

ARQUITETURA E CINEMA: PROJETO CENOGRÁFICO PARA FILME

Hugo Salvador de Medeiros Lopes Alves (UFPB)

Dr. Eliézer Leite Rolim Filho (UFPB)

RESUMO

O estudo traz o cinema para dentro do campo de discussão da Arquitetura e Urbanismo ao propor o projeto cenográfico de uma adaptação do cordel “O Romance do Pavão Misterioso”, que está em desenvolvimento. Para tanto, adaptou-se procedimentos metodológicos qualitativos dos cenógrafos HOWARD (2017) e ROLIM (2013), no intuito de compreender a premissa do roteiro, organizar cenas em tabelas, estabelecer conceitos, propor e ilustrar cenários, catalogar objetos e modelar espaços em 3D. Desta forma, o objetivo geral do trabalho consiste em iniciar investigações para o longa-metragem e propor soluções de direção de arte a partir do espaço arquitetônico edificado. Não obstante, este estudo é fundamentado na conceituação do simulacro – termo criado por BAUDRILLARD (1991) para caracterizar um advento inerente a pós-modernidade capaz de substituir experiências por imagens – e sua ocorrência tanto na arquitetura quanto no cinema. Em seguida, é discutida a identidade regional como fator simbólico e cultural na representação de um povo, e por fim quais são e como se compõem os imaginários, estigmas e tendências estéticas contemporâneas que consubstanciam a Paraíba e alguns estados do nordeste brasileiro. Apresenta-se, então, a proposta para o cenário do quarto de Creuza, uma das protagonistas principais do referido cordel, evidenciando processos intrínsecos tanto à construção da personagem quanto ao planejamento do ambiente. O trabalho é concluído com êxito ao atingir o objetivo de criar um mundo imaginário plausível e fundamentado em elementos regionais locais, além de servir como aporte para profissionais ou estudantes que queiram conceber seus cenários a partir do espaço arquitetônico.

Palavras-chaves: Cenografia. Projeto. Imaginário. Direção de arte.

INTRODUÇÃO

A imagem se tornou a grande protagonista da sociedade pós-moderna. Para MIRZOEFF (2005), vivemos em uma época da qual estamos somos essencialmente visuais, de forma que estamos pensando, refletindo e transmitindo ideias com imagens, não somente com a escrita. Rolim (2013) resgata o sociólogo francês Jean Baudrillard, que explana sobre o domínio da imagem como destaque da sociedade contemporânea/pós-moderna, que é essencialmente capitalista e produtora massiva de informações, bens e serviços, catapultados pela globalização. O volume e a velocidade de produção são cada vez maiores, portanto, é natural que a imagem, como veículo de comunicação fácil, rápido de se compreender e esteticamente sugestivo, esteja sendo utilizada à exaustão, como forma de atingir o maior número de pessoas no menor tempo possível.

Contudo, o filósofo ressalta que este movimento contínuo e ininterrupto esvazia o sentido da imagem, sendo este fenômeno algo completamente sintomático da condição pós moderna em que estamos.

Surge, então, de acordo com DEBORD (2003) a sociedade do espetáculo, na qual uma imagem precede o concreto e qualquer símbolo (artefato cultural) pode se tornar algo meramente econômico. Isso se desdobra no que Baudrillard chama de regime do simulacro, ou seja, a incessante produção de figuras sem nenhuma tentativa de fundamentá-las na realidade, como forma de substituir a experiência concreta.

O domínio da imagem se estendeu a todos os setores da sociedade. Na arquitetura, por exemplo, uma destas formas são as imagens computadorizadas: os “renders”. Este efeito do simulacro possui consequências ambíguas: se por um lado o uso de imagens ajuda no ato projetual a visualizar um espaço antes mesmo dele estar pronto, por outro lado, um render com o mínimo de produção pode idealizar excessivamente uma experiência. Todavia, isso não é motivo para crer em uma inocência dos clientes ou um mau-caratismo de uma parcela dos profissionais, é algo inconscientemente incorporado nos indivíduos de nossa sociedade.

Assim como a arquitetura, o cinema também se vale do simulacro em seus espaços devido a necessidade inerente em criar um universo diegético plausível.

É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeiro. [...] o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado (AUMONT E MARIE, 2006, p.77)

Ou seja, o público, que dependendo do grau de entrosamento com a obra, “compra” as imagens, sons e todo o universo diegético como experiência, desencadeando inúmeras reações que podem variar desde o riso frouxo até o grito assustador.

A interseção entre arquitetura e cinema é o espaço, e este se transmuta na cenografia quando é transformado para criar o universo diegético do filme. A partir do momento em que o lugar se torna palco para um filme, uma nova camada de complexidade é posta, pois as intenções, ações, fluxos, e principalmente o tom do espaço serão conduzidos pelo roteiro. Em HOWARD (2017), JC Serroni sintetiza essa prerrogativa quando afirma que a cenografia é a dramatização do espaço.

Em outras palavras, por termos um roteiro de ações pré-definidas, todos os esforços serão planejados para intensificar estes acontecimentos, culminando em alguma reação do público. Neste

sentido, ROLIM (2013) faz uma diferenciação entre arquitetura e cenografia ao afirmar que esta é “a arte prostituída da arquitetura”, pois se traveste de coisas fáceis para provocar fortes emoções.

Isto fica muito claro nas teledramaturgias brasileiras, que segundo URSSI (2006), as novelas armam um espetáculo a partir de elementos alegóricos para encantar o público a partir de uma ficção baseada na realidade, uma manifestação física do espaço imaginário.

O espaço arquitetônico frequentemente sofre do fenômeno que Baudrillard chama de emulação, ou seja, o ambiente (ou objeto) destacado de seu meio natural, para que ganhe outra conotação simbólica. Este advento poderá ser observado adiante, no cenário “Quarto da Princesa”, no qual poderemos ver o lugar adquirir outra configuração para atender as demandas da personagem que encabeça “O Romance do Pavão Misterioso”.

A história conta a aventura de um rapaz, chamado Evangelista, um jovem de ascendência turca, que ao receber como presente de seu irmão o retrato de Creuza, donzela mantida cativa pelo seu pai, um perverso Conde, que expõe o rosto da filha uma vez ao ano para o público em um grande evento que comove a cidade. Enamorado, Evangelista decide invadir o castelo do aristocrata para resgatar a jovem e desposá-la. Para tanto, encomenda a construção de um pavão mecânico para ajudar na invasão.

Por se tratar de um marco tanto da cultura paraibana quanto da literatura brasileira, é necessário entender os imaginários e elementos de identidades associados às culturas nordestinas, pois esta é uma premissa tanto do cordel quanto do roteiro produzido.

METODOLOGIA

Segundo Pamella Howard (2017), cenógrafa britânica, em seu livro “O que é cenografia?”, a profissional diz que com anos de experiência chegou a conclusão de que não há um método certo de se planejar um cenário, e que as vezes determinada obra pede uma abordagem diferente da outra, mas ainda assim ela mostra seu processo comum a todas as suas produções teatrais.

E ainda, de acordo com Cardoso (2002), uma linguagem artística bebe da posterior e por tentativa e erro ela se aprimora. O que também pode ser lido como “adequação da obra ao meio em que será veiculado”.

Portanto, por não haver uma regulamentação sobre procedimentos do projeto cenográfico, adaptou-se o método teatral de Howard, junto com as orientações do professor Eliézer Rolim – arquiteto e cineasta – para conseguir alcançar as etapas metodológicas vistas neste trabalho de graduação.

O trabalho despontou a partir de um exercício baseado no livro “Os olhos da pele”, no qual o cenógrafo fecha os olhos e grava um áudio relatando um passeio dentro do cenário. Em seguida, o material é transcrito para a aba “Relato” de cada proposta, e são feitos alguns croquis ou colagens. Em seguida, inicia-se a modelagem da locação, curadoria dos dos objetos utilizados em cena, bem como suas respectivas confecções em 3D.

IMAGINÁRIOS

Para falar sobre espaços de identidades, Banegas (2017) resgata o conceito de “comunidade imaginada”, ou seja, representações que foram criadas individualmente no imaginário, mas que se reforçam socialmente em âmbito nacional. A autora afirma que espaços constituídos da cultura se dão de forma visual e são reforçados pela mídia, pois esta impacta e modela a identidade de grupos devido ao seu caráter de desterritorializar comunidades distantes. Isso vai ao encontro com o

pensamento de Baudrillard, uma vez que traz a mídia contemporânea como aparato rápido de atingir as massas. Ou seja, a ideia de comunidade propagada pela mídia se dissemina de forma copiosa e estética.

Para Anderson (1993, apud. Banegas 2017), esta se forma a partir da tentativa de tornar visual uma comunidade linguística, e o sentido de nacionalidade seria o artefato cultural de uma classe cultural.

Vygostki traz a mediação entre signos (simbólico) e instrumento (o literal) como auxiliar nos processos psicológicos do indivíduo, artefatos culturais como armadilhas sentimentais. Hidalgo (2014) explica, sob os termos vygotskianos, o “signo” como uma marca externa ao homem e dotado de significado, que conduz o sujeito a realizar alguma ação psicológica - lembrar, distinguir, refletir, escolher, entre outros. Em contrapartida, os instrumentos, objetos dotados de materialidade, são condutores da influência humana sobre o alvo da atividade. Neste sentido, cabe o conceito de artefato cenográfico proposto por Rolim (2013) como elemento catalisador e sintético do espaço, que, enquanto cenário, é instrumento e símbolo.

De acordo com o autor, “artefato” é qualquer coisa material feita por mãos humanas, um relicário detentor de informações de um conjunto muito maior ao qual pertence, tal qual uma metonímia, um pedaço representativo do todo. Portanto, a cenografia não é a coisa que está representada, mas se torna a coisa que reproduz. Deste modo, tanto o artefato cenográfico quanto a cenografia são índices semióticos, ou seja, são vestígios de um objeto ou evento.

O cenógrafo e professor Álex Suárez, em entrevista a TV UNESP, endossa a discussão ao alegar que o cenário é apenas parte de uma cenografia, pois esta é, na realidade, a referência de imagem, lugar e tempo que vão guiar a cabeça do espectador. Ou seja, esta possui uma amplitude muito maior, podendo ser feita até com elementos não palpáveis, como luz, sons, cheiros e até o próprio movimento dos atores

Para Rolim (2013), o cinema frequentemente utiliza o artefato cenográfico como cenografia, pelo poder de síntese e materialização de sentimentos bastante apurados, criando imaginários, subjetividades e novas territorialidades memoriais, diferentes significados de ambientes e portais espaciais de tempo. “Artefatos e cenários têm os mesmo atributos, criam mundos comuns carregados de referências emocionais e podem dilatar espaços criando imagens e territorializando novos significados” (ROLIM, 2013, p. 42)

Por isso, o cinema de uma nação não é só um produto artístico, é algo feito no intuito de identificação, pois através de seus recursos estilísticos é que se conhece e identifica o mundo que rodeia sua realização.

De acordo com VILA (2012), a narrativa é um importante esquema cognitivo, devido a possibilidade de leitura de mundo que fala Anderson e por dar sentido as ações humanas de acordo com seu papel. Frith (1990) apud Vila propõe a narrativa como elo entre a oferta de identidade disponível e suas incorporações por sujeitos sociais e individuais. Portanto, a identidade seria algo externo, que é atribuído e não descoberto.

Sem dúvidas, a região nordeste compreende um território de cultura brasileira, especialmente pelo seu imaginário robusto e endêmico, recheado de misticismo, cangaceiros e aristocratas dos engenhos de açúcar. Estas alegorias tão fortes e solidificadas já foram exploradas continuamente em filmes, cenários, novelas, livros e peças gráficas. Como o mote deste trabalho parte deste universo, é preciso compreendê-lo com clareza.

Segundo Nazaré (2019), a busca por uma cultura nordestina surgiu entre o final do século XIX até meados dos anos 40 do século XX, com estudos naturalistas que desencadearam movimentos regionalistas e modernistas, ambos almejavam a identidade nacional. De acordo com Albuquerque Júnior (2001 apud Nazaré, 2019), antes da estruturação de um imaginário característico, o Nordeste era visto como um conjunto de elementos raros e excêntricos, pinçados como relíquias, prestes a esvanecerem com a chegada do progresso.

Concomitante à época, houve a grande seca de 1877 foi um fator determinante para embasar o discurso identitário que estava se formando, dada a dimensão do acontecimento no sertão, o qual necessitou de ajuda financeira e humanitária da região sul, que por estar em cenário econômico mais confortável, deixou uma marca de hierarquia entre as regiões brasileiras.

Conforme Nazaré (2019), foi a partir da questão da seca que a elite elegeu dados e questões como atemporais, recorrentes e imemoriais, passando a sensação de que “aquilo sempre esteve ali”. Desta forma, as tradições foram mitificadas de modo a compor um imaginário estruturado, facilmente acionado pela memória coletiva através de imagens padronizadas, quando não estereotipadas.

Segundo Albuquerque Júnior (2001, apud Nazaré 2019), há três elementos primordiais para a construção desta narrativa:

- Cangaço (ou banditismo) – heróis bandidos trajados em couro, portando armas e joias
- Messianismo – fanatismo religioso que abarca fiéis em nome de profecias;
- Coronelismo patriarcal – o poder de legitimar a vida de todos legitimados pelas posses de terras;

Juntos, estes elementos criam uma aura de fantasia e extremismo, dotada de lirismo e saudade, mas ainda assim caricatural e inferior perante o restante do Brasil, com problemas que não eram do interesse de seus governantes consertar, pois garantiam privilégios políticos.

No modernismo, a visão de derrocada do nordeste dá espaço para a exaltação destas qualidades, na tentativa de evocar sentimentos nacionalistas. De acordo com Nazaré (2019), apesar de tentar reverter a narrativa, os modernistas ainda foram simplistas, pois unificaram a cultura e homogeneizaram certos costumes locais, pondo signos diferentes e diversos em um quadro atemporal, por vezes anacrônico.

Conforme Gilberto Freyre (2004 apud Nazaré, 2019), essa subversão da narrativa foi uma tentativa de rememorar a época das capitânicas hereditárias a partir de Pernambuco, centro econômico do país por ser o grande produtor de cana nos tempos áureos. Os costumes eram: monoculturais, monossexuais, aristocráticos e escravocratas; ainda que houvesse outras influências, como a indígena e africana, foram estes aspectos que perduraram.

O discurso adotado estava arraigado a ponto de muitas das obras dos romances de 30, por terem viés marxista-leninista usarem da suposta miséria do nordeste como palco das lutas de classes.

Foi com Ariano Suassuna a partir da década de 40 que houve, de fato, a construção de um imaginário forte e bem estruturado. Isso se deu, principalmente, através do Movimento Armorial, ou seja, a “trovadorização” do Nordeste, com um sertão épico de povo guerreiro que lutava pela honra e vingança, heróis dignos, donzelas virginais, enigmas, mistérios, histórias moralizantes.

Curiosamente, Suassuna recusava qualquer tipo de estrangeirismo, apesar de permitir se inspirar em outros locais do mundo, pois para ele qualquer lugar poderia influenciar e tinha algo a dizer. Tanto para Suassuna quanto para Freyre, devemos recorrer a cultura popular, pois nela está uma identidade que ainda não foi corrompida por influências estrangeiras ou modernizantes.

Esta maneira de pensar certamente teve influência na difusão do regionalismo crítico: abraçar a cultura a qual estamos inseridos, porém se se deixar afetar por um regionalismo comercial, e tampouco resistir o suficiente para que se torne obsoleto do cenário real, desconstruir discursos cristalizados no senso comum.

Em conformidade aos conceitos discutidos, Luna (2019) aponta a utilização da cidade do interior como fator de identificação com o interlocutor, como é o caso de Bacurau, filme que tanto bebe do regionalismo crítico quanto evoca o interior para conjurar o nordeste, ao tratar de um vilarejo remoto, estático e imutável, mas que incorpora tecnologias convenientes a seus interesses.

Luna (2019) elenca os seguintes pontos que aparecem frequentemente em termos imagéticos associados ao nordeste:

- Atemporalidade
- Isolamento
- Atividades comerciais de pequenos produtores
- Comércio nos espaços públicos
- Agricultura e pecuária familiar
- Pouca pavimentação
- Política oligárquica
- Espraçamento de edificações
- Casas de geometrias simplificadas
- Telhados de duas águas
- Vegetação herbácea e rasteira (caatinga)
- Poucas árvores
- Cisternas
- Chão de terra batida
- Presença de animais.

O autor ainda destaca o papel da xilogravura e da estética armorial como pontos fortes da imagética nordestina. Além dos elementos apresentados, há outra estética presente no imaginário nordestino, porém frequentemente preterida, o brega. Na realidade este é um estilo musical de difícil classificação, mas frequentemente marcado com assinaturas melodramáticas, exageros, ingenuidades, conhecido por abarcar temas como traição, amor, boêmia, saudades, dentre outros assuntos comuns a vida cotidiana.

Esteticamente o brega se aproxima do cafona e do exagero, portanto, a profusão de elementos coloridos, ainda que “briguem” visualmente é desejável. É comum o uso de cores neon, múltiplas texturas, flores – principalmente girassóis, chifres, estampas de onça, dentre outros.

No geral, tanto a música quanto a estética é tida como cafona ou de qualidade inferior, de pouco valor artístico ou falta de refinamento, porém é, sobretudo, um estilo abrangente e indefinido. Apesar de ser ritmo que ganhou força e estrutura no Norte do país – mais especificamente em Belém do Pará – o Nordeste não fica para trás, com grandes nomes que marcaram a música e conseqüentemente, tinham seu próprio estilo. Contudo, o estilo sobrevive até hoje em releituras e adaptações contemporâneas, incorporadas no forró, na música eletrônica e nos estilos regionais.

Destaca-se Jaguatirica Print, trabalho da banda Luísa e os Alquimistas, de Natal – RN que mescla pop com rock, brega funk, brega wave, além de flertarem com ritmos latinos como a cumbia

e reggaeton. Sonoramente é um trabalho bastante rico ao conseguir dar várias texturas as suas músicas, tendo como resultado um produto extremamente contemporâneo e rico em referências, mas sem perder a matriz essencialmente regionais.

Em suma, o nordeste tem muitas narrativas, de forma que podemos afirmar que há “nordestes no nordeste”. O destaque apresentado é influenciado pela cultura da Paraíba e estados circunvizinhos, todavia, se nos movimentamos para outras localizações geográficas dentro da mesma região, ou ainda, fazemos recortes sociais, de gênero ou cor, nos deparamos com outros contextos e novas referências culturais.

Em âmbito geral, as narrativas foram agrupadas e construídas a partir da seca de 1877, passaram pelo modernismo de 30 na busca do sentimento de nacionalidade a qualquer custo, ganharam robustez na década de 40 com o movimento armorial de Ariano Suassuna, e foram se transformando e adaptando até chegar à década de 2020, transcendendo a mediocridade que foi criada historicamente pelo eixo sul-sudeste.

É importante salientar que o viés do sentido da obra dificilmente será dado em sua totalidade apenas pelo cenário, por isso a importância de ressaltar outras formas de arte, como a literatura e a música, para que se possa compreender a essência do que se tem por imaginário e chegarmos na atmosfera da experiência

CENÁRIO

Locação

Figura 1 – Localização do Forte de Santa Catarina



Fonte: Wikipedia

Seu principal ponto positivo foi sua ambiência de ancestralidade, a presença de esquadrrias que possibilitam a cena em que Creuza é revelada ao público, e suas ricas texturas de edifício ancestral, a exemplo da parede inclinada e do piso em pedra da Casa de Comando.

Estas características do recinto conferem ao lugar uma aura de calabouço e prisão, mas ao mesmo tempo, devido a sua amplitude, este clima pesado é aliviado.

A princípio, um dos grandes problemas enfrentados seria a ocultação de um mural em azulejos que além de inconveniente para a proposta do filme é de difícil remoção. Outro ponto de dificuldade, foi o tamanho exacerbado da sala (15,4m x 7m), que impedia um gerenciamento fluído nos estudos de layout do cenário.

Alguns pontos positivos da locação foram: o pé direito generoso e a presença de um tablado que, apesar de poder ser facilmente retirado, permite possibilidades.

Idealização do Cenário

A lógica adotada foi que a partir do momento em que se sobem as escadas, não estamos só entrando em um quarto, mas sim na personalidade e no mundo da princesa.

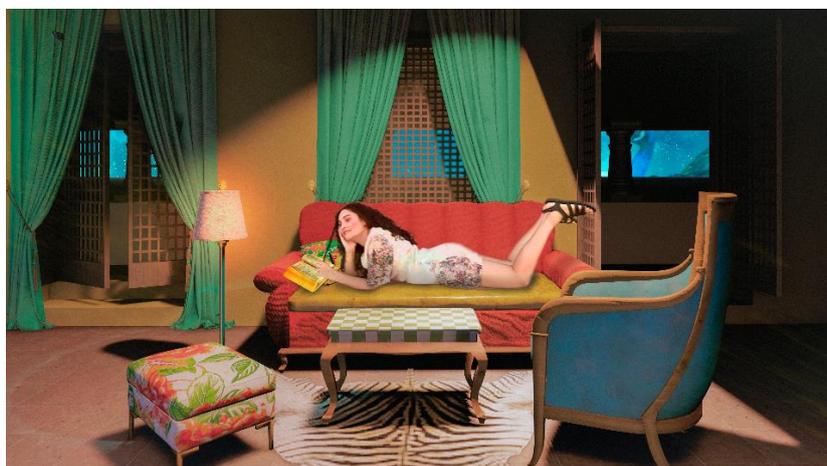
Figura 2 – Planta Baixa de Cenário



Fonte: do autor

Por isso, a habitação segue uma progressão, onde em um 1º nível de intimidade temos uma parte mais social e aceitável, composta de dois ambientes: uma pequena sala de estar e uma mesa de refeições, apenas para receber e conversar com seus pais.

Figura 3 – 1º Nível: sala de estar



Fonte: do autor

O 2º nível representa uma tentativa de fuga do claustro, portanto Creuza tenta mimetizar o mundo de fora e tenta trazer a natureza para perto de si na forma de um jardim – que esconde o mural de azulejos citado anteriormente. Além disso, aparecem indícios de sua “ vaidade de princesa”, como a penteadeira e o guarda-roupa.

Figura 4 – 2º Nível: jardim interno



Fonte: do autor

Nisso, a “bizarrice” e perturbação de seu estado mental são retratados tanto pela obsessão em bonecas/estátuas, bem como suas dezenas de livros desorganizados, frutos de uma incessante Para o 3º e último nível, guardado pelas cortinas, temos o inconsciente e onde Creuza pode ser ela mesma, afinal, está resguardada busca em conhecer o mundo - o que traz a lúdica mensagem de que a leitura liberta. Por isso, a síntese desse “subcenário” seria a cama, onde ela está protegida pelo dossel e lençóis encobertos, mas ainda assim está rodeada de brinquedos e enfeites, que são resquícius de sua infância atípica e seus únicos amigos

Figura 5 – 3º Nível: o íntimo do quarto



Fonte: do autor

Além disso as cortinas, flores e móveis de estilo provençal são os responsáveis por carregar a atmosfera do ambiente – conferindo um proposital ar de brega, delicadeza e romance.

Na planta, é possível observar que o layout do quarto da donzela foi agrupado, permitindo a compartimentalização do cenário sem que fosse necessário erguer paredes. Deixou-se uma área central que permitisse a movimentação da câmera. O mural em azulejos foi revestido com plantas artificiais e, por fim, o tablado foi aproveitado para servir de suporte do 3º nível de intimidade do quarto.

CONCLUSÃO

A cenografia é um campo de estudo amplo e multidisciplinar, podendo ser abordado por diversas áreas através de diferentes métodos, além de ser afetada por condicionantes técnicos, culturais, artísticos, logísticos e orçamentárias.

Ao longo do trabalho, ficou evidente a importância e necessidade em se ter de forma elucidativa e delineada os conceitos que serão abordados nos cenários. No caso do objeto de estudo, a estética nordestina, destacando-se uma de suas vertentes: o brega. Igualmente importante para o trabalho foi o uso de ferramentas digitais, que permitem antever o resultado final com melhor exatidão, ainda que nenhuma filmagem tenha sido feita.

Por fim, conseguiu-se criar um universo diegético plausível que desse suporte ao projeto “Pavão Misterioso”, além de trazer questões que encorajem outros estudos no campo.

REFERÊNCIAS

ALVES, Hugo Salvador de Medeiros Lopes. **Pavão Print: estudos de cenografia para um filme**. 2021. 83 f. TCC (Graduação) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Centro de Tecnologia, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021.

ARTEFATO - **14/03/2014 - Cenografia**. São Paulo - Sp: Tv Unesp, 2014. (26 min.), P&B. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Mx9gCF-YIFU&ab_channel=TVUnesp. Acesso em: 15 abr. 2021.

Banegas Flores, N. C. **Territorios y espacios de identidad en el cine boliviano**. Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo (RICD), v. 2, n. 5, p. 89-108, 8 ene. 2017. Formatos de citación

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. [S. l.]: Projeto Periferia, 2003. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>. Acesso em: 4 out. 2021.

HIDALGO, K. R. da S. . **Mediações Simbólicas no Ensino-Aprendizagem**. In: ANPED/CO, 2014, Goiânia. XII Encontro de Pesquisa em Educação/Centro-Oeste, 2014

HOWARD, Pamella. **O que é cenografia?** São Paulo: Edições Sesc Sp, 2017. 386 p.

LUNA, João Luiz Carolino. **Imagética e Representação: um Estudo na Casa Nordeste**. 2019. 30p. Estágio Supervisionado (Arquitetura e Urbanismo)- UFPB, João Pessoa, 2019.

MIRZOEFF, Nicholas. Introduction: What is visual culture? In: MIRZOEFF, Nicholas. **An Introduction to Visual Culture**. Londres: Routledge, 1999. p. 1-26

NAZARÉ, Manuella Mirna Enéas de. **Construindo uma região: imagem e imaginário sobre o nordeste brasileiro**. Interfaces, Rio de Janeiro, v. 29, n. 4, p. 130-145, jun. 2019.

PALLASMAA, Juhani. **Os Olhos da Pele: a arquitetura e os sentidos**. Porto Alegre: Bookman, 2011. 76 p. Tradução de Alexandre Salvaterra.

ROLIM, Eliézer . **A cenografia pós-moderna de Daniela Thomas**. UFBA, 2000.

ROLIM, Eliézer Leite Filho. **O Artefato Cenográfico Na Invenção Do Cotidiano Espetacularizado**. 2013. 211 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador - Ba, 2013. Trabalho de conclusão de curso. Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

VILA, Pablo. Práticas musicais e identificações sociais. **Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, n. 38, p. 247-277, 23 dez. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/issue/view/5632>. Acesso em: 3 set. 2021.