.Completo.Nov2011.Revisado.apos.qualificacao.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2025.

COUTINHO, Evaldo. **A Imagem Autônoma**: ensaio de teoria do cinema. São Paulo: Perspectiva, 1996. 236 p.

COUTINHO, Evaldo. **O espaço da arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CUNHA, Christiane Lopes da. Espaço-tempo fluido: entrelaçamentos entre a cenografia digital, performance e animismo. **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 22, n. 3, p. 72–90, 2023. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v22i3p72-90. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/214731>. Acesso em: 6 abr. 2025.

CUTCHINS, Dennis. Bakhtin, Intertextuality, and Adaptation. **Oxford Handbooks Online**, Oxford, v. 0, n. 0, p. 71-86, 5 abr. 2017. Oxford University Press. DOI: <http://dx.doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199331000.013.4>.

DAILY MAIL. **Beetlejuice's Jeffrey Jones makes rare public appearance ahead of sequel**. [online]. 28 ago. 2024. Disponível em:

<https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-13229345/Beetlejuice-Jeffrey-Jones-appearance-sequel.html>. Acesso em: 1 nov. 2024.

DEADLINE. **Beetlejuice Broadway cast announcement & spring return.** [online]. 22 fev. 2022. Disponível em: <https://deadline.com/2022/02/Beetlejuice-broadway-cast-announcement-spring-return-1234930153/>. Acesso em: 9 nov. 2023.

DOMINGUES, Ivan (org.). **Conhecimento e Transdisciplinaridade II: aspectos metodológicos.** Belo Horizonte: UFMG, 2005. 413 p.

DREAMSTIME. **Imagens relacionadas ao musical *Moulin Rouge!* na Broadway.** [imagem]. [2019]. Disponível em: <https://www.dreamstime.com/photos-images/moulin-rouge-broadway.html>. Acesso em: 31 ago. 2023.

EDENSOR, T. Light design and atmosphere. **Visual Communication**, v. 14, n. 3, p. 331–350, jun. 2015.

ELEMENTAL SPOT. **Dress up like Lydia Deetz from Beetlejuice.** [online]. [2022]. Disponível em: <https://elementalspot.com/costume/dress-up-like-lydia-deetz-from-Beetlejuice/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

EMPIRE ONLINE. **Foto de Michael Keaton falando sobre o filme Beetlejuice 2.** [imagem]. 31 jan. 2024. Disponível em: <https://www.empireonline.com/movies/news/michael-keaton-talks-the-handmade-feel-of-Beetlejuice-2/>. Acesso em: 6 fev. 2024.

ESPINOSA, Mario de La Torre. APROXIMACIÓN AL TEATRO TRANSMEDIA: Misántropo, de teatro kamikaze. **Pasavento**, Alcalá de Henares, v. 7, n. 2, p. 365-380, jul. 2019. Disponível em: <https://erevistas.publicaciones.uah.es/ojs/index.php/pasavento/article/view/731>. Acesso em: 29 jan. 2024.

EW. **Review: *Moulin Rouge!* musical is a whirlwind of glam, glitz, and emotion.** [online]. 25 jul. 2019. Disponível em: <https://ew.com/theater-reviews/2019/07/25/moulin-rouge-musical-review/>. Acesso em: 27 jan. 2024.

FILM & MEDIA STUDIES THEORY. **Flashback.jpg.** 2013. 1 fotografia, color. Disponível em: <https://fmstheory.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/10/flashback.jpg>. Acesso em: 2 ago. 2023.

FILM AND TV NOW. **Halloween DVD review: Beetlejuice.** [online]. 31 out. 2021. Disponível em: <https://www.filmandtvnow.com/film-and-tv-now-halloween-dvd-review-Beetlejuice/>. Acesso em: 17 out. 2022.

FOLHA FOTOGRAFIA. **Galeria de imagens históricas do Castelo Rá-Tim-Bum e seus bastidores.** [imagem]. [/S. I.].: Folha Fotografia, [2024]. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1798529295768217-veja-imagens-historicas-do-castelo-ra-tim-bum-e-seus-bastidores>. Acesso em: 12 mar. 2025.

FREITAS, L. D.; MORIN, E.; NICOLESCU, B. Carta da Transdisciplinaridade. In: Congresso Mundial sobre a Transdisciplinaridade. Arrábida, Portugal: [s.n.]. 1994. p. 1-4.

GIANNOTTI, Marco (trad.). Apresentação. In: GOETHE, J. W. **Doutrina das Cores**. 2. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2011. p. 11-30.

GIL, Inês. A atmosfera como figura fílmica. **Actas do SOPCOM, VI LUSOCOM e II Ibérico**, v. 1, p. 141-146, 2005.

GIL, Inês. A atmosfera fílmica como consciência. **Caleidoscópio: revista de comunicação e cultura**. Lisboa, n. 2, 2002. Disponível em <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/caleidoscopio/article/view/2192>. Acesso em: 17 abr. 2023.

GOETHE, J. W. **Doutrina das Cores**. 2. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2011. Tradução de Marco Giannotti.

GQ BRASIL. **O mundo de Tim Burton: uma viagem pela mente hiper-realista do diretor**. [online]. 1 fev. 2016. Disponível em: <https://gq.globo.com/Cultura/noticia/2016/02/o-mundo-de-tim-burton-uma-viagem-pela-mente-hiper-realista-do-diretor.html>. Acesso em: 6 fev. 2024.

GUIA DO ATOR. **Beetlejuice – o musical retorna com Eduardo Sterblitch e grande elenco**. [online]. 2025. Disponível em: <https://guiadoator.com.br/Beetlejuice-o-musical-retorna-com-eduardo-sterblitch-e-grande-elenco>. Acesso em: 8 abr. 2025.

GUIMARÃES, Carlos Henrique. Perspectivas xamânicas sobre as artes da cena: Um diálogo cosmopolítico com as culturas ameríndias. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1 n. 43, abr. 2022.

GUIMARÃES, Geovanna Marcela da Silva. A transcrição de Haroldo de Campos e a identidade nacional. **Zunái**, v. 9, n. 26, 2013. Disponível em: http://www.revistazunai.com/ensaios/geovanna_guimaraes_haroldodecampos.htm. Acesso em: 05 jul. 2022.

HANN, Rachel. Painting Scenographics. In: OTTO-KNAPP, Silke; ØVSTEBØ, Solveig; ARMSTRONG, Carol (org.). **Silke Otto-Knapp: in the waiting room**. Chicago: The Renaissance Society At The University Of Chicago, 2021. p. 73-79. Disponível em: <https://nrl.northumbria.ac.uk/id/eprint/47124/>. Acesso em: 28 ago. 2024.

HANN, Rachel. Pluriversal scenographics and staging world feelings: climate crisis in Superflex's "it is not the end of the world". **Cultural Geographies**, [S.L.], v. 31, n. 3, p. 315-336, 23 fev. 2024. DOI: <http://dx.doi.org/10.1177/14744740241234288>.

Heller, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Gustavo Gili, 2013. E-book (405 p.).

HENNICH, Dirk M. Sobre a criação e a destruição das atmosferas na modernidade. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL ATMOSFERA, STIMMUNG,

AURA: NOS INTERSTÍCIOS DA FILOSOFIA, PAISAGEM E POLÍTICA, 1., 2019, São Paulo. **Atas** [...]. São Paulo: FAUUSP, 2019. p. 11-20.

HOOKED ON HOUSES. **Beetlejuice house before and after makeover**. [blog]. 15 out. 2012. Disponível em: <https://hookedonhouses.net/2012/10/15/Beetlejuice-house-before-after-makeover/>. Acesso em: 26 nov. 2023.

HUTCHEON, L. **A theory of adaptation**. New York: Routledge, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013. Tradução de André Cechinel.

JANTSCH, Erich. Inter- and transdisciplinary university: a systems approach to education and innovation. **Higher Education**, [S.L.], v. 1, n. 1, p. 7-37, fev. 1972. Springer Science and Business Media LLC. DOI: <http://dx.doi.org/10.1007/bf01956879>.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009. Tradução de Susana L. de Alexandria.

JESUS, Luciano Mendes de; PEREIRA, Sayonara Sousa. GROTOWSKI, UM BRANCO: considerações sobre africanidades, afro-diáspora, representatividade e apropriação cultural. **Moringa**: artes do espetáculo, João Pessoa, v. 11, n. 1, p. 367-387, jan-jun. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/53516/30769>. Acesso em: 22 jan. 2024.

JESUS, Luciano Mendes de; PEREIRA, Sayonara Sousa. Os Cantos de Experiências Negras: consonâncias e dissonâncias no percurso entre Grotowski e o Workcenter. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 12, n. 4, p. 1-29, 01 jan. 2022. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 23 jan. 2024.

JOVEMPAN. **Explore o universo mágico do Castelo Rá-Tim-Bum com a exposição de 30 anos da série**. [online]. [2024]. Disponível em: <https://jovempan.com.br/entretenimento/explore-o-universo-magico-do-castelo-ra-tim-bum-com-a-exposicao-de-30-anos-da-serie.html>. Acesso em: 12 mar. 2025.

KRATJE, Julia. Atmósferas generizadas: sobre algunas apropiaciones teóricas de las nociones de stimmung e idiorritmia para el estudio del cine. **Caiana**, Buenos Aires, n. 12, p. 26-39, jun. 2018. Disponível em: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/176044>. Acesso em: 19 abr. 2023.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Artes & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 17, p. 128-137, 2008. Originalmente publicado no número 8 de *October*, na primavera de 1979 (31-44). Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118/28402>. Acesso em: 29 fev. 2024.

LADYGEEKS MEDIA. **The importance of the Elephant Love Medley in Moulin Rouge!**. [online]. 8 jul. 2022. Disponível em: <https://ladygeeksmedia.com/2022/07/08/the-importance-of-the-elephant-love-medley-in-moulin-rouge/>. Acesso em: 28 ago. 2023.

LEAL, D.; ROSA, A. Transgeneridades em Performance: desobediências de gênero e anticolonialidades das artes cênicas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 3, p. 01–29, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/97755>. Acesso em: 27 ago. 2024.

LEAL, Dodi Tavares Borges. Iluminação cênica e desobediências de gênero. **Revista Aspas**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 24-40, 16 ago. 2018. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v8i1p24-40>.

LIMA, Fatima Costa de. **ALEGORIA BENJAMINIANA E ALEGORIAS PROIBIDAS NO SAMBÓDROMO CARIOCA**: o cristo mendigo e a carnavalíssima trindade. 2011. 441 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

LIMA, Fátima Costa de; BAUMGÄRTEL, Stephan. Espaço(s): configurações na cena brasileira e latino-americana. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, [S.L.], v. 2, n. 38, p. 1-14, 24 set. 2020. Universidade do Estado de Santa Catarina. DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/14145731023820200001>. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18740/11982>. Acesso em: 21 nov. 2024.

LONG, Geoffrey A. **Transmedia Storytelling**: business, aesthetics and production at the Jim Henson Company. 2007. 185 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Master Of Science In Comparative Media Studies, Comparative Media Studies Program, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 2007.

LOTKER, S. Zupanc. Expanding scenography: notes on the curatorial developments of the Prague Quadrennial. **Theatre & Performance Design**, [S.L.], v. 1, n. 1-2, p. 7-16, 3 abr. 2015. Informa UK Limited. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/23322551.2015.1023664>.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O Horror Sobrenatural na Literatura**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1987.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MALINOWSKI, Bronislaw. Prefácio. In: ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. N.I: Cátedra, 2002. 808 p.

MANO, Rubens. A condição do lugar no site. **ARS**, São Paulo, v. 4, n. 7, p. 112-121, 2006. FapUNIFESP (SciELO). DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/s1678->

53202006000100011. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2967>. Acesso em: 29 fev. 2024.

MANSANO, Sonia Regina Vagas. Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. **Revista de Psicologia da Unesp**, Assis, v. 2, n. 8, p. 110-117, 21 dez. 2009.

MARTONI, Alex Sandro. **LENDÔ AMBIÊNCIAS**: reencantamento do mundo pela técnica. 2015. 270 f. Tese (Doutorado) - Curso de Literatura Comparada, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

MARVELOUS GEEKS MEDIA. **The importance of the Elephant Love Medley in Moulin Rouge**. [online]. 8 jul. 2022. Disponível em:
<https://marvelousgeeksmedia.com/2022/07/08/the-importance-of-the-elephant-love-medley-in-moulin-rouge/>. Acesso em: 18 fev. 2025.

MAZIERO, Aline Cristina. DA ADAPTAÇÃO À TRANSCRIÇÃO: olhares sobre as transposições televisivas de o tempo e o vento. **Caderno Seminal**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 29, p. 410-437, 16 mar. 2018. Universidade de Estado do Rio de Janeiro.
<http://dx.doi.org/10.12957/cadsem.2018.30522>.

MCCORMACK, Derek P. Engineering affective atmospheres on the moving geographies of the 1897 Andrée expedition. **Cultural Geographies**, [S.L.], v. 15, n. 4, p. 413-430, out. 2008. SAGE Publications. DOI:
<http://dx.doi.org/10.1177/1474474008094314>.

MCCORMACK, Derek P. The circumstances of post-phenomenological life worlds. **Transactions Of The Institute Of British Geographers**, [S.L.], v. 42, n. 1, p. 2-13, 9 nov. 2016. Wiley. DOI: <http://dx.doi.org/10.1111/tr>

MCKINNEY, Joslin; IBALL, Hellen. Researching Scenography. In: KERSHAW, Baz; NICHOLSON, Helen (ed.). **Research Methods in Theatre and Performance**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2011. p. 111-136.

MCKINNEY, Joslin; PALMER, Scott. **Scenography expanded**: an introduction to contemporary performance design, edited by Stephen Benedetto, Joslin Mckinney and Scott Palmer. Nova York e Londres: Bloomsbury, 2017. 240 p.

MCLANE, Derek. **Musicals**. [online]. [2019]. Disponível em:
<https://www.derekmclane.com/musicals#/moulin-rouge/>. Acesso em: 18 fev. 2025.

MENCARELLI, Fernando Antonio. Mapas e Caminhos: práticas corpóreas e transculturalidade. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S.L.], v. 3, n. 1, p. 132-143, abr. 2013. FapUNIFESP (SciELO). DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266036945>.

MENEZES, Natália Aly. Desdobramentos contemporâneos do Cinema Experimental. **TECCOGS**: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas, 6 edição, p. 60-92. 2012. Editora Sonic Acts, 2012.

MICHIKO Okano I MA: espaço comunicativo de eventuais relações. São Paulo: Escola da Cidade, 2019. (80 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gKXcfYU8oZI>. Acesso em: 04 abr. 2024.

MONTEIRO, G. L. G. A arte visionária de Josef Svoboda. **Repertório**, Salvador, v. 1, n. 37, 2022. DOI: 10.9771/rr.v1i37.43436. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/43436>. Acesso em: 24 nov. 2024.

MORAES, Luciano Passos. **Identidades transculturais**: um estudo da série visitantes ao Sul, de Luiz Antônio de Assis Brasil. 2007. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2007.

MOTA, Márcio Hofmann. **VIDEO MAPPING / PROJEÇÃO MAPEADA**: espaços e imaginários deslocáveis. 2014. 165 f. Dissertação (Doutorado) - Curso de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2014. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/17292/1/2014_MarcioHofmannMota.pdf. Acesso em: 27 mar. 2025.

MOULIN Rouge - Amor em Vermelho. Austrália e Estados Unidos: 20th Century Fox, 2001. (126 min.), son., color.

MOULIN Rouge! The Musical. Direção: Alex Timbers. Estados Unidos, 2019. (155 min.).

MOVIEWEB. **King Kong no Empire State Building**. [imagem]. [2023]. Disponível em: <https://movieweb.com/iconic-empire-state-building-movie-appearances/>. Acesso em: 1 set. 2023.

MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). **Fotografia relacionada a evento no MoMA**. [imagem]. [S. I.]: Museum of Modern Art (MoMA), [2009]. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/film/1006>. Acesso em: 27 jan. 2025.

NICOLESCU, Basarab *et al.* Um novo tipo de conhecimento: transdisciplinaridade. **Educação e transdisciplinaridade**, v. 1, n. 2, 2000.

NICYAW88. **Costumes in Moulin Rouge**. [blog]. [2019]. Disponível em: <https://nicyaw88.wixsite.com/hello/post/costumes-in-moulin-rouge>. Acesso em: 17 ago. 2023.

NÓBREGA, Thelma Médici. Transcrição e hiperfidelidade. **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 7, p. 249-255, 2006.

NOGUEIRA, Wilson de Souza. **A ESPETACULARIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO AMAZÔNICO NO BOI-BUMBÁ DE PARINTINS**. 2013. 244 f. Tese (Doutorado) - Curso de Sociedade e Cultura na Amazônia, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2013.

O QUE é Teatro Musical? 2021. Disponível em:
<https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/o-que-e-teatro-musical>. Acesso em: 24 mar. 2025.

O RETRATO DOS ARNOLFINI. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. [entre 2010 e 2024]. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg. Acesso em: 15 out. 2024.

OLIVEIRA, E. J. S. Corpo-máscara e transculturalidade no processo cênico Valse nº 6, de Nelson Rodrigues: espetáculo franco-brasileiro da Cie. D'Art-D'Art (Mauges-sur-Loire-França) e do COLE – Coletivo Livre de Espetáculos (Salvador-Bahia-Brasil). **O Teatro de (on-line)**, v. 22, p. 61-75, 2017. Disponível em: <https://proxy.furb.br/ojs/index.php/oteatrotranscende/article/view/6672/3707>. Acesso em: 4 fev. 2022.

OLIVEIRA, E. J. S. Por trás da máscara: transculturalidade em Vsevolod Meierhold e Jacques Lecoq. **DAPESQUISA** , v. 9, p. 03-16, 2018.

OLIVEIRA, Erico José Souza de. PULSAÇÕES: processo entre corpo, imagem e sensação. **Revista da Fundarte**, Montenegro, v. 46, n. 46, p. 1-18, 30 set. 2021. Fundação Municipal de Artes de Montenegro (FUNDARTE). DOI: <http://dx.doi.org/10.19179/2319-0868.827>. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/827>. Acesso em: 13 abr. 2025.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. N.I: Cátedra, 2002. 808 p.

PALLASMAA, Juhani. Space, Place, and Atmosphere: peripheral perception in existential experience. In: BORCH, Christian. **Architectural Atmospheres**: on the experience and politics of architecture. Basel: Birkhäuser, 2014. p. 18-41.

PASTOUREAU, Michael. **Yellow**: the history of a color. 2. ed. Princeton: Princeton University Press, 2023.

PASTOUREAU, Michel. **Black**: the history of a color. Princeton: Princeton University Press, 2008.

PASTOUREAU, Michel. **Green**. Princeton: Princeton University Press, 2014.

PASTOUREAU, Michel. **Rosso**: storia di un colore. Milão: Ponto Alle Grazie, 2016.

PASTOUREAU, Michel. **The Devil's Cloth**: a history of stripes. New York: Washington Square Press, 2003. Tradução de Jody Gladding.

PAVIS, Patrice. **Análise dos Espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Luiz Fernando. **A DIREÇÃO DE ARTE SERVIDORA DE DOIS AMOS: O TEATRO E O CINEMA**. 2016. 386 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-

Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

PINTEREST. **Imagen de figurino de *Beetlejuice***. [imagem]. [S. I.]: Pinterest, [2015]. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/674906694140470667/>. Acesso em: 20 nov. 2022.

PINTEREST. **Imagen de figurino *Beetlejuice***. [imagem]. [S. I.]: Pinterest, [2019a]. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/774056254689902016/>. Acesso em: 30 set. 2022.

PINTEREST. **Imagen de figurino *Beetlejuice***. [imagem]. [S. I.]: Pinterest, [2012b]. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/377246906256005446/>. Acesso em: 20 nov. 2022.

PINTEREST. **Imagen de figurino *Beetlejuice***. [imagem]. [S. I.]: Pinterest, [2023d]. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/wednesday-x-lydia--305611524727816873/>. Acesso em: 26 abr. 2023.

PINTEREST. **Imagen de figurino inspirado em *Beetlejuice***. [imagem]. [S. I.]: Pinterest, [2019e]. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/395472411030690743/>. Acesso em: 6 fev. 2024.

PINTEREST. **Imagen de figurino relacionado ao musical *Moulin Rouge!***. [imagem]. Pinterest, [2024g]. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/644648134184015722/>. Acesso em: 17 ago. 2023.

PINTEREST. **Imagen de inspiração de figurino de Lydia Deetz, personagem de *Beetlejuice***. [imagem]. Pinterest, [2015f]. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/569705421588958351/>. Acesso em: 17 ago. 2023.

PINTEREST. **Imagen dormitório Satine no filme *Moulin Rouge***. [imagem]. Pinterest, [2016h]. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/170996117080350508/>. Acesso em: 15 out. 2024.

PINTEREST. **Imagen relacionada ao visual de *Beetlejuice***. [imagem]. Pinterest, [2019]. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/740349626228841196/>. Acesso em: 8 nov. 2023.

PLAYBILL. **Alex Brightman sidelined from Broadway *Beetlejuice* after COVID-19 diagnosis**. [online]. 2022. Disponível em: <https://playbill.com/article/alex-brightman-sidelined-from-broadway-Beetlejuice-after-covid-19-diagnosis>. Acesso em: 8 nov. 2023.

PONTES, Carlos Frederico Bustamante. O evento teatral, a física quântica e o pensamento tradicional: reflexões sobre as ideias do encenador Peter Brook nos dias que seguem. **Anais ABRACE**, v. 11, n. 1, 2010.

PRADO, L. C. D. **Globalização**: notas sobre um conceito controverso. Rio de Janeiro: IE-UFRJ, 2003.

PRAGUE QUADRENNIAL. **PQTALKS 11 June - Trans/Nonbinary Scenographics**. Youtube, 26 janeiro 2024. 85 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q6DWCMXEsL0&list=PLI72-8ntzFxbHotH1JHZnLJYbSVP58aoL&index=3>. Acesso em: 28 ago. 2024.

PRAGUE QUADRENNIAL. **Prague Quadrennial 2011 Catalogue**. Praga: Arts And Theatre Institute, 2011. 325 p. Disponível em: <http://services.pq.cz/res/data/333/034907.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2024.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PARINTINS. **Confira o regulamento do Festival Folclórico de Parintins 2017**. 2017. Disponível em: <https://parintins.am.gov.br/?q=277-conteudo-54108-confira-o-regulamento-do-festival-folclorico-de-parintins-2017>. Acesso em: 31 jul. 2022.

PRIBERAM. **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/prefixo>. Acesso em: 15 fev. 2022.

QUADRIENAL DE PRAGA. **INTERsection: scenography expanding symposia 1:3. SCENOGRAPHY EXPANDING SYMPOSIA 1–3**. Disponível em: <http://www.intersection.cz/res/data/001/000159.pdf>. Acesso em: 16 out. 2020.

QUILCICI, Cassiano. O campo expandido: arte como ato filosófico. **Sala Preta**, [S.L.], v. 14, n. 2, p. 12, 20 dez. 2014. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i2p12-21>.

RAMA, Angel. Los Procesos de Transculturación en la Narrativa Latinoamericana. **Revista de Literatura Hispanoamericana**, Maracaibo, v. 11, n. 5, p. 7-38, 1974. Disponível em: <https://www.produccioncientificaluz.org/index.php/rlh/article/view/18302>. Acesso em: 01 abr. 2022.

RATTO, Gianni. **Antitratado de Cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Senac, 1999.

REBOUÇAS, Renato Bolelli. Cenografia expandida a partir do sul: por uma perspectiva decolonial da linguagem, prática e estética espaço-visual. **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 23, n. 1, p. 7–34, 2024. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v23i1p7-34. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/218251..> Acesso em: 4 abr. 2025.

REBOUÇAS, Renato Bolelli. *Cenografia expandida no Brasil – uma abordagem narrativa a partir do Sul*. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022.

REDDIT. **For Lydia Deetz dress, does anyone know what type of fabric this is?** [fórum]. 2021. Disponível em:

https://www.reddit.com/r/Broadway/comments/pbr7be/for_lydia_deetz_dress_does_anyone_know_what_type/. Acesso em: 20 nov. 2023.

REEL CLUB. “**If you can dream it”: surrealism in *Moulin Rouge!***. [blog]. 17 jul. 2011. Disponível em: <https://reelclub.wordpress.com/2011/07/17/if-you-can-dream-it-surrealism-in-moulin-rouge/>. Acesso em: 1 set. 2023.

REID, Francis. **The Stage Lighting Handbook**. 6. ed. Nova York: Routledge, 2001.

REIS JUNIOR, Dalmir. **Castelo Rá Tim Bum - História e Abertura**. 2014. Disponível em: <https://www.propagandashistoricas.com.br/2014/02/castelo-ra-tim-bum-historia-e-abertura.html>. Acesso em: 26 fev. 2025.

REIS, Lívia de Freitas. Transculturação e Transculturação Narrativa. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: EdUFF, Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 465-488.

REVISTA MONET. **Winona Ryder é flagrada com mesmo look dos anos 1980 em set de Os Fantasmas se Divertem 2**. [online]. 25 maio 2023. Disponível em: <https://revistamonet.globo.com/filmes/noticia/2023/05/winona-ryder-e-flagrada-com-mesmo-look-dos-anos-1980-em-set-de-os-fantasmas-se-divertem-2.ghtml>. Acesso em: 11 nov. 2023.

REVISTA PROJETO. **Fotografia de obra de arte barroca da mostra “Brasil 500 anos: O redescobrimento” no Parque Ibirapuera, São Paulo**. [imagem]. São Paulo: Revista Projeto, 2000. Disponível em: <https://www.revistaprojeto.com.br/acervo/brasil-500-mostra-do-redescobrimento-no-ibirapuera-sao-paulo-arte-barroca-01-07-2000/>. Acesso em: 24 jan. 2024.

ROCHA, Rosane Muniz. **Um panorama do traje teatral brasileiro na Quadrienal de Praga (1967-2015)**. 2015. 591 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

ROSALES, María Ángeles Grande; MONTES, María José Sánchez. Posibilidades de un teatro transmedia. **Artnodes**, Barcelona, v. 18, p. 62-72, nov. 2016. Disponível em: <https://raco.cat/index.php/Artnodes/article/view/n18-grande-sanchez/408684>. Acesso em: 30 jan. 2024.

SÁ, Luiz Henrique da Silva; KOSOVSKI, Lídia. Hiperespaço cenográfico: Svoboda e o buraco de minhoca. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 7., 2012, Porto Alegre. **Anais [...]**. Campinas: Unicamp, 2013. s.p.

SCREEN QUEENS. **Imagen de figurino feminino do filme Beetlejuice (1988)**. [imagem]. Screen Queens, 2020. Disponível em: <https://screen-queens.com/2020/05/18/dressing-for-the-recently-deceased-costuming-femininity-for-the-women-of-Beetlejuice/>. Acesso em: 20 nov. 2022.

SHEARING, David Richard. **Audience Immersion and the Experience of Scenography**. 2015. 214 f. Tese (Doutorado) - Curso de Performance And Cultural Industries, School Of Performance And Cultural Industries, Universidade de Leeds, Leeds, 2015. Disponível em:
<https://etheses.whiterose.ac.uk/id/eprint/9467/2/eThesis%20-%20Audience%20Immersion%20and%20the%20Experience%20of%20Scenography%20%28images%20removed%29.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2025.

SILVA NETO, A. .; ALMEIDA CUNHA ARANTES, P. . Design cenográfico em museus: o caso Tim Burton. **DAT Journal**, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 126–143, 2020. DOI: 10.29147/dat.v5i3.262. Disponível em:
<https://datjournal.anhembi.br/dat/article/view/262>. Acesso em: 6 fev. 2024.

SILVA NETO, Alceu Paulo da. **Design Cenográfico**: um estudo sobre a exposição Renato Russo. 2021. 147 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Design, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2021.

SILVA, Adriano Clayton da. A tradução intersemiótica de Jakobson revisitada e uma pequena análise dos quadrinhos de Asterix. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 47, n. 2, p. 602-614, 17 out. 2018. <http://dx.doi.org/10.21165/el.v47i2.1953>.

SILVA, Adriano Clayton da. CORPOS E CENÁRIOS (RE)TRADUZIDOS EM HABIBI, DE CRAIG THOMPSON: transculturalidade e orientalismo revistos. Trabalhos em Linguística Aplicada, Campinas, v. 59, n. 2, p. 1011-1030, ago. 2020. FapUNIFESP (SciELO). DOI:
<http://dx.doi.org/10.1590/010318137569811520200716>.

SMITH, James. **Breton Stripes**: France's horizontal contribution to workwear. France's Horizontal Contribution to Workwear. 2018. Disponível em:
<https://www.heddels.com/2018/06/breton-stripes-frances-horizontal-contribution-workwear/>. Acesso em: 27 jan. 2024.

SOENTGEN, J. **Die verdeckte Wirklichkeit. Einführung in die Neue Phänomenologie von Hermann Schmitz**. Bonn, 1998, p. 156.

SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. “É GARANTIDO, É CAPRICHOSO, É CARNAVAL”: Parintins em desfile no carnaval de 1998 do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro. **Policromias**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 164-180, dez. 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/policromias/article/view/22078>. Acesso em: 7 ago. 2022.

SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. QUE BOI-BUMBÁ É ESSE? QUE CARNAVAL É ESSE?: reflexões transculturais sobre festas alegoricamente entrecruzadas. **REH-Revista Educação e Humanidades**, Manaus, v. 2, n. 2, p. 277-297, jul. 2021. Disponível em:
<https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/reh/article/view/8547/6121>. Acesso em: 05 ago. 2022.

SOUZA DE OLIVEIRA, Érico José; LÍRIO, Vinícius da Silva. Teatralidades híbridas y elementos inmateriales en Esta propiedad está condenada de Tennessee

Williams. **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, Bogotá, v. 10, n. 1, p. 153-165, maio 2015.

SOUZA JUNIOR, Jorge Melo de Oliveira de. **O HOMEM**: da razão teórica de Husserl à teoria sobre o sentimento de Schmitz. 2019. 97 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Metafísica, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

SRZD. Recordar e viver o luxo e a riqueza da Vila Isabel no desfile sobre Petrópolis de 2019. [online]. [2019]. Disponível em: <https://srzd.com/blog/carnaval/rio-de-janeiro/recordar-e-viver-o-luxo-e-a-riqueza-da-vila-isabel-no-desfile-sobre-petropolis-de-2019>. Acesso em: 12 abr. 2025.

SUVIN, Darko. Reflections on Happenings. In: SANDFORD, Mariellen R. (ed.). **Happenings and Other Acts**. Nova York: Routhledge, 1995. p. 241-262.

TÁPIA, Marcelo. Posfácio. In: NÓBREGA, Thelma Médici (org.). **Haroldo de Campos - Transcrição**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. 256 p.

THE NEW YORK TIMES. **Beetlejuice Broadway set design**. [online]. 11 abr. 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/04/11/theater/Beetlejuice-broadway-set-design.html>. Acesso em: 6 fev. 2024.

TIMES OF INDIA. **Beetlejuice 2**. [online]. 2017. Disponível em: <https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/english/movie-details/Beetlejuice-2/movieshow/61963235.cms>. Acesso em: 26 nov. 2023.

TOLKIENISTA. **Imagen relacionada à história de Edward Mãos de Tesoura e Tim Burton**. [imagem]. 5 nov. 2021. Disponível em: <https://tolkiesta.com/2021/11/05/tim-burton-e-a-sua-tocante-historia-sobre-edward-maos-de-tesoura/>. Acesso em: 27 jan. 2025.

TOOTSALE. **Imagen de blazer roxo com listras pretas, estilo Beetlejuice, à venda na loja virtual Tootsale**. [imagem]. [S. I.]: Tootsale, [2022]. Disponível em: https://www.tootsale.com/?product_id=215883358_59. Acesso em: 30 set. 2022.

TOSIN, Giuliano. A Busca pela Linguagem pura. **MOMENTUM**, v. 1, n. 12, p. 105-124, 2014.

TUDELLA, Eduardo Augusto da Silva. **Práxis cênica como articulação de visualidade**: a luz na gênese do espetáculo. 2013. 629 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arte Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/27309>. Acesso em: 01 nov. 2024.

UNIVERSITY OF EXETER. **Fotograma do filme Nosferatu (1922) com uso de técnicas expressionistas**. [imagem]. Exeter: University of Exeter, 2017. Disponível em: <https://blogs.exeter.ac.uk/doingfilmhistory/2017/10/24/group-b-expressionist-techniques-in-nosferatu/>. Acesso em: 24 jan. 2024.

UPI. **Alex Brightman reprises role in Beetlejuice Broadway musical.** [online]. 28 dez. 2022. Disponível em:
https://www.upi.com/Entertainment_News/2022/12/28/alex-brightman-Beetlejuice/6921672233751/. Acesso em: 8 dez. 2023.

URSSI, Nelson José. **A linguagem cenográfica.** 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Acesso em: 13 abr. 2024.

VEJA. **Uma visita à estranha mente de Tim Burton.** [online]. 1 fev. 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/uma-visita-a-estranha-mente-de-tim-burton/>. Acesso em: 6 fev. 2024.

VON MURALT, Malou. A árvore que se tornou país. **Revista USP**, São Paulo, n. 71, p. 171-198, 1 nov. 2006. Universidade de São Paulo. DOI:
<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i71p171-198>. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13560>. Acesso em: 13 abr. 2025.

WALLPAPERS.COM. **Beetlejuice Wallpapers.** [entre 1997 e 2024]. Disponível em: <https://wallpapers.com/Beetlejuice>. Acesso em: 8 nov. 2023.

WELSCH, Wolfgang. Mudança estrutural nas ciências humanas: diagnóstico e sugestões diagnóstico e sugestões. **Educação**, Porto Alegre, ano XXX, v. 2, n. 52, p. 237-258, maio 2007. Traduzido por Luciana Waquil e Ralf Krämer. Disponível em: <https://meridianum.ufsc.br/files/2017/08/WELSCH-Wolfgang.-Transculturalidade.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2022.

WELSCH, Wolfgang. Transculturality: the puzzling form of cultures today. In: FEATHERSTONE, Mike; LASH, Scott (org.). **Spaces of Culture**: city, nation, world. Londres: Sage, 1999. p. 194-213.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação Cultural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2023. 208 p.

WILLIAMS, Daniella. **Dressing for the recently deceased: costuming femininity for the women of Beetlejuice.** [blog]. Screen Queens, 18 maio 2020. Disponível em: <https://screen-queens.com/2020/05/18/dressing-for-the-recently-deceased-costuming-femininity-for-the-women-of-Beetlejuice/>. Acesso em: 25 nov. 2022.

WNO. **La Traviata in popular culture.** 2023. Disponível em:
<https://wno.org.uk/news/la-traviata-in-popular-culture>. Acesso em: 22 jan. 2024.

YOUTUBE. **[Título do vídeo não fornecido]**. [202-?]. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=pbeKdAAB3h>. Acesso em: 3 maio 2025.

YOUTUBE. **Beetlejuice O Musical Brasil - Day-O (Act 1 Finale) 2023.** [vídeo]. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wj1b2Sk5L2g>. Acesso em: 15 maio 2025.

YOUTUBE. **Behind the Epic, Tony-Nominated Beetlejuice Lighting Design.** [vídeo]. 2020a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PtqKbhG1Xj8>. Acesso em: 31 mar. 2025.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Peter. **Atmosferas:** entornos arquitetônicos - as coisas que me rodeiam. Barcelona: GG, 2009.

APÊNDICE A – Créditos *Moulin Rouge – Amor em Vermelho*

Direção:

- Baz Luhrmann

Roteiro:

- Baz Luhrmann
- Craig Pearce

Produção:

- Martin Brown
- Baz Luhrmann
- Fred Baron

Música:

- Craig Armstrong
- Marius De Vries

Fotografia:

- Donald M. McAlpine

Edição:

- Jill Bilcock

Design de Produção:

- Catherine Martin

Figurino:

- Catherine Martin
- Angus Strathie

Elenco Principal:

- Ewan McGregor como Christian
- Nicole Kidman como Satine
- John Leguizamo como Toulouse-Lautrec
- Jim Broadbent como Harold Zidler
- Richard Roxburgh como O Duque
- Jacek Koman como Narcoleptic Argentinean
- Caroline O'Connor como Nini Legs in the Air

Distribuição:

- 20th Century Fox

Data de Lançamento:

- 2001

APÊNDICE B – Créditos *Moulin Rouge! The Musical*⁴⁸

Direção:

- Alex Timbers

Roteiro (livreto):

- John Logan

Música:

- Vários artistas, incluindo a adaptação de músicas populares

Design de Cenário:

- Derek McLane

Design de Figurino:

- Catherine Zuber

Design de Iluminação:

- Justin Townsend

Design de Som:

- Peter Hylenski

Coreografia:

- Sonya Tayeh

Supervisão Musical:

- Justin Levine

Produtores:

- Global Creatures,
- Carmen Pavlovic
- Bill Damaschke (associado)
- Aaron Lustbader (associado)

Data de Estréia:

- 2019

⁴⁸ Optamos por não listar o elenco devida a rotatividade que ocorre entre os atores.

APÊNDICE C – Créditos *Beetlejuice* – Os Fantasmas se Divertem

Direção:

- Tim Burton

Roteiro:

- Michael McDowell
- Warren Skaaren
- Larry Wilson

Produção:

- Michael Bender
- Larry Wilson
- Richard Hashimoto

Música:

- Danny Elfman

Fotografia:

- Thomas E. Ackerman

Edição:

- Jane Kurson

Design de Produção:

- Bo Welch

Figurino:

- Aggie Guerard Rodgers

Elenco Principal:

- Alec Baldwin como Adam Maitland
- Geena Davis como Barbara Maitland
- Michael Keaton como *Beetlejuice*
- Winona Ryder como Lydia Deetz
- Jeffrey Jones como Charles Deetz
- Catherine O'Hara como Delia Deetz

Distribuição:

- Warner Bros.

Data de Lançamento:

- 1988

APÊNDICE D – Créditos *Beetlejuice. The Musical.* *The Musical. The Musical.*⁴⁹

Direção:

- Alex Timbers

Roteiro:

- Scott Brown
- Anthony King

Música e Letras:

- Eddie Perfect

Coreografia:

- Connor Gallagher

Direção Musical:

- Kris Kukul

Design de Cenário:

- David Korins

Design de Figurino:

- William Ivey Long

Design de Iluminação:

- Kenneth Posner
- Peter Nigrini (Projeções)

Design de Som:

- Peter Hylenski

Direção Técnica:

- Michael Curry

Produção:

- Warner Bros. Theatre Ventures
- Langley Park Productions
- The Araca Group
- Jeffrey Richards
- James L. Nederlander
- Sally Cade Holmes
- Hunter Arnold
- Eric Falkenstein
- Kevin Chun
- Mat and Christina Prins

⁴⁹ Optamos por não listar o elenco devida a rotatividade que ocorre entre os atores.