

A CENOGRAFIA COMO ELEMENTO GERADOR DE ATMOSFERAS RECORRENTES

SCENOGRAPHY AS A GENERATING ELEMENT OF RECURRING ATMOSPHERES

Alceu Silva Neto

Universidade de Brasília

Resumo: A atmosfera, no teatro e no cinema, é provocada pela manipulação intencional de um espaço, criando uma determinada condição a ser experienciada pelo espectador, tal como opera a cenografia. Como objetivo geral deste artigo, traçamos um estudo sobre o papel da cenografia e seus componentes na criação de atmosferas em diferentes produções que possuam temas recorrentes a partir de exemplos práticos.

Palavras-chave: Cenografia; Atmosfera; Teatro.

Abstract: In theater and cinema, atmosphere is created by the intentional manipulation of a space, creating a specific condition to be experienced by the spectator, as well as how the scenography operates. As the general objective of this article, we outline a study on the role of scenography and its components in creating atmospheres in different productions that had recurring themes based on practical examples.

Keywords: Scenography; Atmosphere; Theater.

Recebido em: 17/04/2025

Aceito em: 31/05/2025

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 16 n. 2, jul-dez 2025

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).

A atmosfera, porém, não é o estado de espírito ou sentimento em si, como algo individual criado pelo espectador/experenciador. 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 uma realidade comum entre o observador e o percebido (ibid.). Ela existe e nos envolve (BÖHME, 2013).

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).

De acordo com Böhme, a cenografia vai além de ser uma manipulação espacial e um design de interiores, um espetáculo visual, como sugere o autor, para 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 (BÖHME, 2013, p. 5). 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.

É justamente a relação de atmosfera e cenografia que pretendemos abordar neste artigo. Assim, pretendemos discutir sobre o papel da atmosfera inserida em uma cenografia recorrente no teatro e no cinema. Tal processo passa pelos dois objetos de

estudo deste artigo: *Moulin Rouge – amor em vermelho* e *Moulin Rouge! The musical* (peça musical).

Um expoente do conceito no campo da estética foi Gernot Böhme (2019, p. 6)¹³⁵ que afirma que as atmosferas “são concebidas como algo que intermedia fatos objetivos do ambiente com o nosso sentido subjetivo delas” (ibid., 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). Embora a nomenclatura já fosse utilizada fora de sua origem no campo meteorológico desde o século XVIII (BÖHME, 2013, p. 1).

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).

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, com 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 à atmosfera criada.

Embora tenhamos escrito acima ser necessário experienciar a atmosfera para definir o caráter dela, é viável reconhecer esse caráter por meio de uma atividade descritiva. É possível discutir sobre as atmosferas, comunicar a respeito, mesmo que tenha se passado certo tempo, acentuando o seu perfil de “quase-objetividade” (BÖHME, 2013, p. 3).

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

Gernot 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.

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 (ibid. 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 “praticamente tudo que o público percebe no palco pode servir ao propósito de realçar atmosferas” (CHEKHOV, 1986, p. 58).

O pesquisador Alex Sandro Martoni (2015) aborda a questão da atmosfera nos estudos intermédias, o que é bastante próximo à nossa discussão de uma maneira ampla sobre a cenografia. 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*¹³⁶, dos Beatles, Martoni afirma que, mesmo que não tenhamos um conhecimento técnico sobre música, é possível exprimir as reações que o ato de ouvi-la 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” (ibid., 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 (ibid., p. 91).

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

Sobre a atmosfera *fílmica*, 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; e atmosfera sonora: relacionada à banda sonora do filme.

¹³⁶ Música com autoria de Paul McCartney e John Lennon, de 1967.

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.

Levando em conta palcos e filmes, esferas pleiteadas neste texto e os seus entrelaçamentos, podemos aplicar os fatores sobre a atmosfera de maneira a trazer para uma discussão prática em um objeto existente. Uma temática que esteja presente em ambas é uma escolha para uma abordagem mais assertiva onde se esperam direcionamentos semelhantes no tocante a atmosferas.

O filme *Moulin Rouge – 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. 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 a atmosfera se comporta quando vislumbramos pelo aspecto da cenografia, tendo como um de seus elementos formadores a atmosfera.

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 esquadriremos vários possíveis fatores geradores de atmosfera dentro da cenografia. Inês Gil (2002, p. 96) cita como exemplos de contribuintes para a criação da atmosfera fílmica: 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.

Começando pelas cores, Goethe, na virada do século XVIII para o XIX, já previa que elas 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.

A cor vermelha é predominante visualmente, de maneira indiscutível, em ambas as produções de *Moulin Rouge*. O protagonismo dela faz com que ela se torne algo tão forte e

influyente 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). Ela depende de como é aplicada, podendo pender ao negativo ou ao positivo (GOETHE, 2011, p. 144-145).

No Egito Antigo, o vermelho era símbolo do deus Seth, uma força destrutiva (PASTOUREAU, 2008, p. 30). Mas, também, poderia simbolizar vitória, poder, sangue e forças vitais (PASTOUREAU, 2016, p. 20). Nos primeiros tempos cristãos é a cor do inferno, junto ao preto. É o fogo eterno que não ilumina (PASTOUREAU, 2008, p. 32).

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). Até o final da Idade Média, o Papa e os Cardeais se vestiam com vermelho, e também o branco que vai se tornando protagonista próximo ao século XVI e XVII (PASTOUREAU, 2016, p. 69). Mas, neste caso, o vermelho simboliza o sangue como pertencente a Deus e símbolo da vida (PASTOUREAU, 2016, p. 61).

Após o fim da Idade Média, o vermelho começa a enfrentar grande concorrência do azul. Concomitantemente, os tecidos vermelhos tingidos com pigmentos de alto custo de origem animal tenham mantido o seu prestígio (PASTOUREAU, 2016, p. 96).

A Reforma Protestante contribuiu 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, luxúria e pecado (PASTOUREAU, 2008, p. 124).

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 abordamos aqui 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 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 vermelha. 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.

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).

Quanto ao figurino, temos Satine, a protagonista, uma espécie de divindade da casa, ostentando figurinos glamorosos, 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.

Os figurinos da protagonista (e suas cores) têm 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).

Apesar de, nestes dois casos, serem figurinos com uma evidente pesquisa temporal e histórica, eles são para-realistas (COSTA, 2002, p. 38), ou seja, se inspiram em

determinada época, mas possuem adições ou estilizações. 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. O conceito 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 desaparecendo 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).

O figurino branco-pérola, na sequência (ou ato) final, 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 da mesma. 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. Apesar da carga de um traje na cor branca, não

podemos deixar de notar um certo erotismo por meio de fendas, cortes acinturados e decotes que avolumam o colo das atrizes.

Como podemos ver nas Figuras 01 e 02, apesar de os vestidos empregarem a mesma cor em uma intenção similar, existem grandes diferenças de modelagem, decote, formato e sustentação. Assim, nesta questão, a cenografia, por meio do figurino, mantém a intenção geradora de atmosfera independente das soluções plásticas.

Figura 1 – Fotograma com a personagem Satine, no filme *Moulin Rouge*.



Fonte: <https://nicyaw88.wixsite.com/hello/post/costumes-in-moulin-rouge>
Acesso em 17/08/2023.

Figura 2 – Fotografia de Satine, da peça musical *Moulin Rouge*.



Fonte: <https://www.celebsfirst.com/joanna-jojo-levesque-makes-broadway-debut-moulin-rouge-musical-al-hirschfeld-theatre-new-york-city/>. Acesso em 17/08/2023.

A cor preta, junto com o branco, passou séculos sendo considerada 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, onde não havia espaço para o preto e para o branco (PASTOUREAU, 2008, p. 114). Goethe, por exemplo, não trata especificamente da cor preta quando aborda as sensações ou os estados de espírito das cores. Repetidamente a denomina como não-luz (GOETHE, 2011).

Todavia, a cor preta possui uma carga negativa muito antes de perder 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 (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).

Com o fim da Idade Média, a cor preta 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).

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 procurar as cores claras (PASTOUREAU, 2008, p. 15), iniciando uma nova dinâmica no uso das cores.

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).

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 como uma cor de importância equiparada às outras cores (PASTOUREAU, 2008, p. 194).

No início de *Moulin Rouge*, temos a apresentação de Satine para o espectador, para o público diegético (extra diegético também) e para o seu par romântico. Os conjuntos que a personagem veste, Figuras 03 e 04, são estabelecidos pela cor preta e a prata (por meio dos apliques), arrematados por luvas acima dos cotovelos, cartola e meias-calças.

Figura 03 – Reprodução de quadro do filme *Moulin Rouge* com a personagem Satine.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/569705421588958351/>
Acesso em 17/08/2023.

Figura 04 – Fotografia da personagem Satine na peça musical *Moulin Rouge*.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/644648134184015722/>
Acesso em 17 agosto 2023.

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 16 n. 2, jul-dez 2025

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, a personagem deve ser como um diamante¹³⁷ e despertar desejos para os homens do cabaré, despertar paixões. 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 trajés é a preciosidade da Satine que vai auxiliar na construção da narrativa, fornecendo os elementos para constituir Satine 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 04, o coração é um elemento bastante repetido nas produções, originando uma espécie de unidade de ligação estilística.

A luz e, conseqüentemente, o escuro, são fatores essenciais na formação de uma atmosfera (EDENSOR, 2015, p. 332) e essenciais às cores. Aliás, auxiliar na criação de atmosfera é um dos objetivos da luz teatral, junto à iluminação, seletividade e escultura (modelagem dos corpos pela luz), interação, fluidez e estilização (REID, 2001, p. 14-28). 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).

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

¹³⁷ Neste momento, a personagem canta *diamonds are a girl's best friend*, em português, diamantes são os melhores amigos das garotas.

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).

Quando escrevemos sobre a iluminação nas produções, nos dirigindo para *Moulin Rouge*, as fagulhas geradoras de atmosfera são bastante próximas. O tom azulado da iluminação aparece em momentos em que os personagens se carregam (e conseqüentemente 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, Figuras 03 e 04, as quais 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 e as cores podem ter mais de uma carga sensibilizante que varia quando em conjunto com outros fatores.

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.

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, onde dialoga em seu livro *Atmosferas* (2009) 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 (ibid.): como os materiais empregados se relacionam entre eles com objetivo do todo.

- O som do espaço (ibid., p. 28): ruídos e como eles se propagam pelo espaço a depender dos materiais utilizados e da composição espacial.
- A temperatura do espaço (ibid., p. 32): relacionado ao conforto, levando em consideração as temperaturas internas e externas ao espaço. Também está ligada aos materiais utilizados.
- As coisas que rodeiam (ibid., p. 34): objetos, coisas que estão presentes e cooperam com a arquitetura daquele espaço.
- Entre a serenidade e a sedução (ibid., p. 42): relacionado à movimentação das pessoas dentro desses espaços e às tensões/calmarias que são criadas.
- Tensão entre interior e exterior (ibid., p. 46): ao se fazer um invólucro discute-se com o público e o privado. São passagens.
- Degraus da intimidade (ibid., 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 (ibid., p. 56): iluminação, neste caso de preferência a natural, recortes e aberturas que desenhem o espaço. Contrastes.

Como apontamentos anexos o autor indica:

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

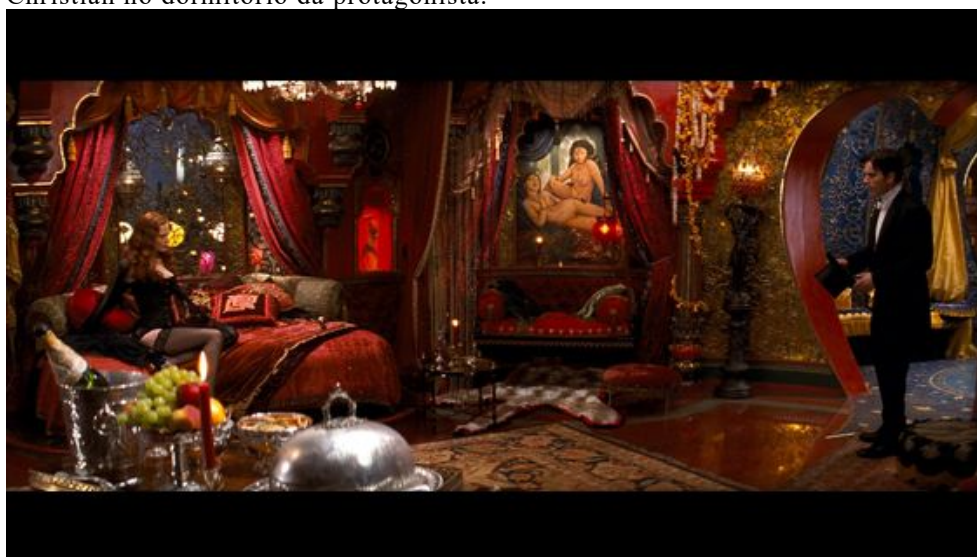
Outro arquiteto e teórico da dimensão sensorial, o finlandês Juhani Pallasmaa, também discorre sobre o assunto. A definição apresentada por ele é “a impressão perceptiva, sensorial e emotiva abrangente de um espaço, ambiente ou situação social” (PALLASMAA, 2014, p. 20). O autor considera que a experiência 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” (ibid., 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 a uma leitura que os animais fazem de terceiros com o fim de identificar presas ou predadores, é crucial para a sobrevivência (2014, p. 24). É um modo inconsciente de percepção que faz uma varredura sem o ato de compreender conscientemente os elementos que ali estão (2014, p. 26).

Então, Pallasmaa faz um paralelo com a literatura onde 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, 2014, 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, 2014, p. 26). Ele afirma, inclusive, que há evidências de que percepção inconsciente é mais importante para o processo perceptivo que a percepção focalizada (PALLASMAA, 2014, p. 38).

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. Os tons vermelhos e dourados estão nos cenários ligados ao Moulin Rouge, seu espaço de apresentação e os aposentos da protagonista, o elefante, Figura 05.

Figura 05 – Fotograma do filme *Moulin Rouge* com os personagens Satine e Christian no dormitório da protagonista.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/396246467194600080/>. Acesso em 28 agosto 2023.

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 16 n. 2, jul-dez 2025

Quando tomamos conta tais 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, bastante ligado ao amor e à paixão.

O dourado é ouro. Este, 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. (ibid.). Vamos nos ater às acepções positivas que é o viés explorado 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.

A resultante da sensação produzida pelos cenários dialoga maciçamente com a iluminação e com o figurino, tanto na peça musical quanto no filme. A configuração da atmosfera fílmica 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.

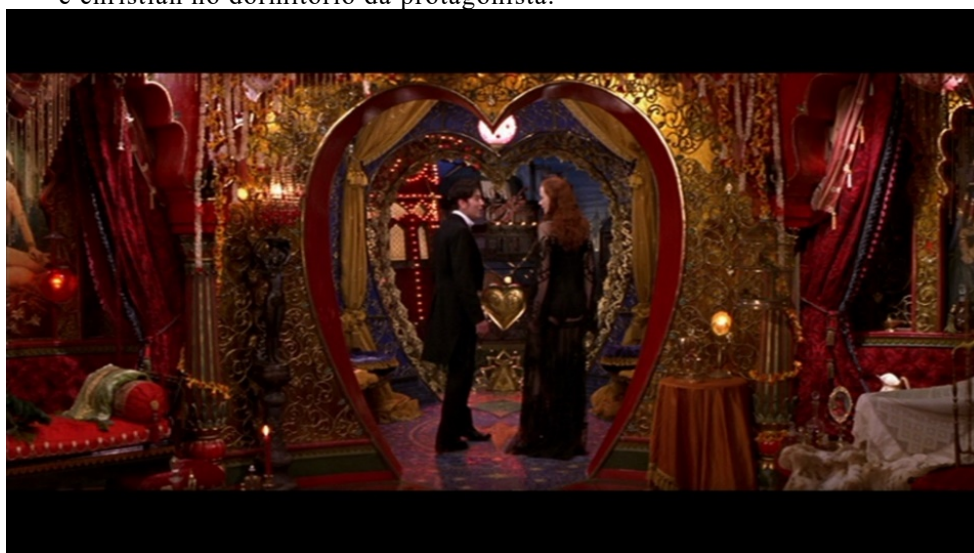
Trazemos novamente Alex Martoni por meio de sua análise da atmosfera de uma obra fílmica sobre *Fausto*, do diretor Aleksandr Sukurov, o que muito se aproxima dos nossos objetos e objetivos nessa tese. O pesquisador identifica alguns pontos, ou um conjunto de forças, como denomina, que atuam para articular “as nossas disposições afetivas” (MARTONI, 2015, p. 181). Essas forças provêm de diversos nichos como “a preparação do ambiente, a experiência espectral e a natureza plástica e acústica do filme” (MARTONI, 2015, p. 183).

O uso das cores/luz, em *Fausto*, de acordo com Martoni (2015, p. 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” (ibid., p. 220, grifos no original), a partir de soluções perceptivas.

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, o som e a luz. Enquanto Chekhov (1986) 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. 96).

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. Desde os tecidos dos figurinos, as paredes, as cortinas, os estofamentos, os objetos de cena, enfim, tudo que é visualmente presente, Figura 06.

Figura 06 – Fotograma do filme *Moulin Rouge* com os personagens Satine e Christian no dormitório da protagonista.



Fonte: <https://reelclub.wordpress.com/2011/07/17/if-you-can-dream-it-surrealism-in-moulin-rouge/>
Acesso em 01 setembro 2023.

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. O mesmo podemos dizer 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 07.

Figura 07 – Fotografia do teatro Al Hirschfeld, em Nova York, onde é encenado a peça musical *Moulin Rouge*.



Fonte: <https://www.dreamstime.com/photos-images/moulin-rouge-broadway.html>
Acesso em 31/08/2023.

O fator escala, trazido por Pallasmaa (2014, p. 19), pode ser representado por um momento emblemático na narrativa. Nele, os protagonistas estão felizes, se apaixonaram, estão se sentindo poderosos e preenchidos. Enquanto o protagonista entoava *Your Song*, derivada da música de Elton John (JOHN; TAUPIN, 2001), 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, o par protagonista de Satine, Figura 08.

Figura 08 – Fotograma do filme *Moulin Rouge* com o personagem Christian na reprodução da Torre Eiffel.



Fonte: <https://reelclub.wordpress.com/2011/07/17/if-you-can-dream-it-surrealism-in-moulin-rouge/>. Acesso em 01 setembro 2023.

Diferente da escala opressora de um gigantesco gorila que se agranda ao escalar o arranha-céu *Empire State*, Figura 09, a proporção entre o casal e as construções não elabora sentimentos negativos. O que nos mostra que as atmosferas não são geradas por elementos individualizados. Para personagem, a cidade ficou pequena aos pés dele, enquanto se dedica 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 09 – Reprodução de quadro do filme *King Kong*, de 2005.



Fonte: <https://movieweb.com/iconic-empire-state-building-movie-appearances/>. Acesso em 01 setembro 2023.

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 16 n. 2, jul-dez 2025

Considerações finais

Para alinhar esta dedicação, sobre duas obras tão florescentes plasticamente, é necessário que lembremos o grau de industrialização e intenções comerciais nas quais foram produzidos e nas quais se renovam as pretensões econômicas a cada desdobramento do assunto.

As recorrências plásticas e visuais apresentadas são sólidas e bem definidas, o que é simétrico nos fatores geradores de atmosferas. Assim, nestes casos, a cenografia contribui como grande instrumento na geração das atmosferas e trabalha de forma conectada nas duas produções respectivas de cada tema.

Quando afirmamos que a recorrência acontece na cenografia e na intenção motriz da atmosfera, estamos sustentando que, quando a narrativa clama por reações similares em seu decorrer, a cenografia se utiliza de mecanismos cuja dinâmica trabalha em prol de resultados análogos.

Fato aproximado ao que acontece com os cenários de *Moulin Rouge*, nos aposentos de Satine, o luxo e a riqueza são apresentados ao público por meio da cenografia. Esta, por sua vez, aposta no peso visual dos detalhes, entalhes, cores e texturas, criando uma sensação de magnificência aliada à sensualidade. Dados que valem tanto para o teatro, quanto para o filme.

Portanto, tal qual Böhme aproxima a cenografia da geração de atmosferas, explanamos, por meios descritivos, que a recorrência de ambos também está intrinsecamente ligada ao modo como a narrativa convoca a atmosfera e como os elementos formadores da cenografia são organizados para atingir o resultado desejado.

Referências

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.

ANDERSON, Ben. Affective atmospheres. **Emotion, Space and Society**, [S.L.], v. 2, n. 2, p. 77-81, dez. 2009. Elsevier BV.

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, 2019. 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. <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.

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.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição**: poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011. 160 p.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

COSTA, Francisco Araújo da. O figurino como elemento essencial da narrativa. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 7, n. 8, p. 38-41, ago. 2002.

EDENSOR, T. Light design and atmosphere. **Visual Communication**, v. 14, n. 3, p. 331-350, jun. 2015.

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, p. 95-101, 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.

HOWARD, Pamela. **O que é cenografia?** 2. ed. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2017.

HENNRICH, 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. <http://dx.doi.org/10.1016/j.emospa.2009.08.005>.

JOHN, Elton; TAUPIN, Bernie. Your Song. In: McGregor, Ewan. **Moulin Rouge Soundtrack**. Interscope Records, 2001. CD. (3:38 min).

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.

MARTONI, Alex Sandro. **LENDO AMBIÊNCIAS**: reencantamento do mundo pela técnica. 2015. 270 f. Tese (Doutorado) – Curso de Literatura Comparada, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

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).

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, Michel. **Black**: the history of a color. Princeton: Princeton University Press, 2008.

PASTOUREAU, Michel. **Rosso**: storia di un colore. Milão: Ponto Alle Grazie, 2016.

PASTOUREAU, Michel. **Yellow**: the history of a color. 2. ed. Princeton: Princeton University Press, 2023.

REID, Francis. **The Stage Lighting Handbook**. 6. ed. Nova York: Routledge, 2001.

SOUZA DE OLIVEIRA, Érico José; LÍRIO, Vinícius da Silva. Teatralidades híbridas y elementos inateriales 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.

VIANA, Fausto; PEREIRA, Dalmir Rogério. **Figurino e cenografia para iniciantes**. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/9786588640418> Disponível em: www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/653. Acesso em 25 março. 2024.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Peter. **Atmosferas**: entornos arquitetônicos – as coisas que me rodeiam. Barcelona: GG, 2009.