

NATHÁLIA PINHEIRO

A CENOGRAFIA DE TELENOVELAS:  
a evolução das técnicas de cenografia mostrada na novela 'Cabocla'

UFRJ/ CFCH/ ECO  
Rio de Janeiro  
2005

Nathália Pinheiro

A CENOGRAFIA DE TELENOVELAS:  
a evolução das técnicas de cenografia mostrada na novela 'Cabocla'

Monografia apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social habilitação em Radialismo.

Orientador: José Henrique Moreira

Rio de Janeiro  
2005

Nathália Pinheiro

A CENOGRAFIA DE TELENÓVELAS: a evolução das técnicas de cenografia  
mostrada na novela 'Cabocla'

Monografia apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social habilitação em Radialismo.

Rio de Janeiro, 03 de novembro de 2005.

---

(Professor José Henrique Moreira, ECO/UFRJ)

---

(Professor Doutor Fernando Fragoso, ECO/UFRJ)

---

(Professor Ronald Teixeira, UFRJ)

---

(Professora Doutora Fátima Sobral Fernandes)

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por permitir que eu tentasse ser alguém melhor a cada dia;

A minha família, que sempre me incentivou a seguir em frente, e sempre me ajudou durante o percurso;

A meus amigos de escola, pela amizade de anos;

A meus amigos de faculdade, pelos poucos anos de grande amizade;

A Clarissa, Natália e Graziela, por estarem sempre comigo nesses últimos quatro anos, mesmo que em pensamento;

Ao Marcus, por todo apoio oferecido durante o processo, e a Leilane, pela ajuda providencial com o inglês;

A todos que amo, por acreditarem em mim a todo momento;

E a todos que contribuíram ou contribuem de alguma forma neste meu incessante processo de crescimento.

## RESUMO

PINHEIRO, Nathália. A cenografia de telenovelas: a evolução das técnicas de cenografia mostrada na novela 'Cabocla'. Rio de Janeiro, 2005. Monografia (Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2005.

Esta monografia é um estudo de caso cujo objetivo é analisar a produção cenográfica das telenovelas, utilizando como parâmetro a novela 'Cabocla', produzida pela Rede Globo em 2004. Através de entrevistas e pesquisas bibliográficas, traça-se um panorama geral da evolução da cenografia, começando com a história da cenografia teatral e chegando ao surgimento da televisão. A partir daí, é feito um estudo sobre a forma de se produzir cenografia feita pela Rede Globo de Televisão, e como essas técnicas foram utilizadas na confecção dos cenários da novela analisada. A evolução das tecnologias de áudio e vídeo e a forma como essas transformações afetaram a cenografia também são discutidas ao longo deste trabalho.

Palavras-chave: TELEVISÃO; TELENVELA; CENOGRRAFIA.

## ABSTRACT

PINHEIRO, Nathália. A cenografia de telenovelas: a evolução das técnicas de cenografia mostrada na novela 'Cabocla'. Rio de Janeiro, 2005. Monografia (Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2005.

This paper aims at analyzing the scenographic production of soap operas, focusing on the soap opera “Cabocla” from Rede Globo in 2004. By collecting interviews and bibliographic researches, a general panorama was built of the evolution of scenography, starting with the history of the theatrical scenography until the creation of television. Then it is studied how the scenography of Rede Globo de Televisão is and how this techniques were used in the making of scenes of the analyzed soap opera. The evolution of audio and video technologies and the way these transformations affected the scenography are also discussed throughout the paper.

Key Words: Television; Soap operas; Scenography

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura ?! 1: Cidade cenográfica de Vila da Mata.	40
Figura ?É 2: Cidade cenográfica de Pau D'algo.	41
Figura ?í 3: Interior da fazenda de Boanerges; sala de estar.	43
Figura ? 4: Interior da fazenda de Boanerges; sala de jantar.	43
Figura ?3 5: Interior da fazenda de Justino; Sala de estar.	45
Figura ?V 6: Interior da fazenda de Justino; sala de jantar.	45
Figura ?y 7: Interior da casa de Luís e Joaquim; sala de estar.	47
Figura ? : 8: Interior da casa de Luís e Joaquim; sala de jantar.	47
Figura ?€ 9: Interior do hotel de Zé da estação.	48
Figura ?Ç 10: Interior da fazenda de Boanerges; cozinha.	49
Figura ? 11: Interior da fazenda de Justino; cozinha.	50
Figura ?S 12: Interior do hotel de Zé da estação; cozinha.	50
Figura ?š 13: Interior da venda de Zaqueu.	51
Figura ?à 14: Interior do armazém de Vila da Mata.	52
Figura ?' 15: Interior da venda de Pau D'algo.	52
Figura ?m 16: Interior do cabaré.	54
Figura ?g 17: Interior da Igreja de Vila da Mata.	55
Figura ?ô 18: Casamento de Tomé, Tina, Tobias e Mariquinha.	56
Figura ?• 19: Casamento de Neco e Belinha.	57
Figura ? 20: Casamento de Neco e Belinha.	57

## SUMÁRIO

CAP.1 INTRODUÇÃO.....	9
CAP.2 A EVOLUÇÃO DO EDIFÍCIO TEATRAL E DE SUA CENOGRAFIA....	11
2.1 O teatro na Grécia.....	11
2.2 O edifício teatral romano.....	13
2.3 Teatro medieval.....	14
2.4 O renascimento.....	16
2.4.1 <i>Commedia Dell'Arte</i> .....	18
2.4.2 O teatro elisabetano.....	19
2.5 O teatro à italiana.....	21
CAP. 3 O DESENVOLVIMENTO DA TELEVISÃO NO BRASIL.....	23
3.1 O início da telenovela no Brasil.....	29
CAP.4 O CENÁRIO DE TELENOVELA: CONCEPÇÃO, PLANEJAMENTO E EXECUÇÃO.....	34
CAP.5 A PRODUÇÃO CENOGRÁFICA NA NOVELA 'CABOCLA'.....	40
CAP.6 CONCLUSÃO.....	59
REFERÊNCIAS.....	61

## INTRODUÇÃO

Em qualquer espetáculo, uma das partes mais importantes é a cenografia. Desde o tempo do teatro grego, a cenografia serve como instrumento para trazer o público para a realidade da cena, e para auxiliar os atores durante a encenação.

Ao longo do tempo, a forma de se fazer cenografia foi sendo adaptada às mudanças do teatro, ao surgimento de novos públicos e de novas mídias. O surgimento da televisão fez com que a cenografia teatral precisasse se adaptar à essa nova forma de espetáculo. Com o sucesso da telenovela, o ritmo de produção artística cresceu, e a importância da cenografia aumentou dentro da televisão.

A principal emissora de telenovelas, Rede Globo, criou um padrão de qualidade e excelência para seus produtos, padrão esse que foi copiado posteriormente pelas demais emissoras. O "modo Globo de fazer novela" virou uma receita de sucesso e o público tornou-se mais exigente com as produções que fugiam desse padrão.

A qualidade da produção cenográfica está diretamente associada ao sucesso de uma novela, assim como as diversas áreas de arte, como figurino, iluminação etc. E conforme as novelas foram fazendo mais sucesso, e os horários de exibição foram aumentando, a demanda por cenários também cresceu.

Para que toda a produção pudesse ser feita com a qualidade exigida pelo público, tornou-se necessário otimizar o processo, organizando-o em etapas que vão da entrega da sinopse até a gravação em estúdio, numa cidade cenográfica ou numa externa.

Através de uma análise da novela 'Cabocla', na versão de 2004, pode-se verificar os principais recursos utilizados na cenografia de telenovelas atual, os principais materiais e a forma de composição dos cenários.

Como este assunto não possui bibliografia, o material utilizado foi basicamente livros de cenografia teatral e entrevistas com profissionais da área, que trabalham na produção de novelas da Rede Globo de Televisão.

O primeiro capítulo traça um panorama da história do teatro, e como a cenografia foi evoluindo junto com o edifício teatral. O segundo capítulo mostra o surgimento da televisão no Brasil, seu impacto no público acostumado ao rádio e o surgimento e expansão do gênero telenovela. O terceiro capítulo é dedicado à produção de cenários realizada pela Rede Globo, desde a entrega da sinopse ao diretor até a desprodução dos cenários, no fim da novela. O quarto capítulo é uma análise da produção cenográfica feita na novela 'Cabocla', exibida no final de 2004.

Por ser um tema pouco explorado na produção bibliográfica nacional, este estudo tem como objetivo descobrir as especificidades da produção cenográfica específica de telenovelas; suas referências; seus recursos e sua forma única de representar uma realidade aos olhos do espectador.

## CAP.2 A EVOLUÇÃO DO EDIFÍCIO TEATRAL E DE SUA CENOGRAFIA

### 2.1 O teatro na Grécia

Na construção do teatro grego, totalmente aberto ao ar livre, assim como nos templos religiosos e estádios esportivos, aproveitava-se a encosta de colinas para que se garantisse o efeito acústico. Os primeiros teatros eram construídos em madeira e só no século V se passou a construí-los em pedra. Eram concêntricos e circulares, suas peças tinham um caráter religioso e no edifício não havia divisões para o público em classes sociais.

A sua estrutura era: *orkhêstra*, o círculo central de terra batida onde atuava o coro, que entrava pelos corredores laterais, chamados de *párodoi*. A orquestra formava sempre um círculo completo. No centro da orquestra se erguia um altar, o *tímele*, em honra de Dioniso; *kôilon*, lugar do espectador, um anfiteatro em degrau que envolvia o círculo central; *proskênion*, lugar onde atuavam os atores, situado dentro do círculo central; e a *skéné*, uma parede maior que o diâmetro do círculo central, com entradas e saídas para os atores. A *skéné* destinava-se inicialmente a guardar material e à mudança de roupa dos atores. Depois, passou a ter uma parede que representava a fachada exterior da habitação onde transcorria a ação. Nasceu, assim, o cenário teatral.

O cenário da tragédia era sempre a fachada exterior de uma habitação, templo ou palácio, diante da qual se desenrolava a ação. A construção tinha três portas: uma maior, ao centro, destinada ao único protagonista ou aos reis ou príncipes; as outras duas, às personagens secundárias da tragédia. Dessa maneira, o que se passava no interior, principalmente as cenas violentas, jamais eram

mostradas para o público, para não causar nenhum choque. No teatro grego empregavam-se vários maquinismos, encarregados de impressionar o público ao realizar os “efeitos especiais”:

*Equiclema / Eciclema* - Quando, por exemplo, se cometia um assassinato no interior do palácio, via-se por uma das portas do fundo sair uma espécie de plataforma rolante que conduzia o assassino imóvel, “congelado” na postura do momento do assassinato, e, a seus pés, sua vítima.

*Mekhané* - Era uma espécie de guindaste. A extremidade que servia para erguer os personagens tomou formas diversas: carros voadores, cavalos alados, dragões e outros monstros. Às vezes era um simples gancho no qual a personagem se mantinha suspensa. Como por exemplo, o Deus *Ex Machina*, divindade que desce à cena para resolver a questão principal da tragédia, já que sendo um Deus está fora dos problemas e indagações comuns aos mortais e pode resolver o conflito de forma imparcial. A aparição do Deus suspenso, como se flutuasse perante a platéia, causava grande impacto no público, e ajudava a reforçar as mensagens religiosas contidas na tragédia.

*Theologuêion* - Significa lugar onde os deuses falam. Tratava-se de um praticável, mais que de um maquinismo. Era uma tribuna armada na parte superior do cenário, que tinha a finalidade de mostrar ao público onde moravam os Deuses. O aparecimento de divindades em cena era acompanhado de relâmpagos e trovões. O relâmpago se produzia por meio de archotes que se agitavam e o barulho do trovão era conseguido com uma bacia de bronze colocada atrás da cena, na qual se lançavam pedaços de ferro.

*Escada de Caronte / Anapiesma* - Eram dois aparelhos que serviam para trazer dos abismos subterrâneos os deuses infernais. A “Escada de Caronte” eram

simples degraus que vinham do subsolo até a superfície. E o “Anapiesma”, mais aperfeiçoado, era uma espécie de alçapão móvel, que elevava mecanicamente os personagens.

Enquanto o teatro grego tinha a função de reunir a comunidade e passar à população mensagens religiosas, o teatro romano funcionava como um lugar de diversão da população.

## 2.2 O edifício teatral romano

O teatro romano era diferente do grego. Dividido por classe social, os melhores lugares eram reservados para uns poucos privilegiados. O edifício, assim como na Grécia, era concêntrico e circular. O círculo central passou a ser um semicírculo; e o anfiteatro, lugar do espectador, acompanhou este formato. O coro perdeu sua importância e praticamente desapareceu; o proscênio se ampliou, e o muro correspondente a *skené* envolveu todo o edifício. Os teatros romanos eram grandiosos e ricamente decorados.

O teatro perdeu o caráter religioso, já que para os romanos essa arte significava divertimento. As representações teatrais eram parte do entretenimento gratuito oferecido nos festivais públicos.

Desde o início, no entanto, o teatro romano dependeu do gosto popular, de uma forma que nunca havia ocorrido na Grécia. Caso uma peça não agradasse ao público, o promotor do festival era obrigado a devolver parte do subsídio que tinha recebido. Por isso, mesmo durante a República, havia certa ansiedade em oferecer à platéia algo que a agradasse, o que logo se comprovou ser o sensacional, o espetacular e o grosseiro. As arenas foram então totalmente ocupadas por

gladiadores em combates mortais, feras ataçadas até se fazerem em pedaços, cristãos cobertos de piche e usados como tochas humanas. Graças a isso, tanto os escritores como o público de outra índole passaram a considerar o teatro como manifestação indigna e grosseira.

Durante o período imperial, surgiram as tragédias para pequenos recintos privados ou para declamação sem encenação. São desse tipo as obras de Sêneca, filósofo estóico e principal conselheiro de Nero. Ainda durante a república, a mímica e a pantomima tornaram-se as formas teatrais mais populares.

Durante o período de perseguição aos cristãos a fé cristã era ridicularizada nos espetáculos. Por isso, quando o cristianismo se tornou a religião oficial, o teatro foi proibido.

### 2.3 Teatro medieval

Na Idade Média não se construíram edifícios. O lugar teatral era o interior das igrejas, depois as portas das igrejas, e depois a praça; na França o público passeava em frente aos palcos - *mansion*. Já na Alemanha e em outros locais da Europa o teatro acontecia em carroças. A representação era um acontecimento na cidade e todos participavam. Nas igrejas, as representações dramáticas reduziam-se à explicação, por meio de diálogos simples, de momentos da liturgia cristã, especialmente da vida de Cristo. Era um teatro simples, de caráter religioso e didático.

O teatro medieval contribuiu muito para o enriquecimento da arte cênica em seus aspectos principais. Os detalhes ganharam uma importância maior: a iluminação, feita com velas e candelabros, passou a ser encarada como parte da

concepção do cenário e o figurino ficou mais luxuoso. Na platéia, o público ganhou camarotes, locais reservados para pessoas importantes, o que ainda não havia sido utilizado, e para os atores, camarins com maquiagem, que os ajudava a constituir os personagens, sem a necessidade de uma máscara.

Na época medieval, as representações dramáticas reduziam-se à explicação, por meio de diálogos simples, de momentos da liturgia cristã, especialmente da vida de Cristo. Era um teatro simples, de caráter religioso e didático. No início do século XV, começou a surgir um teatro religioso mesclado a elementos profanos (nos temas e nos personagens). Esse teatro era apresentado fora das igrejas, na Corte e nas praças das aldeias.

No final da idade média, quando os Estados começaram a se formar, dando início a renascença, a burguesia começou a mostrar a sua tendência ao crescimento. Começaram a surgir companhias de teatro, pois o artista sozinho tinha mais dificuldade de obter um bom trabalho, a não ser o emprego como menestrel e bobo da corte, que se tornavam escassos. O crescimento das cidades proporcionava, no século XVI, a expansão do teatro.

Os temas das obras foram se tornando cada vez mais terrenos, sem descuidarem da intenção didática. Alguns países, como a Espanha, assimilaram tardiamente essa nova visão teatral. Outros, como a França e a Itália, desde o século XIV já apresentavam peças de tom satírico e mais próximas do cotidiano.

A passagem da época medieval ao Renascimento foi marcada por uma série de mudanças sociopolíticas e culturais. No teatro, destaca-se o surgimento de artistas que, mesmo vivendo na Corte, pertenciam à nobreza menor.

## 2.4 O renascimento

O Renascimento foi um período onde novas visões de ciência, política, moral e religião surgiram. Com o aparecimento do humanismo, a própria maneira de encarar o homem e o universo foi transformada. Se a visão do período medieval era teocêntrica (onde Deus está no centro de tudo), no renascimento é o homem que se torna o centro das atenções (antropocentrismo).

Para os renascentistas, os povos grego e romano possuíam uma visão completa do homem e da natureza, ao contrário do período medieval. Por isso, houve um resgate da cultura greco-romana.

Uma série de dramaturgos realizou mudanças importantes na estrutura formal das obras e nos temas. Entre essas inovações incluem-se a mistura de estilos artísticos em uma mesma obra e a maior variedade de personagens (criados, pastores, aldeões).

O edifício teatral, cujo modelo permanece até hoje, tem suas raízes nesse período histórico. O caráter religioso vai desaparecendo e o teatro profano volta a ser apresentado, inicialmente nos salões dos palácios dos príncipes, onde eram construídos os palcos e o público era somente a corte. O teatro passou a ser considerado uma arte erudita e assim foi estudado e analisado a partir do Teatro greco-romano. O edifício também foi pensado a partir do modelo greco-romano e era entendido como um lugar de abrigo para um povo ideal, com divisões hierárquicas. Por isso foi pensado com lugares definidos para cada classe social. E foi assim que se criou um teatro para pessoas de alguma distinção social a mais. Nele, se representavam além dos dramas, também as famosas óperas neoclássicas, e suas produções começaram a ficar mais e mais luxuosas e sofisticadas pouco a pouco,

no intuito de agradar o gosto dessa elite. Por outro lado, enquanto isso acontecia, também na Europa começou a ser criado um teatro para o povo, algo mais acessível, popular e sem a parte musical como epicentro.

Entre as propostas teóricas e a construção dos edifícios, se passaram muitos anos.

Com a chegada do Renascimento, iniciou-se uma nova fase com tentativas de reviver as formas clássicas da arte. Primeiramente na Itália, surgiu o projeto arquitetônico jamais realizado, de um teatro totalmente fechado e coberto. Logo a seguir, os arquitetos italianos/romanos começaram a propor sua nova forma de arte pelo continente, inaugurando assim, em grande estilo, uma nova atividade de negócios por toda a Europa ocidental. Em toda a parte, empreendedores construíam teatros de Corte, cujas possibilidades de se criar um mundo de ilusão, algo que entretivesse as pessoas, foram pouco a pouco aumentadas por meio de novos achados técnicos, ou de *design* ou forma.

Um dos primeiros foi o 'Teatro Olímpico' (1585) de Vicenza, do arquiteto Andrea di Pietro, o '*Palladio*'. No palco, um cenário fixo - ruas e palácios - construído em perspectiva. Na frente, um anfiteatro. É uma construção de transição, com influência tanto da Grécia e de Roma como da Idade Média.

A redescoberta e o desenvolvimento da perspectiva foram de grande importância na produção cenográfica renascentista. Foi utilizando as regras geométricas de Euclides (300 a.C), matemático grego, que os homens da renascença refinaram a sugestão de profundidade em suas pinturas, criando as regras da perspectiva e um novo código cultural para interpretar o mundo, apreendendo o espaço tridimensional numa tela bidimensional. A solução era

matemática: o cenário e as figuras retratadas eram reduzidos proporcionalmente, de acordo com suas medidas reais.

O ponto de vista do pintor gerou um olhar fixo, que comandava a confecção do quadro e o olhar do espectador - escolhia-se o motivo principal, sua posição no quadro e reorganizava-se os outros objetos com dimensões proporcionais à sua distância em relação à figura principal, dando a ilusão de profundidade numa tela plana. Nos teatros palacianos, a nova técnica era utilizada para os cenários. E alguns destes foram pintados por artistas de renome, como Raffaello Sanzio e Baldassare Peruzzi. (MANTOVANI, 1989, p.9)

O Renascimento, que incentivou as artes em geral, fez surgir em diversos lugares um grande movimento de retomada e avanço do teatro, e as manifestações foram as mais diversas.

#### 2.4.1 *Commedia Dell'Arte*

Nascida na Itália, a *Commedia Dell'Arte* trouxe de volta um pouco da pantomima, do ridículo e da vulgaridade que as comédias primitivas gregas expunham após as Tragédias Gregas no tempo do Império Romano. Porém, a diferença estava nos trajes carnavalescos, nos temas abordados, na alegria e euforia que dominavam os palcos do século XVI. Os reis e rainhas não tinham mais o seu próprio menestrel, pois preferiam se dirigir aos simples teatros com toda a pompa de uma majestade para assistir junto com os seus súditos às engraçadas peças teatrais que buscavam abordar os temas mais surpreendentes.

Esse gênero pedia muitíssimo de seu intérprete, pois esse tinha que seguir a risca o roteiro, porém, preocupando-se com o público, que pagava o ingresso

somente para rir. Caso percebesse que o público não estava achando engraçado o roteiro original, podia improvisar caso tivesse alguma idéia.

As mulheres eram proibidas de atuarem no palco, então os homens é que faziam os papéis femininos. Para ficar mais real, os homens efeminados eram convidados para o papel das donzelas, o que deixava as cenas ainda mais engraçadas para o público. Os atores se engajavam dentro de uma companhia de teatro e tornavam-se famosos por um estilo único de personagem. Assim que um ator se especializava em interpretar um tipo de personagem, só fazia esse tipo até o final de sua carreira.

O teatro italiano trazia sempre os mesmos tipos de personagem em suas comédias: o Pantaleão, o Arlequim, o Criado, o Doutor, o Capitão, a Colombina, a Noiva, a Ama, o Pai da Noiva e o Herói, constituindo sempre os mesmos tipos de roteiro.

A *Commedia Dell'arte* teve um papel fundamental dentro da sociedade: desmistificar o teatro, que durante séculos seguiu um padrão extremamente opressor. Esse movimento lançou uma nova forma de dramaturgia, sem os dogmas que, durante muito tempo, impossibilitaram a criação livre de dramaturgos e encenadores.

#### 2.4.2 O teatro elisabetano

A Inglaterra, no fim do século XVI, se tornou a grande potência marítima da Europa. Derrotando a armada espanhola, os britânicos passaram a conquistar e colonizar o mundo conhecido, e o comércio e a indústria começaram a crescer. A rainha Elizabeth I (1558-1603) encarregou-se de promover o patriotismo entre seus

súditos, apoio fundamental na investida britânica, e o teatro foi um bom instrumento para consegui-lo.

Até a construção dos primeiros edifícios teatrais, os espetáculos eram apresentados nos salões dos palácios ou em lugares abertos, como as praças e os pátios. Em 1576 foi construído o '*The Theatre*', inspirado nos pátios das tavernas. Era um edifício "público", onde se pagava o ingresso. Outros apareceram posteriormente, e o mais famoso é o '*The Globe*', em forma circular. Foi nesse teatro que Shakespeare (1564-1616), dramaturgo inglês de maior sucesso até os dias de hoje, levou a público suas mais famosas peças.

Com a derrocada do teatro religioso (exceto na Espanha e Portugal), houve uma procura maior por parte das elites pelo texto dramático. Willian Shakespeare difundiu porém uma literatura voltada ao público popular, abordando temas diversos, mantendo ainda a configuração teatral medieval, porém reciclando o conteúdo de seus espetáculos.

A autora Anna Mantovani (1989, p.11) descreve bem como era a arquitetura dos teatros elisabetanos:

A planta desses teatros podia ser quadrada, circular ou octogonal. O edifício era recoberto por um telhado de palha deixando a parte central aberta. Internamente havia o palco, de forma retangular ou trapezóide; tinha 7 a 10 metros de profundidade e ocupava boa parte da platéia. Atrás dele, complementando-o, havia uma construção que terminava com uma pequena torre onde era colocada a bandeira com o emblema do teatro. As galerias envolviam a platéia e o palco. Eram dispostas em três andares para o público mais abastado, que, dependendo de o quanto podia pagar, ocupava os 'quartos dos senhores' ou alugava um assento e ocupava mesmo o palco. O resto da platéia era ocupado pelo povo em pé. A estrutura arquitetônica do edifício permitia a ocupação do espaço na altura, largura, comprimento e profundidade, e é nessas três dimensões que se dava a relação público/cena.

Paralelamente, companhias grandes de teatro faziam sucesso pela capital da Espanha, enquanto o enriquecimento dos banqueiros dava respaldo para um crescimento estrondoso do movimento artístico europeu.

Porém, a religiosidade ainda estava presente nas obras artísticas de vários países europeus, como Portugal por exemplo, que tinha em Gil Vicente(1465 – 1536), autor de 'O Auto da Barca do Inferno', seu maior exemplo de autor eclesiástico. Entre os espanhóis, alguns dos mais conhecidos eram Tirso de Molina (1584 – 1648), Lope de Vega (1562 – 1635) e Miguel de Cervantes (1547 – 1616), autor de “Numância” e 'Dom Quixote'. No Brasil, o poeta espanhol José de Anchieta (1534 – 1597) utilizava-se do drama religioso para catequizar os índios.

Mas a partir do século XVII em Paris - que desde então se tornou o centro propulsor do teatro europeu - as coisas mudaram e se estabeleceram de uma nova forma para a cena teatral. Por entre teatros luxuosamente equipados e ricamente decorados, nos estilos Renascença e Barroco, o estilo burguês passou a reinar e as montagens das peças de Molière e dos dramaturgos clássicos franceses foram realizadas com toda a fantasia e ilusão que a elaboração material pode pagar. Tudo muito bem representado, nos requintes de uma produção bem cuidada.

## 2.5 O teatro à italiana

Nas construções que se sucederam, as escadarias foram substituídas por balcões construídos em andares. O teatro à italiana, fruto das teorias que surgiram no Renascimento e da necessidade de atender a um público pagante e, portanto, dividi-lo, dependendo de sua classe social, estabelece-se como nova e definitiva forma de construção do edifício teatral. Nesta época o povo, em pé, ocupava a platéia, e os nobres e os ricos ficavam nos balcões.

O edifício teatral vai gradativamente assumindo seu lugar nas cidades e se tornando grandioso e luxuoso. O Teatro 'Alla Scala' (1778) de Milão, do arquiteto

Giuseppe Piermarini, foi o modelo para esse tipo de edifício teatral que se espalhou pelo mundo ocidental e é usado até hoje, mesmo não correspondendo mais às propostas contemporâneas de encenação.

Caracterizado pela disposição frontal da platéia ao palco, o palco italiano é o mais utilizado, entre os tipos existentes. Além da disposição frontal da platéia, outros elementos caracterizam o teatro italiano: palco delimitado pela boca de cena e sua conseqüente cortina e a presença da caixa cênica com urdimento (abriga os cenários que farão as mudanças das cenas, subindo ou descendo. Permite a instalação de equipamentos de luz e de efeitos, montagens das maquinárias e manobras para efeitos especiais como os aparecimentos e vôos das personagens), coxias (parte do palco que não é visível ao espectador; abriga os atores e demais elementos quando não estão em cena) e varandas (janelas construídas nas paredes laterais da caixa cênica, sobre o espaço das coxias. Têm a função cênica de manipulação dos cenários, equipamentos e manobras especiais instaladas nas varas).

O teatro à italiana, internamente, tem uma sala em forma de ferradura; poltronas na platéia; frisas ou camarotes quase ao nível da platéia; balcões e camarotes divididos em andares ou ordens; galerias (a galeria da última ordem é chamada também de galinheiro ou poleiro, e é o lugar onde o ingresso é mais módico). As ante-salas são salões luxuosos, salas de gala, com grandes escadarias. O espetáculo inicia nessas ante-salas, com os espectadores desfilando até ocuparem seus lugares segundo uma hierarquização social. O palco tem medidas mínimas para espetáculos de grande porte, como a ópera.

O palco que é visto pelo espectador tem as mesmas medidas embaixo, em cima e nas laterais, como se existissem cinco palcos, em que um é visível e quatro não. Ele é feito assim para permitir a utilização das máquinas cênicas e para a mudança rápida de cenários, que podem subir, descer, ou entrar pelas laterais. O palco é uma caixa mágica.

No teatro à italiana há a separação entre: palco (lugar cênico) e platéia (lugar do espectador). A representação na caixa ótica (o palco) fica distante do público como se fosse uma janela aberta para um "outro mundo". (MANTOVANI, 1989, p.10)

No Brasil temos como exemplo de teatros à italiana o Municipal do Rio de Janeiro, São Paulo e de todas as capitais do país.

### CAP. 3 O DESENVOLVIMENTO DA TELEVISÃO NO BRASIL

O surgimento da televisão no Brasil aconteceu em 1950, apenas cinco anos depois de seu aparecimento em quase todos os países do mundo. Mesmo com toda a tradição radiofônica brasileira, a televisão conseguiu conquistar seu espaço e desenvolveu-se entre 1950 e 1969. Durante esse período, teve seu nível técnico melhorado de forma sensível, o que constituiu um dos principais fatores de sua expansão.

A primeira emissora comercial brasileira foi a TV Tupi de São Paulo, inaugurada no dia 18 de setembro de 1950 por iniciativa do jornalista paraibano Francisco de Assis Chateaubriand. "Havia, em São Paulo, apenas 200 receptores, número que aumentou para 375, em janeiro de 1951" (ALMEIDA, 1964, p. 54.). Não existiam, no país, indústrias de componentes técnicos de TV. Até as válvulas eram de fabricação americana. Em novembro de 1950 foram autorizadas outras concessões de televisão: TV Record, TV Jornal do Comércio, TV Paulista e TV Tupi do Rio de Janeiro. Acostumados à improvisação e rapidez do rádio, os pioneiros não tiveram problemas em se adaptar ao moderno veículo e aprenderam muito: ator virava sonoplasta, autor dirigia, diretor entrava em cena. A TV Tupi dos primeiros anos foi, para muitos profissionais, uma verdadeira escola. Aos poucos, os programas ganharam forma: o primeiro telejornal, a primeira novela etc.

No início do governo de Juscelino Kubitschek foi grande a proliferação do novo veículo, havendo, em meio ao ufanismo desenvolvimentista, o incentivo dado ao empresariado e, por outro lado, uma investida maciça de verbas publicitárias. Tudo ainda era muito precário e difícil. Mesmo assim, Assis Chateaubriand vendeu

por um ano antecipado o espaço publicitário para grandes empresas, como Sul América Seguros, Antártica, Moinho Santista e Prata Wolf. Surgiram as garotas-propaganda para apresentar os produtos dos patrocinadores e chegar finalmente aos comerciais.

Por volta do ano de 1955, o número de aparelhos receptores ainda não chegava à 250 000. Entretanto, isso não impediu que Chateaubriand comprasse, de uma só vez, nove estações nos EUA, embora não existisse, sequer, uma infraestrutura de imagem e som, nem uma tradição de show - business, no país.

A programação, parte principal de qualquer emissora, oscilava entre programas informativos (combinando noticiários de estilo radiofônico com debates e entrevistas), programas educativos e programas de entretenimento.

A ampliação do consumo industrial impulsionado na década de 50 teve suas conseqüências na de 60. Havia, então, 15 estações de TV concentradas nas capitais, apesar das tensões políticas e da grande inflação. Em 1960, com a inauguração de Brasília, as transmissões à distância foram incentivadas e envolveram São Paulo, Rio e Janeiro e Belo Horizonte. Já estava bem delineado um perfil urbano de consumo. A televisão começou a assumir um caráter comercial, com disputas de verbas publicitárias e busca de maior audiência, acrescentando-se ao fato o surgimento do videoteipe, recurso eletrônico de repetição de imagem fundamental na técnica televisual. Com essa nova invenção, os comerciais passaram a ser gravados e o tempo das improvisações na televisão chegou ao fim.

Em 1961 foi ao ar a primeira série gravada no Brasil, 'Vigilante Rodoviário'. Surgiu na tela também o mais famoso apresentador de televisão, Silvio Santos, com o programa 'Vamos Brincar de Força?'. No ano de 1962 o crescimento televisivo se reforçou, graças a um esquema publicitário com base numa programação unificada,

ou seja, para aproveitamento de vários mercados consumidores, devido ao videoteipe. A telenovela ainda estava começando, nesse tempo. A primeira delas, enquanto narrativa em capítulos diários, estreou em julho de 1963, na TV - Excelsior: '2-5499 Ocupado', de Tito Miglio, um programa que passou despercebido, já que na mesma emissora o sucesso era de filmes trazidos dos EUA e dublados em português. Em 1963 chegaram as primeiras televisões coloridas importadas dos Estados Unidos.

Os musicais assistem ao apogeu entre 1964 e 1968, na TV - Record ('O fino da Bossa', 'Jovem Guarda', 'Bossaudade'), culminando com os festivais da canção popular brasileira.

A "era da telenovela" tem início em 1964, com 'O Direito de Nascer', originalmente uma novela de rádio, do cubano Félix Cagnet. Adaptada para o vídeo por Teixeira Filho e Talma de Oliveira, o texto teve expressiva audiência na TV Tupi: O país contava com 598.000 aparelhos (CAMPEDELLI, 1987, p. 25). Em 26 de abril de 1965 foi inaugurada a TV Globo, no Rio de Janeiro, concessão outorgada pelo Presidente Juscelino Kubitschek ao empresário Roberto Marinho. A nova emissora já contava com a popularidade da emissora de rádio do grupo e também com apoio financeiro, graças a um contrato com o grupo americano *Time - Life*. Segundo muitos, começa com a Globo o sistema televisual brasileiro, pois, desde o início, a emissora procurou produzir perto de 60% de sua programação, ao contrário das demais, que exibiam na maior parte do tempo programas e filmes comprados de outros países.

O ano de 1966 foi de grande virada na história da televisão com a TV Globo reformulando e inovando com o que tinha de melhor. Os espaços publicitários passaram a ser vendidos como um todo, e não em programas isolados, como

acontecia anteriormente. Além disso, a Rede Globo investiu na inauguração de diversas emissoras afiliadas em pontos estratégicos do país. Vários outros sistemas, falidos ou com dificuldades econômicas sérias, como a TV - Paulista, em 1966 e a TV - Excelsior, 1969, também foram comprados pela emissora.

A morte de Assis Chateaubriand, em 1968, marca o início de uma crise longa e sem solução na TV TUPI, a pioneira no Brasil. Abalada por problemas financeiros, mal administrada e sem investimentos, ela perdia em qualidade e audiência enquanto a Rede Globo afirmava sua supremacia. O público assistiu, em 1969, a chegada do homem na lua, ao vivo. O episódio marcou a chegada da tecnologia das transmissões internacionais via satélite. Coroando o ano de 1969, entrou no ar na Rede Globo, em 1º de setembro, o 'Jornal Nacional', que até hoje lidera a audiência dos noticiários.

Na década de 70, A TV Globo já era considerada uma campeã de audiência, liderando o mercado monopolizado pela Record e ultrapassando a produção de novelas da Excelsior, outrora as maiores do país.

Em fevereiro de 1972, aconteceu a primeira transmissão a cores via Embratel, exibindo a Festa da Uva, no sul do país. Neste ano, a Rede Globo se tornou a maior rede de televisão do país com muitas afiliadas e retransmissoras, levando sua programação a milhões de brasileiros. Mas foi a TV Bandeirantes a pioneira na transmissão de toda a programação a cores. Em 1975, o Presidente Geisel outorgou a Silvio Santos o canal 11, TVS. No ano de 1976, a censura vetou a novela 'Roque Santeiro', que só foi exibida 10 anos depois, e a TV Tupi iniciou o processo de falência, com sérias dificuldades, atraso de salários e greve dos funcionários. Enquanto isso, a poderosa Globo lançou 'Sítio do Pica-Pau Amarelo' que foi exibido e retransmitido por dez anos.

Enquanto diversas emissoras sofriam grandes dificuldades financeiras e tinham suas concessões cassadas, a Globo progredia em sua escalada. A época foi difícil para a TV Rio, que teve cassada sua concessão, em 1977. No ano de 1978, a TV Tupi na tentativa de sobreviver à falência, relançou a novela 'Direito de Nascer'. A Rede Globo colocou no ar o 'Telecurso' e alcançou total sucesso com a novela '*Dancing Days*'. No ano seguinte, continuando na busca de maior audiência e diversificando sua programação, lançou o seriado 'Malu Mulher' e o programa 'GloboRural'.

A década de 80 assistiu ao fim da TV Tupi, que deixou muitos trabalhadores desempregados no dia 18 de julho de 1980. O governo militar preferiu a cassação a entregar o canal a uma cooperativa de funcionários. Em 1980, o governo federal outorgou duas redes de televisão, uma para Silvio Santos e a outra para o empresário Adolpho Bloch, a Rede Manchete.

A programação do SBT conquistava o público e em 1983 alcançava boa audiência com 'Hebe Camargo', 'Programa Flávio Cavalcanti' e 'Viva a Noite', com Gugu Liberato. Preocupada com a concorrência, a Rede Globo contratou Chacrinha para o 'Cassino do Chacrinha' e estreou 'Caso Verdade'. Entrava no ar, para acirrar a concorrência, a Rede Manchete, canal 6, num domingo, dia 5 de junho de 1983. A nova proposta jornalística da TV Manchete agradou ao público com um telejornal longo, notícias completas, sendo logo premiado por várias vezes. A programação voltada para a cultura e de alto nível tinha a intenção de atingir a população da classe A.

A década de 90 iniciou com a posse do Presidente Collor, transmitida ao vivo pelas emissoras brasileiras. Foi um ano difícil para o mercado televisivo devido ao plano econômico imposto pelo novo governo, com poucas verbas e muitas

demissões. O sucesso do ano pertenceu à Manchete, que apesar de viver um ano difícil como todas as televisões, lançou a bem sucedida novela 'Pantanal', de Benedito Ruy Barbosa. A TV Abril associada à americana MTV, lançou o canal MTV Brasil, em São Paulo, canal 32. No dia 30 de julho de 1990 aconteciam as primeiras concessões de TV a cabo no Brasil.

A programação televisiva brasileira acompanhou o desenvolvimento tecnológico mundial, e o padrão de qualidade da programação tornou-se uma poderosa arma na guerra de audiência. Em 1995, a Globo inaugurou o PROJAC, a nova Central Globo de Produções, em Jacarepaguá. O SBT inaugurou o Complexo Anhangüera, cidade cenográfica e central de produções.

Enfrentando uma dura crise que se arrastou por anos, em 1999 a Rede Manchete encerrou suas atividades e passou a se chamar Rede TV, dos empresários Amilcare Dallevo e Marcelo de Carvalho.

No ano 2000 surgiram as TVs virtuais. Alguns provedores de Internet passaram a colocar em seus sites programações das emissoras que podem ser acompanhadas pelo público (Terra, Uol, IG). Em julho, a Globo estreou o primeiro *reality show* brasileiro, 'No Limite', inspirado no programa americano '*Survivor*'.

Mesmo com a diminuição das verbas publicitárias, as emissoras passam a investir milhões de reais em novos formatos de *reality shows* trazidos de outros países. O SBT e a Globo inserem em suas grades de programação '*Big Brother Brasil*' e '*Casa dos Artistas*', mobilizando os telespectadores e tornando-se uma febre nacional, principalmente entre os jovens.

O investimento do SBT, da Rede Record e da Rede Bandeirantes em novos núcleos de dramaturgia são, atualmente, a maior novidade no mercado televisivo. Tanto a Bandeirantes como a Record investiram em suas novas centrais de

produção, sediadas no Rio de Janeiro. A opção de exibir novelas trazidas de outros países, a baixo custo, está sendo trocada por uma produção nacional, desde o texto até a execução das novelas, e a qualidade dos novos produtos apresentados já alcança o "Padrão Globo de Qualidade".

### 3.1 O início da telenovela no Brasil

"Novela XIV, nouella XIV, do italiano novella, do francês nouvelle. Gênero literário de curta extensão (para alguns estudiosos, situa-se entre o romance e o conto), recheado de sucessivos episódios interligados de grande dramaticidade, com relatos próximos da realidade, das coisas cotidianas. Os personagens de uma novela, por definição, não têm a profundidade daqueles tratados nos romances. Este conceito começou a ser desenvolvido no século XIV para se definir como gênero moderno no século XIX. Por suas características, a novela veio a se tornar um entretenimento acessível, expressão típica da dita literatura de massa. Derivadas deste gênero são a fotonovela, as histórias policiais e de espionagem e as novelas de rádio e televisão." (SACCHI e XAVIER, 2000, p. 109)

A primeira história nacional parcelada nasceu em 1951 com a implantação da TV no país. Já era um protótipo da novela atual, com um título bastante sugestivo: 'Sua vida me pertence', escrita, produzida e interpretada por Walter Forster, no papel de herói, e Vida Alves, no de heroína. Por não ser exibida diariamente, apenas duas vezes na semana, algumas publicações não a consideram a primeira novela brasileira. As poucas informações sobre esse texto são dadas por Ismael Fernandes, em *Memória da Telenovela Brasileira*: "nesta primeira experiência, uma ousadia, um beijo tão ardente como os dos astros de hollywood". (1982, p.59.)

A telenovela- folhetim foi descoberta na Argentina, por Edson Leite, diretor artístico da TV Excelsior, que importou um original de Tito de Miglio, adaptando- o para a exibição diária, em 1963, no canal 9, de São Paulo, e canal 2 do Rio de Janeiro. Com o nome '2-5499 Ocupado', clara alusão às emissoras, lançou o casal romântico Glória Menezes e Tarcísio Meira. As produções latinas (mexicanas,

argentinas e cubanas) eram a principal referência, com muitas adaptações recheadas de histórias e personagens exóticos, além de um alto teor melodramático.

As primeiras telenovelas também copiavam o esquema das radionovelas, na forma e no conteúdo, porém, já tinham enfoques próprios de televisão, com mais capítulos, histórias mais consistentes e tramas paralelas. Como os folhetins eram comprados pelos patrocinadores, isso permitia, na época, que um mesmo adaptador trabalhasse para duas emissoras concorrentes. Ivani Ribeiro, por exemplo, apesar de já ter feito novelas para a TV Excelsior, como 'Ambição', trabalhou também na primeira novela da TV Tupi, 'Alma Cigana' (1964).

Os anos de 1963 e 1964 foram decisivos para a implantação do gênero, que emplacou com um original do autor cubano Félix Caignet, adaptado para a televisão por Teixeira filho e Talma de Oliveira. O enredo, centrado no drama de uma mãe solteira e seu filho ilegítimo em Cuba, no início do século (o mesmo texto já havia sido sucesso no rádio, nos anos 50), continha todos os clichês de um bom folhetim, mantendo um público fiel todos os dias, no mesmo horário.

A expressiva audiência da novela e o sucesso dos intérpretes dos papéis centrais levaram a emissora, TV Tupi, a promover uma festa de encerramento no ginásio do Ibirapuera, em São Paulo, no dia 13 de agosto de 1965, e no Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, um dia depois.

O estádio superlotado dava uma mostra do incipiente poder das novelas sobre as massas. Numa espécie de neurose coletiva o povo gritava os nomes dos personagens (...) e no tumulto do primeiro grande sucesso que a TV brasileira registrava, a atriz Guy Loup (que depois adotaria o nome de sua personagem Isabel Cristina) chegou a desmaiar ante a emoção. Na verdade, nenhum ator brasileiro, em qualquer época, tivera as honras de tanta ovação.  
(FERNANDES, 1982, p.57).

A partir daí, as emissoras passam a produzir novelas sistematicamente. A TV TUPI mantinha três novelas, chegando a quatro; a Rede Globo apresentava a sua produção carioca, com três horários; a TV Excelsior, grande especialista do gênero

na época, mantinha quatro histórias no ar, e mesmo a TV Record, que era dominada pelos musicais, aderiu aos folhetins. (FERNANDES, 1982, p.13) No final dos anos 60, as emissoras começaram a investir em produções que tivessem características mais próximas da realidade brasileira, e que se afastassem do estilo lançado por Glória Magadan, autora cubana famosa por seus dramalhões. A emissora que primeiro lançou uma novela com moldes nacionais foi a TV Tupi, com 'Beto Rockfeller' (1968-1969), de Bráulio Pedroso. A linguagem coloquial substituiu as frases feitas e grandiosas das histórias anteriores, e a semelhança que o público via entre a realidade de sua vida e a história do personagem fizeram com que a novela fosse um sucesso. Incomodada com o sucesso da audiência, a Rede Globo encomendou a Janete Clair uma novela que também seguisse o novo molde. Em 1969 entrou no ar a novela 'Véu de Noiva', que já havia sido veiculada no rádio anteriormente. A história foi um absoluto sucesso e lançou a "namoradina do Brasil" Regina Duarte. Janete Clair se tornou a principal novelista da emissora, e essa abertura para autores e enredos nacionais fez com que diversos autores de teatro migrassem para a televisão, entre eles Dias Gomes, Lauro César Muniz, Ivani Ribeiro e Cassiano Gabus Mendes.

Na década de 70 consolidou-se a fórmula brasileira: colaboração de grandes novelistas e poetas, maior aproximação da época contemporânea, desmistificação do passado, linguagem coloquial e regional, apresentação de fatos reais, influência do teatro de vanguarda, aparecimento do anti-herói mentiroso, corrupto e de figuras femininas originais. Finais abertos e elaboração sutil da comédia e da tragédia.

As médias de ibope dos folhetins provavam que o gênero telenovela já tinha caído no gosto popular. Aos poucos, as emissoras foram apostando cada vez mais nesses programas, e os investimentos por parte das emissoras e dos anunciantes

era cada vez maior. Em 'Irmãos Coragem' (1970) a Globo montou uma estrutura de cenários semelhante à dos filmes de *Hollywood*. Foi o lançamento da cidade cenográfica na Globo. (FILHO, 2001, p.255)

Mas a estrutura de produção da novela ainda era precária, e contava muito com a inventividade de cenógrafos e produtores de arte.

Durante a década de 70 a Globo se firmou como líder de audiência no gênero, e sua grade de programação teve novelas de grande sucesso até hoje, como 'Selva de Pedra' (1972/73), 'O Bem Amado' (1973 - A primeira telenovela colorida do Brasil), 'O Rebu' (1974/75), 'Gabriela' (1975) e '*Dancin' days*' (1978/79).

O horário das 18:00 horas foi inaugurado como programação fixa, e as histórias eram sempre transposições de clássicos da literatura brasileira. As novelas passaram a não ser mais ambientadas apenas na cidade do Rio de Janeiro. O advento do videoteipe possibilitou que as tramas se passassem em outros locais do Brasil e até mesmo em outros países. Isso fez com que a telenovela promovesse uma sensação de integração nacional por parte do telespectador, e levasse ao público realidades distantes que a maioria jamais tinha visto.

"A evolução da telenovela na década de 70 tem vários ângulos a serem enfocados, alguns essenciais. Um deles é primordial: o tecnológico. Aparentemente, esse fato não é importante, mas sem o desenvolvimento tecnológico não haveria a novela, da forma como ela é, atualmente. A técnica permitiu à novela - através do editor eletrônico e da câmera de TV portáteis - sair do estúdio e ganhar a rua. Graças ao editor eletrônico, o sistema de produção da novela aproximou-se do sistema de produção do cinema. Isso é, deixou de ser necessário gravar na ordem em que as cenas iriam ao ar: houve uma mudança total no sistema de produção. E a câmera e o TV portáteis geraram a maleabilidade de linguagem da TV, aproximando-a da linguagem do cinema. (...) Se ela tivesse ficado dentro do estúdio teria, hoje, outras características, que a aproximariam do teatro, pois estaria tolhida a um espaço teatral. Hoje, a telenovela não tem um espaço definido. Seu espaço é o mundo, a rua. Isso determinou uma mudança na concepção da telenovela, sobretudo, na temática." (TAVOLA, 1979, P. 6)

Durante a década de 70, também, a Globo lançou a gravadora Som Livre, que passou a comercializar as trilhas sonoras das novelas. O sucesso que as músicas

presentes nos folhetins faziam permanece até hoje, e os temas dos personagens marcam até mesmo a vida dos atores.

Nos anos 80, a emissora lança as minisséries, que se destacam pela sofisticação da produção e pela adaptação de clássicos da literatura brasileira, como 'O Tempo e o Vento', de Érico Veríssimo (1905-1975). Com o tempo, os improvisos deram lugar ao profissionalismo das superproduções, com a construção de modernas centrais de produção por parte de todas as grandes emissoras.

Os anos 80 e 90 foram de maturidade, consolidando subgêneros como a comédia rasgada de 'Guerra dos sexos' (Sílvio de Abreu), o regionalismo político de 'Roque Santeiro' (Dias Gomes) entre outros. A telenovela estava confirmada como um forte item de nossa pauta de exportações, sendo exibida em mais de cem países.

#### CAP.4 O CENÁRIO DE TELENOVELA: CONCEPÇÃO, PLANEJAMENTO E EXECUÇÃO

Antes de qualquer novela ir ao ar, uma série de reuniões são feitas para que a parte de produção e técnica da emissora possa discutir esse novo produto e pensar uma maneira prática e eficiente de executá-la. A Rede Globo, atualmente, exhibe novelas em três horários distintos, e além dessas três histórias existe sempre uma nova novela já em estúdio, além de outras duas em fases distintas de produção. Com todo esse volume de produtos, o processo precisa ser rigorosamente controlado, para que todos os processos de criação e execução coexistam pacificamente.

Quando uma sinopse de novela é aprovada, imediatamente ela é encaminhada para um diretor, geralmente o que tem mais afinidade com o autor em questão. Com a história em mãos, o diretor analisa os núcleos que irão compor a novela, o tratamento que será dado (se é uma comédia rasgada, uma história romântica, policial etc.), a época em que a história se passa e outras informações que possam ser importantes para a composição da novela.

Uma pesquisa é levantada também pelo departamento de pesquisa da emissora, onde a época e o local em que se passa a história são estudados em seus mínimos detalhes, desde os costumes, economia e política, até a parte de mobiliário, adereços, roupas, meios de comunicação e transporte, iluminação etc.

Depois da análise inicial, o diretor convoca a equipe que também participará da parte de criação da novela: cenógrafo, figurinista, diretor de produção, diretor de arte e de fotografia. Pelo menos um de cada desses profissionais participa da primeira reunião, onde ele apresenta a sinopse e explica a visão dele sobre a história.

Com as intenções do diretor em mente, cada profissional irá elaborar um plano de como executaria cada parte da história. Para a cenografia, as informações levantadas pela pesquisa inicial são de extrema importância.

No caso de uma novela de época, por exemplo, a realidade do período, aliada ao local onde a história acontece, é muito importante. Uma novela que se passe no fim do séc. XIX teria uma ambientação totalmente diferente, dependendo do lugar onde a história se passa. O cotidiano do lugar na época também é essencial, pois o cenário precisa de informações como os meios de transporte da época, que tipo de imprensa existia, quais eram os meios de comunicação, se já existia a impressão na época, qual era o tipo de iluminação etc. Numa época onde a iluminação era feita à base de velas, por exemplo, os cenários não podem ser escuros, e além disso vão precisar de um número maior de aberturas e janelas para que possa haver a passagem da luz, já que a vela possui uma chama de baixa luminescência. A não ser que a escuridão sirva como recurso dramático do ambiente, na visão do diretor.

Com o estudo em mãos, os cenógrafos podem decidir que tipos de materiais usar, quais tecidos e estampas colocar nos móveis, paredes e cortinas, os tipos de acabamento, as cores, e todos os elementos que ajudarão o público a identificar a época e o contexto da história.

O trabalho das diferentes equipes de arte tem que ser paralelo, pois os elementos irão coexistir e não podem entrar em choque no vídeo. A cor do cenário tem que entrar em harmonia com as estampas do figurino, em conjunto com a iluminação e fotografia que irão trabalhar em cima do que for produzido pela arte.

A partir da entrega da sinopse, a criação dos cenários acontece sempre apoiada nas informações sobre a forma de produção da novela. Cenários muito grandes têm que ser construídos de forma que possam ser compartimentados e

montados em pedaços de acordo com o cronograma de gravação da novela. A metragem do estúdio disponível, a parte de armazenagem e infra-estrutura, toda a logística do estúdio tem que ser analisada antes da confecção do cenário.

O número de vezes que um cenário entra em cena também é essencial na hora de executá-lo. Um cenário pequeno, mas que seja centro de um núcleo da novela, ou seja, um local muito importante na trama, exigirá um detalhamento maior e, conseqüentemente, mais custos do que um grande cenário que aparecerá poucas vezes.

Com essas informações sobre verba, espaço, material que veste, de todo o *dressing* (do inglês vestir; elementos que compõe o cenário, tais como papéis de parede, cortinas, móveis etc.) do cenário, das miudezas, do mobiliário e da parte de panejamento, as plantas podem começar a ser desenhadas, sempre obedecendo ao dimensionamento do estúdio e das áreas como escadas de incêndio, circulação, posicionamento das câmeras etc.

Existe uma parte da equipe de produção cenográfica que fica responsável por analisar as criações dos cenógrafos e adequá-las ao orçamento e às normas gerais de construção e segurança. São os analistas de projetos cenográficos, que podem ser fixos na novela ou mudar de folhetim no decorrer das tramas em produção.

Os tipos de cenários que serão requisitados pela novela são essenciais para calcular o montante de verba cedido para a cenografia. Se a cidade cenográfica tiver muitos locais importantes, como delegacia, hospital, e outras áreas que tenham gravações internas, isso pedirá uma metragem quadrada maior de espaço, um maior número de tecidos, pisos, acabamentos etc. Algumas peças de cenário como paredes, portas e janelas compõem mais de um cenário na mesma novela. Isso diminui o custo da produção e facilita a armazenagem.

Cada cenário exigirá um planejamento sobre a sua forma de gravação, considerando aspectos como o número de câmeras, o posicionamento delas, o tamanho do recuo que esses equipamentos exigem; se haverá o uso de guias; se o cenário é interno ou externo; se os personagens entram ou saem muitas vezes de cena ou se o cenário abrigará muitas pessoas ou poucas.

Diferentemente da arquitetura, onde se projeta sempre o ideal, na cenografia o projeto é sempre o ideal para as condições da novela, que atenda a todas as situações, reflita a identidade do personagem em questão, facilite a montagem e desmontagem e permita um fácil armazenamento.

As peças dos cenários respeitam, na medida do possível, um limite de medida e peso padrão, que permite que as peças possam passar pelos corredores de circulação e que a movimentação dos cenários possa ser feita sem problemas, já que ela é feita por pessoas.

O constante transporte e movimentação que os cenários sofrem faz com que as escolhas dos materiais também tenham que ser estudadas. Materiais de difícil confecção e manutenção são substituídos por outros que facilitem a arte e o tratamento, além de sofrerem menos danos ao longo da novela. Azulejos são substituídos por placas de madeira, onde se aplicam os desenhos através de plotagem (técnica de adesivagem); vidros, muitas vezes, são substituídos por acrílico.

Com os croquis dos cenários prontos, agregados a esboços de plantas, os projetos voltam para o diretor, que confere os trabalhos e aprova ou não o resultado.

Após a aprovação final do diretor as plantas vão ser executadas, e para isso os cenógrafos utilizam o Auto Cad, programa que executa qualquer tipo de planta

arquitetônica e de engenharia. Acontece o detalhamento da planta, o ajuste do orçamento, e então o cenário começa a ser efetivamente construído.

Enquanto a parte inicial (paredes, portas, janelas) é construída na fábrica de cenários, a equipe começa a comprar ou procurar no acervo os materiais de *dressing* que foram escolhidos, os elementos menores, decorativos etc. Algumas coisas que já existem no acervo permitem adaptações, releituras, e esse reaproveitamento faz com que o custo do cenário como um todo caia.

Depois que o esqueleto do cenário fica pronto, ele vai para a pré-montagem, que é uma área onde diversos cenários que ainda não foram ao ar são montados pela primeira vez, para receberem ajustes e correções que não foram previstos nas plantas. Como os processos de planejamento e execução dos cenários são feitos em um período curto de tempo (mais ou menos 4 meses para 40, 50 cenários), a parte de pré-montagem é essencial, pois é a primeira vez que o cenógrafo consegue ver o resultado da planta, e modificar algum elemento de montagem ou ornamentação.

Nessa área também acontece o detalhamento de portas, janelas, a pintura de arte, aplicação de texturas e outros recursos artísticos que pertencem ao projeto. O tratamento do cenário nesse estágio é quase final, e o cenário já fica adiantado para que, no estúdio, só ocorram ajustes. Até mesmo os móveis e adereços já são colocados na pré-montagem.

Os cenógrafos, numa telenovela, trabalham com uma média de 20% de erro. Existem sempre alguns elementos cenográficos que são pensados e preparados para corrigir algum problema caso algum móvel ou adereço não produza o efeito esperado.

Depois que o cenário grava pela primeira vez, ele passa a ser um cenário em continuidade. Ele é desmontado no estúdio de 21:00 horas até às 23:00 horas, acontece uma limpeza e logo depois já entra o cenário do dia seguinte, que é montado até as 05:00 horas, para ser pintado e arrematado novamente, até as 07:00 horas, para ser liberado para a gravação às 13:00 horas.

Ao término da novela, parte dos materiais já sofreu um grande desgaste e não pode ser reaproveitado. Algumas peças cenográficas que foram usadas durante a novela quase sempre entram na novela seguinte, em algum cenário que apareça poucas vezes. O mobiliário que ainda está em bom estado volta para o acervo, os objetos que foram cedidos são devolvidos, e ocorre a desmontagem e a desocupação do estúdio, que é cedido para uma nova novela.

## CAP.5 A PRODUÇÃO CENOGRÁFICA NA NOVELA 'CABOCLA'

A novela 'Cabocla' foi ao ar pela primeira vez em 1979, escrita por Benedito Ruy Barbosa. Na refilmagem realizada em 2004, o autor assume o papel de supervisor de texto das filhas, Edmara e Edilene Barbosa. A história se passa na fictícia Vila da Mata, no início do séc. XX, onde dois coronéis, Boanerges e Justino, disputam o poder político da região. E é na fazenda de Boanerges e Emerenciana que acontece o romance entre a caboclinha tímida do interior de Minas e o advogado tísico do Rio de Janeiro. Mário Monteiro, cenógrafo e diretor de arte de Cabocla, idealizou toda a cenografia da novela sob a ótica do personagem Luís Jerônimo, um advogado e boêmio inveterado que, de uma hora para outra, vê seu cotidiano se transformar radicalmente, ao se mudar da cidade grande para o interior.

O remake de 'Cabocla' substituiu uma outra novela de época, também passada no início do século, e criar para o público a diferenciação entre os momentos das duas histórias foi um problema a mais para ser resolvido pelas equipes de arte da novela.

O enredo se passa em duas cidades distintas, Vila da Mata e Pau D'alho. Enquanto a primeira é mais luxuosa, apesar de ser no interior, a segunda abriga a estação de trem e o hotel da novela. "Para 'Cabocla', foram construídas as duas cidades cenográficas que, juntas, somaram 10 mil metros quadrados", diz a cenógrafa Ana Maria Melo. Na primeira versão da novela, como não existia este recurso, todas as cenas eram gravadas em locações. A idéia, inicialmente, era continuar assim, mas, para agilizar as gravações, optou-se por construir as cidades. E como a história se passa no interior de Minas Gerais, o custo e a logística das gravações seriam muito complicados.

Vila da Mata é uma cidadezinha rústica, romântica, colorida, com ruas de terra e muito verde. Para isso, foram plantados seis mil metros quadrados de grama natural. O efeito pretendido pelo cenógrafo Mário Monteiro era dar a idéia de que, naquele lugar, o ar é diferente, porque é justamente para lá que Luís Jerônimo vai para se curar da tuberculose. Vila da Mata fica a uma hora de Pau D'alho. Em seus arredores, estão as fazendas dos coronéis Justino e Boanerges.



Figura ?w1: Cidade cenográfica de Vila da Mata. Acervo TV Globo

Apesar do calçamento de terra batida, a impressão que se tem da cidade é a de frescor, de contato com a natureza. A arquitetura da cidade foi inspirada nas cidades de Diamantina e Tiradentes, no interior de Minas Gerais. Por isso os traços da arquitetura colonial, vistos nos portais, janelas e no calçamento de pedras que foi feito na praça.

Para o desenvolvimento da cidade de Pau D'alho, a referência foi a cidade de Lençóis, na Bahia. Tratava-se de um povoado primitivo, com um ar meio selvagem,

com currais e plantações em seu entorno. A cidade, construída em tons de terra, abriga a estação de trem e o hotel de Zé da Estação, que teve cenários de fachada e interior, e é onde mora Zuca, a cabocla do título da novela.



Figura 2: Cidade cenográfica de Pau D'Alho. Acervo TV Globo

Para caracterizar a diferença entre os dois vilarejos, a cenografia utilizou materiais distintos na composição das construções. Enquanto em Vila da Mata é utilizada a alvenaria, em Pau D'Alho utilizaram-se muitas tábuas de madeira e barro, que caracterizam uma cidade mais pobre. O chão também é de terra batida, como era comum na época, mas em vez de grama, o verde de Pau D'Alho é dado pelo mato que cresce entre as casas.

A cenografia de 'Cabocla' é marcada pelos contrastes, que ajudam o público a identificar os personagens. Assim como na história, onde os personagens vivem realidades distintas que se confrontam, na cenografia a mudança de materiais, móveis e composições ajudam a definir essa diferença exigida pela trama.

Os dois fazendeiros que brigam politicamente na trama, Justino e Boanerges, têm seus perfis bem definidos ao longo da história. E essa identidade do personagem precisa ser refletida no cenário que representa a sua própria casa.

O fazendeiro Boanerges é um político rico, prefeito de Vila da Mata, e dono de uma das fazendas da trama. Possui uma esposa, Emerenciana, e uma filha, Belinha, além dos empregados da casa. Sua casa é um dos núcleos centrais da trama, e é lá que o advogado Luís Jerônimo, seu sobrinho, irá se hospedar para curar-se da tuberculose e acabará se apaixonando por zuca, sua afilhada cabocla.

Como Boanerges é caracterizado como "bom" para o público, sua casa não apresenta ostentação; as cores usadas são as mais claras possíveis e as áreas de uso comum da casa, como cozinha e sala, são muito exploradas. Há, ainda, elementos religiosos na decoração, o que ajuda ainda mais a identificá-lo como uma boa pessoa.

Muitas aberturas foram feitas nas paredes, em formas de vãos e janelas, para ajudar na iluminação do cenário, pois, naquela época, a luz elétrica não tinha chegado ao interior, e a iluminação era feita por velas e lampiões.

Claro que a luz não é feita só em função de velas mesmo, ela vai ter ajuda de filtros, essas coisas, mas o cenógrafo tem que ajudar, evitar muitas áreas fechadas, evitar muitas coisas escuras. As janelas, inclusive, ocupam locais centrais nos cenários mais importantes da novela. (LOVISI, 2005)



Figura 3: Interior da fazenda de Boanerges; sala de estar. Acervo TV Globo



Figura 4: Interior da fazenda de Boanerges; sala de jantar. Acervo TV Globo

A pintura de arte feita nas paredes da casa de Boanerges remete às pinturas feitas no início do século, e elas ajudam a compor um ambiente alegre e de prosperidade, mas sem sofisticação. Os móveis receberam um tratamento rústico, mas o desenho deles traz a sofisticação necessária para o porte da fazenda.

Para compor Justino, os traços escolhidos foram outros. Identificado como um vilão na trama, o ambiente criado para ele foi de ostentação. As referências usadas em sua propriedade também aparecem na caracterização do Rio de Janeiro, residência de Luís Jerônimo e de seu pai, Joaquim. Mas como Justino tem dois filhos que recebem a empatia do público, a caracterização não poderia ficar sombria demais. Os ambientes coletivos da fazenda de Justino são menos explorados, pois a família que ali mora é desestruturada. Somente após o casamento de Justino com Pepa, que chega da capital, é que existirão cenas maiores de convivência doméstica.

Assim como na outra fazenda, as janelas ocupam a maior parte das paredes, que foram pintadas de tons mais sóbrios e decoradas com quadros e louças, para passar uma idéia maior de sofisticação e ostentação. O chão recebeu diversos tapetes, que ajudam a compor um cenário mais sóbrio. Os móveis são lustrados, ao invés de permanecerem rústicos, e o próprio desenho do mobiliário cria um ambiente mais sofisticado do que o da fazenda de Boanerges. No lugar do altar, que ocupa uma posição principal na sala da outra fazenda, na casa de Justino existe um enorme espelho. Essa diferença sutil marca o antagonismo existente entre os personagens. Mas a grande presença de plantas e entradas de luz torna o ambiente menos hostil, e conforme a personalidade de Justino vai se transformando durante a trama, o cenário vai recebendo elementos mais alegres.



Figura ? 5: Interior da fazenda de Justino; Sala de estar. Acervo TV Globo



Figura ?? 6: Interior da fazenda de Justino; sala de Jantar. Acervo TV Globo

A disposição da sala de jantar é idêntica à da outra fazenda, e a diferença se faz nos lustres, cortinas, cadeiras e demais elementos decorativos.

Para representar o Rio de Janeiro, apenas a casa de Luís, com fachada e interior, e o cabaré de Pepa foram construídos. O resto das cenas foi retirado de documentários da época, em planos gerais. A decoração tem influência da *art nouveau*, estilo que vigorou na França entre 1890 e o início da I Guerra Mundial (1914-1918). Apesar de expressar-se principalmente na arquitetura, na decoração de interiores e no desenho de mobiliário, abrangeu também jóias e tecidos. Caracteriza-se por linhas graciosas, com traços alongados terminando em arabescos e por motivos de flores e de folhas. É uma forma de arte que valoriza o decorativo e o ornamental, determinando formas tridimensionais delicadas, sinuosas, ondulantes e sempre assimétricas.

A casa de Luís Jerônimo traz uma sobriedade bem maior do que as fazendas do interior. A sofisticação é mostrada em inúmeros detalhes dourados, veludos e tapetes. O ambiente menos iluminado caracteriza um lugar não muito feliz e saudável, e essa composição faz com que o contraste entre o Rio de Janeiro e Vila da Mata seja ainda maior. No cenário já existem referências à luz elétrica, que já existia na capital. Por isso, também, o número de aberturas no cenário é menor. A cena é povoada por diversos elementos decorativos, como castiçais, retratos, louças e esculturas, que criam um ambiente próspero, porém carregado.



Figura ?N7: Interior da casa de Luís e Joaquim; sala de estar. Acervo TV globo



Figura ?w 8: Interior da casa de Luís e Joaquim; sala de Jantar. Acervo TV Globo

Ao invés de janelas, na sala de jantar há uma pintura retratando a paisagem do Rio de Janeiro. A sala torna-se mais escura, com ares mais urbanos. A altura do espaldar das cadeiras revela imponência, assim como a cor da madeira utilizada nos móveis.

O hotel de Pau D'alho, onde mora Zuca, mostra o interior mais humilde, com móveis totalmente rústicos e quase nenhuma ornamentação. Os elementos utilizados para compor o cenário são os de uso diário da casa, como lenha, alimentos e utensílios de cozinha.



Figura 9: Interior do hotel de Zé da estação. Acervo TV Globo

Nas janelas não existem cortinas, não há nenhuma pintura, o revestimento da parede é cru e as tábuas que compõe o chão também não receberam nenhum tipo de tratamento. A mistura de mesas e cadeiras de tipos distintos faz com que o espectador tenha a impressão de que o hotel é humilde, sem cuidado estético. No lugar da porta, uma cortina separa a cozinha da sala de refeições, que funciona também como restaurante do hotel.

Numa novela de época, a cozinha é uma das áreas mais importantes, pois principalmente no interior, é dentro desse recinto que as mulheres da época passavam grande parte do dia. Com a necessidade de marcar a diferença de padrão

de vida entre as fazendas e o hotel, núcleo mais humilde, as cozinhas da trama receberam tratamentos bem distintos.

O desafio foi fazer com que a cozinha da casa do Felício não fosse igual à do hotel, além de diferenciar a do Justino da do Boanerges, para não virar aquela cozinha padrão que todo mundo tem igual. Desta forma, os utensílios que aparecem na casa de Felício foram feitos principalmente de barro. No hotel, predominam panelas e objetos de ferro; na fazenda de Boanerges, ágata e barro; e na fazenda de Justino, utensílios de cobre.  
(MELMANN, 2005)

A cozinha da casa de Boanerges é simples, mas sem ser pobre. Sua ornamentação resume-se a azulejos decorados na parede. Com móveis ocupando quase todas as paredes e fartura de alimentos em cena, aparenta ser um cômodo bastante usado na casa.



Figura ?ÿ 10: Interior da fazenda de Boanerges; cozinha. Acervo TV Globo

A cozinha da fazenda de Justino também mantém o padrão de todo o resto da casa. Mais sofisticada do que a da outra fazenda, seus azulejos são coloridos, mais

trabalhados, e os móveis que compõe a cozinha também são mais luxuosos, como a mesa com tampo de mármore.

“Os pisos de cimento da cozinha são, na verdade, feitos com uma pintura de arte em cima de pisos vinílicos decorflex, que não danificam o chão do estúdio e permitem a montagem e desmontagem do cenário”.(PINHEIRO, 2005)



Figura 11: Interior da fazenda de Justino; cozinha. Acervo TV Globo.



Figura 12: Interior do hotel de Zé da estação. Cozinha. Acervo TV Globo.

A cozinha do hotel é a mais simples de todas, assim como o resto do cenário. Não possui quase móveis, os armários são feitos de alvenaria, da mesma maneira que são construídos na realidade, nas casas mais humildes.

Por ser uma novela basicamente rural, os espaços de convivência das pessoas da vila eram a praça central, a igreja e o pouco comércio que ali existia. Alguns dos cenários mais utilizados na novela foram os dos armazéns, já que naquela época era comum cada grande fazenda ter o seu, além dos que existiam na cidade.



Figura 13: Interior da venda de Zaqueu.  
Acervo TV Globo

Todos os armazéns vendiam produtos básicos de subsistência e de uso diário das fazendas. Já os armazéns das cidades também vendiam produtos um pouco mais elaborados, que os empregados e moradores das áreas mais distantes não consumiam no dia a dia. A venda mais próxima às fazendas, de Zaqueu, é simples, caracterizada em sua maioria por garrafas de bebida, muito comuns na época e até hoje nos armazéns do interior. Com paredes de cores claras e muita entrada de luz. Os materiais utilizados são basicamente madeira, palha, bambu e cimento.



Figura ?ž 14: Interior do armazém de Vila da Mata. Acervo TV Globo

O armazém de Vila da Mata possui uma quantidade bem maior de elementos em cena. Cestas, latas, alimentos e utensílios tornam a composição muito mais rica do que a da venda rural. As paredes coloridas e o chão em tábuas claras tornam o ambiente mais alegre, e permitem que os diversos adereços sejam colocados sem incomodar aos olhos do público.



Figura ? 15: Interior da venda de Pau D'Alho. Acervo TV Globo

A venda de Pau D'alto é mais simples, assim como o resto da cidade, mas ainda sim apresenta elementos cenográficos mais diversos do que o resto da cidade. Muitos caixotes, linhas e redes compõem o ambiente, decorado em sua maioria em madeira. O chão em cimento e a parede de barro fazem com que o local mantenha a mesma lógica de composição do resto do vilarejo. Como este cenário é conjugado ao do hotel, não poderia destoar tanto dos outros elementos utilizados.

A pesquisa feita antes do início de uma novela não se restringe somente aos elementos que compunham cada uma das épocas. Elas também ajudam a traçar um perfil do comportamento e dos costumes das pessoas do lugar, naquele momento histórico. E, com essas informações, a cenografia pode ambientar cenários como um cabaré, uma igreja, e mesmo as festas e comemorações locais.

O cabaré da capital foi montado seguindo as mesmas tendências dos demais cenários do Rio de Janeiro. Como era um local muito freqüentado pelos homens da época, esse cenário serve para mostrar ao público como era a vida que Luís Jerônimo levava, antes de mudar-se para o interior e rever seus valores. Apesar de ser um local "imoral", o cenário não poderia passar a idéia de "baixo nível", pois era a aristocracia carioca que o habitava. Mas deveria manter uma atmosfera de sedução, envolvimento.

As cores que predominam no ambiente são os tons de vermelho, quentes e que remetem à paixão. As colunas de mármore e o grande uso de tapetes, aliados aos móveis com estofados finos, ajudam a criar a sofisticação necessária ao cabaré. O chão, em madeira escura, torna o cenário propositalmente mais escuro.



Figura ?N16: Interior do cabaré. Acervo TV Globo

A iluminação, no cenário acima, é focada em alguns pontos específicos. Esse recurso ajuda a criar o clima de sedução necessário a um local como esse, mas sem prejudicar a iluminação necessária à cena.

Um dos locais mais importantes em toda novela de época é a igreja. Como o cotidiano das pessoas era totalmente ligado à igreja e suas atividades, era comum que esse edifício ocupasse um lugar central, servindo até de ponto de referência nas cidades históricas.

Como a fictícia Vila da Mata situava-se no interior de Minas, as referências foram as igrejas históricas de cidades como Diamantina, Tiradentes e Congonhas. Porém, a cidade não era tão rica, por isso os elementos utilizados são mais simples. O grande detalhe da igreja é a pintura de arte feita no altar, retratando um céu. Como o resto das paredes permaneceu branca, a pintura somente nesse ponto

caracteriza o altar como um local mais próximo de Deus, além de realçá-lo arquitetonicamente.



Figura ?n 17: Interior da Igreja de Vila da Mata. Acervo TV Globo

A novela, durante seu percurso, teve diversas histórias românticas. No fim da trama, ocorreram diversos casamentos, como não poderia deixar de ser.

Para caracterizar a diferença sócio-econômica entre os moradores dos vilarejos, a composição cenográfica destes festejos utilizou-se de ambientes externos, porém com elementos distintos.



Figura 18: Casamento de Tomé, Tina, Tobias e Mariquinha. Acervo TV Globo

O casamento dos personagens representados na figura 18 foi caracterizado com uma festa humilde, apesar de Mariquinha ser filha do coronel Justino. A festa aconteceu em torno da venda de Zaqueu, que recebeu uma decoração de flores de papel nas janelas. A mesa principal foi coberta com uma toalha simples, de uso comum, e a cobertura foi feita com uma renda branca, por causa do sol. As tigelas de comida dispostas na mesa mostram que tudo foi arrumado de forma simples, sem nenhuma ostentação.

Já o casamento de Belinha, filha de Boanerges, com Neco, filho de Justino, representou o poder e a união da aristocracia local. Para isso, o casamento precisou ser o mais luxuoso possível, mesmo sendo no campo e a céu aberto.



Figura 19: Casamento de Neco e Belinha.  
Acervo TV Globo



Figura 20: Casamento de Neco e Belinha.  
Acervo TV Globo

A cena do casamento foi montada ao ar livre, num descampado. Ao invés de flores de papel, foi usada uma ornamentação natural. Um altar foi montado no meio do campo, assim como o resto dos bancos e da estrutura de uma igreja. A mesa foi ornamentada com renda e utensílios de prata. Até a cor dos alimentos foram harmonizadas com as cores usadas dos arranjos florais e nos tecidos. Para a cobertura foi usado o tule, tecido fino que deu sofisticação à mesa. As cores alegres, em tons de amarelo, dão alegria à externa, assim como a mata verde que serve de fundo.

## CAP.6 CONCLUSÃO

Antes de qualquer outra argumentação, fique claro: a cenografia pode ser necessária mas não é indispensável; elemento acessório, liga-se a uma realidade aparente tentando transformá-la em algo que, ilusoriamente, pretende nos fazer acreditar numa verdade absoluta (concreta ou abstrata que seja). Verdade transitória, diga-se de passagem, pois o momento dramático ao qual assistimos está totalmente dissociado de nossa concretude física, afetando "somente" o onírico de nossa sensibilidade. (RATTO, 1999, p.24)

A cenografia não pode ser a parte mais importante de nenhum espetáculo, de qualquer natureza. A função principal da cenografia é contribuir para que o público se sinta presente na cena; sinta que a história realmente está se desenrolando na sua frente. Um bom adereço cênico é capaz de transportar o público à uma esfera de ilusão onde, mesmo sabendo-se tratar de uma fábula, a cena aparece como verdade diante dos olhos do espectador.

Desde o surgimento do Teatro, na Grécia, os encenadores tentaram criar instrumentos que ajudassem o público a entender o universo da cena e dos personagens. Uma peça não se sustenta somente com uma boa cenografia; porém, uma cenografia coerente é capaz de ajudar, e muito, o trabalho dos atores e encenadores.

Começando com painéis, passando por recursos de iluminação e cenários simples, até a perspectiva, tudo levava o público a "entrar" no espetáculo e fazer parte da história que ali se apresentava. Com o desenvolvimento das tecnologias de iluminação, som e maquinárias, a cenografia foi se aperfeiçoando, e os efeitos passaram a, além de trazer o público para a cena, impressioná-los com realidades fantásticas: pessoas que voam, desaparecem etc.

O surgimento da televisão fez com que a cenografia se adaptasse a existência de câmeras, "olhos" que enxergavam muito mais detalhadamente do que

os olhos do público na platéia. Os materiais e a forma de montagem precisaram ser revistos, para que o público continuasse acreditando naquilo que via.

A telenovela trouxe para a televisão o cotidiano das pessoas, a vida comum. E a cenografia passou a parecer cada vez mais real, mais próxima da vida das pessoas. Com o sucesso das novelas, os cenários passaram a ditar tendências, a espelhar comportamentos. A composição cenográfica passou a ser um espetáculo à parte, mas sempre integrado de forma harmônica com o desenvolvimento da cena.

O progresso das câmeras e das técnicas de filmagem exigiu uma evolução cada vez mais rápida da cenografia, que em certo ponto quase se tornou realidade. As casas das novelas eram quase casas reais, e o público tornou-se muito mais exigente ao longo do tempo.

E como a tecnologia está sempre avançando, o padrão de transmissão e captação de imagens já está evoluindo para um novo padrão, de alta definição. A HDTV (*High Definition Television*) evidencia todas as atuais técnicas de cenografia, como os acabamentos, as emendas, até mesmo os pregos de cada cenário. Novas técnicas terão que suplantar as já existentes, para que o público continue a acreditar na história como fato real, parte de seu cotidiano, reflexo de suas vontades e da realidade que o cerca.

Se a cenografia não é indispensável, ela e os demais departamentos de arte são a ponte que levam o espectador a um mundo de fantasia, proposto pelos autores e diretores, e os faz crer que tudo aquilo é possível, basta apenas ligar seu aparelho e tomar seu lugar dentro da história.

## REFERÊNCIAS

Almeida, Mauro. A comunicação de massa no Brasil. Rio de Janeiro, Júpiter, 1964. P. 54.

Campedelli, Samira Youssef. A telenovela. São Paulo, Ática, 1987.

Dias, José. **Cenógrafo**. Entrevista concedida ao jornal o percevejo online, edição no 7 artigo 1. Consulta feita no dia 15/10/2005. <http://www.unirio.br/opercevejoonline/7/artigos/1/artigo1.htm>

Fernandes, Ismael. Memória da telenovela brasileira. São Paulo, Proposta Editorial, 1982.

Filho, Daniel. O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

Hamburger, Esther. **Diversos autores**. A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

Lovisi, Erika. **Cenógrafa da Rede Globo**. Entrevista concedida no dia 28/10/2005.

Mantovani, Anna. **Cenografia. Série Princípios**. São Paulo, Ática, 1989.

Mello, Ana Maria. **Cenógrafa da Rede Globo**. Entrevista concedida no dia 20/09/2005.

Melmann, Ângela. **Produtora de arte da novela 'Cabocla'**. Entrevista concedida ao site da rede globo, na seção "bastidores". Consulta feita no dia 15/10/2005 <http://redeglobo.globo.com/Cabocla/0,18529,VON0-3328-144008,00.html>

Melo, José Marques de. As telenovelas da Globo: produção e exportação. São Paulo, Summus Editorial, 1988.

Moreira, Leila. **Cenógrafa da Rede Globo**. Entrevista concedida no dia 20/09/2005.

**Moya, Alvaro de.** Glória in Excelsior: ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira. **São Paulo, Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2004.**

**Pinheiro, Eduardo.** Analista de projetos cenográficos. . Entrevista concedida no dia 28/10/2005.

**Ratto, Gianni.** Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema. **São Paulo, Editora SENAC São Paulo, 1999.**

**Roubine, Jean-Jacques.** A linguagem da encenação teatral, 1880-1980. **Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998. Segunda edição.**

**Schmidt, Mario.** Nova história crítica Moderna e Contemporânea. **São Paulo, Nova Geração, 2000.**

**Távola, Arthur da.** Telenovela, o eletrodoméstico do lazer. **Folha de Saõ Paulo, 18/11/1979. (Folhetim do lazer, número 148, edição sobre os anos 70, ?#8, televisão) pág.6. Por José Marques de Melo, idem, pág.28.**

**Xavier, Ricardo; Sacchi, Rogério.** Almanaque da TV. **Rio de Janeiro, Objetiva, 2000.**

Sites Consultados no dia 15/10/2005

<http://www.grupotempo.com.br>

<http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/dicasemail/dica26.htm>

<http://www.klickeducacao.com.br>

<http://www.tribunadonorte.com.br>

<http://www.teledramaturgia.com.br>

<http://www.globo.com/redeglobo.com.br>