



## Reflexões Sobre o Espaço Cenográfico na Novela Sangue do Meu Sangue<sup>1</sup>

Débora Burini<sup>2</sup>

Universidade Metodista de São Paulo  
Universidade de Taubaté

### Resumo

A principal proposta deste trabalho consiste no estudo da cenografia de uma telenovela em particular, desde sua idealização até a montagem para as gravações. A novela escolhida, *Sangue do Meu Sangue*, escrita por Vicente Sesso teve sua primeira exibição pela TV Excelsior entre fevereiro de 1969 e janeiro de 1970. O trabalho propõe realizar uma breve leitura cenográfica do *remake* exibido pelo SBT entre julho de 1995 e maio de 1996. O objetivo foi analisar e descrever criticamente os elementos constitutivos dessa cenografia de época, identificando os passos para a sua construção, com base em pesquisas realizadas nas bibliotecas e serviços de documentação, bem como no resultado de observações práticas colhidas nas visitas aos *sets* cenográficos, aos estúdios de gravação, e das entrevistas com os cenógrafos, em particular, J.C.Serroni e Mário Saladini.

### Palavras-chave

Comunicação; Televisão; Telenovela; Cenografia;

### Introdução

Este artigo tem por objetivo analisar o cenário da novela de época, *Sangue do Meu Sangue*, mais especificamente da versão *remake* transmitida pelo SBT – Sistema Brasileiro de Televisão entre julho de 1995 e maio de 1996, e verificar o que mudou da primeira versão exibida pela TV Excelsior entre fevereiro de 1969 e janeiro de 1970.

O trabalho procurou ainda, mapear e observar aspectos referentes ao trabalho do profissional que desenvolve os cenários, bem como sua funcionalidade e usabilidade. O recorte da amostra incluiu apenas dois personagens da trama, o *Dr. Clóvis Camargo* interpretado pelo ator Osmar Prado, e *Pola Renon*, interpretada pela atriz Bia Seidl.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no NP Ficção Seriada, do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Bacharel em Comunicação Social na habilitação Rádio e Televisão (1989), Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo (1996), e Doutoranda em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo - UMESP. Atuou desde 1988 em emissora de televisão, e participou como membro do Conselho Deliberativo da Direção do Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação (1995). Professora universitária desde 1995, atualmente ministra aulas na Universidade de Taubaté, FAAP e Faculdade Cásper Líbero. [debora35@terra.com.br](mailto:debora35@terra.com.br)



A telenovela em questão foi definida por se tratar de um sucesso da TV Excelsior entre 1969 e 1970, e ter sido a primeira novela escrita por Vicente Sesso. Curiosamente foi ele também, o responsável pela adaptação da segunda exibição no SBT. Vicente Sesso era paulistano, pai do ator Marcos Paulo, e trabalhou em várias emissoras de TV (Tupi, Paulista, Record, Bandeirantes, Globo e SBT).

A novela era a única do gênero de época a ser exibida, e seu elenco era formado pelo ator Jaime Periard, que interpretava o personagem *Carlos*, a atriz Lucinha Lins era *Clara*, mas que na adaptação passa a ser chamada de *Helena*. A personagem *Júlia* era interpretada pela atriz Lucélia Santos, Marcos Caruso, *Giorgio*, Magali Biff é *Suzana*, além de Everton de Castro como *Lourenço*, Paulo Figueiredo como *Major Paranhos*, Guilherme Leme, *Juca*, Flávia Monteiro, *Cíntia*, Delano Avelar, *Maurício*, Tarcísio Filho interpretava *Lúcio*, Rubens de Falco é *Mário*, Tônia Carrero como *Cecile Renon*, personagem criada especialmente para a atriz na adaptação, visando assim aumentar a audiência da novela<sup>3</sup>.

A direção foi de Henrique Martins e Antônio Seabra. Del Rangel assinava a Direção Geral, e Nilton Travesso a Supervisão Geral.

O artigo foi elaborado com base em análise de documentos, visitas técnicas aos *sets* de gravação, e entrevistas com cenógrafos como J.C. Serroni, Cyro Del Nero e Mário Saladini. Também foram utilizados como apoio, textos de teóricos como Santa Rosa, Anna Mantovani, Gianni Ratto, entre outros.

### ***Skené, graphein, cenografia***

Compreender o significado do termo cenografia é importante antes de iniciar a reflexão sobre o espaço cenográfico.

O termo cenografia (*skenographi*, que é composto de *skené*, cena, e *graphein*, escrever, desenhar, pintar, colorir) se encontra nos textos gregos — *A poética*, de Aristóteles, por exemplo. Servia para designar certos embelezamentos da *skené*. Posteriormente é encontrado nos textos em latim (*De architectura*, de Vitruvio): *scenographia*. Era usado provavelmente para definir no desenho uma noção de profundidade. No Renascimento os textos de Vitruvio foram traduzidos, e o termo cenografia passou a ser usado para designar os traços em perspectiva e notadamente os traços em perspectiva do cenário no espetáculo teatral (MANTOVANI, 1989, p.13).

---

<sup>3</sup> Disponível em “Ela trouxe glamour e sorte para o SBT”, O Estado de São Paulo, 17 de dezembro de 1995, Telejornal, entrevista à Tônia Carrero por Fátima Cardeal.



Mesmo com o passar dos anos o termo cenografia ainda permanece caracterizado como uma forma de expressão do profissional, o cenógrafo, que consegue desenhar, colorir, pintar através dos cenários, um ambiente onde personagens de uma determinada produção, seja ela teatral ou televisiva possam viver.

Cria-se um espaço onde atores incorporam suas personagens e conseguem simular uma localidade, seja ela uma sala de jantar, um quarto, ou um maravilhoso castelo. A capacidade de transmitir a informação com a plasticidade, as nuances de cores atreladas à iluminação e aos figurinos é espantosa. Não há quem não seja influenciado por um instante sequer, neste mundo ficcional dos cenários.

Em qualquer parte do mundo esta linguagem cenográfica consegue transferir para seus cenógrafos, uma compreensão individualizada. Assim, um cenário produzido no Brasil, para atender a uma determinada produção nacional, poderá ter uma interpretação e compreensão diferenciada na Índia ou no Japão. Isto se deve talvez pela forma como este cenário fora meticulosamente construído, seja nos materiais usados, seja no referencial dos cenógrafos envolvidos na produção, ou ainda, no estilo rebuscado de detalhamentos.

Na televisão o espaço utilizado para a construção dos cenários nem sempre confere à proporção vista pela tela do aparelho de TV, suas dimensões e estruturas são na maioria das vezes bem menores do que se imagina. O que nos parece um imenso cenário de grande profundidade através da tela da TV, visto diretamente tem suas reduções e adaptações de acordo com as dimensões físicas do estúdio em que será montado.

Desta forma, são construídos vários cenários para o mesmo estúdio, e numa verdadeira sinfonia de montagem e desmontagem, aproveita-se o pequeno espaço para elaborar vários ambientes.

Cada cenógrafo possui definido o seu conceito de cenário, e a forma como o usa revela um conjunto de emoções e de idéias pessoais, que interpretam o cenário de maneira que atenda às suas concepções. Esta linguagem rica em signos consegue criar múltiplas interpretações.

Qualquer fazer criativo implica um ato pensado aliado a uma proposta e uma adequação a ela, assim como um uso de materiais específicos e de signos próprios a cada linguagem. A cenografia se utiliza de elementos básicos como cor, luz, formas, volumes e linhas em um espaço tridimensional. Além disso, tem que se levar em conta a priori como elemento, o ator e a sua atuação, assim como a mensagem que vai ser transmitida pela encenação. Terá qualidade o

cenário que atender a estas exigências em equilíbrio como os outros elementos da encenação. O cenário pode assim ser considerado uma composição em um espaço tridimensional com tensões, peso, equilíbrio ou desequilíbrio, movimento e contrastes (MANTOVANI, 1986, p.9).

A cenografia da televisão também possui esta capacidade de mutação, sendo observada de diversas formas, sob vários prismas, e em cada época o conceito cenográfico tem o seu significado alterado.

Décio Pignatari (1984) considera que a televisão é um veículo de veículos, é um grande rio com grandes afluentes. Os cenários estão ligados a este rio (o enredo) formando um elemento fundamental na trama.

Na linguagem televisiva os cenários urbanos, por exemplo, são cópias adaptadas das paisagens, sempre simplificando para o olhar da câmera que é fechado. Os cenários de interiores estão sempre buscando certa aproximação com o real. O espaço propiciado pelo cenário consegue interagir com os personagens, ele acaba absorvido pela cena.

### **Os Alicerces da Novela Sangue do Meu Sangue**

A telenovela esta sustentada em pilares muito bem sedimentados. O sucesso desse gênero está definido pelas experiências bem sucedidas das radionovelas cubanas, pela *soap opera* americana, pelo romance-folhetim francês, matrizes que estruturam a produção e a criação de histórias-histórias, chamadas de telenovelas.

Em cada uma dessas matrizes da telenovela percebemos que o público, a massa urbana recebe especial dedicação, eles são em grande parte, responsáveis pelo sucesso da produção. As telenovelas são produzidas para um público destinado, assim como eram as antigas radionovelas cubanas, com boa parcela do público sendo feminino, de donas de casa. A telenovela sendo fruto desse gênero, também reflete este aspecto, despertando a curiosidade de muitas mulheres.

No caso de Sangue do meu Sangue acredita-se que a empatia do público se dê principalmente devido a época em que ocorre a trama. Os cenários retratam ambientes rodeados pelo glamour, pelo sonho, pelo romance e o amor a todo custo. Um estilo dramalhão envolvente, que nos aproxima. O fascínio dos figurinos, a maquiagem, os cabelos dos atores. Nesse ambiente ficcional alternam-se momentos de emoção, de sofrimento, com momentos de paixão e alegria. Situações que remetem à cenografia



uma necessidade de criar ambientes que se encaixam com a emoção das cenas interpretadas pelos artistas.

A linguagem da telenovela é sempre recheada por temas que estão ligados ao cotidiano das pessoas, um diálogo de fácil compreensão, aliado à escolha de atores que possuem estigma e beleza inenarráveis. Nunca é exagero lembrar que a telenovela no Brasil tem sua origem nestes gêneros latino-americanos, financiados por empresas americanas como a *Colgate Palmolive* e a *Gessy Lever*.

Walter George Durst, um dos pioneiros da televisão brasileira comenta que:

(...) a verificação incontestável da lenta formação do que se pode chamar de novela brasileira, um representante do gênero já bastante diferenciado, que, aos poucos, veio desligando-se dos seus modelos mais tradicionais — mexicanos, cubanos e argentinos — e, hoje, existindo com identidade e características próprias. Sendo a mais importante entre as suas especificidades a intenção de, na medida do possível, aproximar-se cada vez mais da realidade brasileira (FERNANDES, 1994, p.13).

## **A trama**

A trama da novela *Sangue do Meu Sangue* ocorre na cidade do Rio de Janeiro, com ares de Europa. Homens e mulheres vestiam-se conforme os últimos figurinos de Paris. No Brasil, segunda metade do século XIX, historicamente chamada de Segundo Império. Um grande surto de progresso já levava o desenvolvimento para todos os pontos do país, através das ferrovias, que começavam a invadir os sertões. Era o tempo da dança recatada, do flerte discreto e dos beijos roubados.

A história inicia-se numa manhã de 1867, numa ruazinha, romântica, uma escrava vem da rua com a bilha de leite, entra numa casa onde está Dona Clara, pondo a mesa para o café da manhã. Clara é casada com Carlos e tem três filhos: Lúcio, Ricardo e Cíntia.

Nesse meio tempo no banco, Dr. Mário, presidente, faz uma festa em homenagem a Carlos... No salão nobre, estão Clóvis, sua esposa Júlia, e outros personagens... De repente chega ao banco, procurando por Clóvis, Madame Póla Renon... Viúva, jovem, bela e astuta, cujo falecido marido era um famoso joalheiro do Largo do Rocio.

A adaptação feita pelo autor Vicente Sesso criando personagens novos que não existiam na primeira versão, como Cecile Renon, interpretada pela atriz Tônia Carrero, é a grande prova das transformações que ocorrem em quase todas as



produções. Importante salientar o significado das descrições de primeira e segunda fases existentes nos textos que descrevem o perfil dos personagens. A primeira fase compreende o período de 1867, já para a segunda fase existe uma passagem de tempo de dez anos, portanto 1877. E quase no final da trama, outra passagem de tempo ocorre sem estar definido o período, apenas que, “passaram-se anos”.

### **O Perfil dos Personagens e a Cenografia**

O primeiro personagem, Dr. Clóvis Camargo, interpretado pelo ator Osmar Prado é um homem extremamente ambicioso, manipulador, explorador das fraquezas alheias, pessoa maquiavélica, obcecado por dinheiro e poder, que pretende ser o dono do Banco Transcontinental pertencente ao seu sogro Dr. Mário, pai de Júlia, sua esposa.

Uma cenografia para um personagem como Dr. Clóvis Camargo poderá seguir os traços de sua personalidade, caracterizando um ambiente onde transpareça a ambição, representada por elementos cênicos refinados, de bom gosto. Os gestos firmes e bem medidos do personagem estarão presentes na forma rígida dos pilares em concreto, nas cores e em tom mais escuro, demonstrada em uma arquitetura barroca da época do Segundo Reinado. Criar um espaço ficcional em que exista uma correlação da personalidade do personagem ao ambiente onde ele viva.

Póla Renon é a personagem interpretada pela atriz Bia Seidl. Póla representa uma atriz de fama internacional, que está temporariamente afastada dos palcos. Jovem 30 anos de idade, bonita, glamourosa, chique, com um coração aberto pronto a ajudar quem quer que seja. Fina, educada, viúva que se estabeleceu no Rio de Janeiro devido ao falecido marido. Conhece Carlos através de Clóvis, e fica apaixonada.

Como que pela a ironia do destino, encontra Lúcio, filho de Carlos, e pela insistência do rapaz, deixa os sentimentos invadirem seu coração. Com esse amor, conhece a insegurança. E com a chegada de sua sobrinha Viviane, percebe uma ameaça, Viviane e Lúcio se apaixonam, e Póla sofre muito com essa paixão.

Carlos, por sua vez, trabalha como jardineiro na casa de Póla, e está presente no momento de sua morte, tenta salvá-la, mas é em vão. Póla morre nos braços de Carlos, relembrando momentos do passado, em imagens que se fundem alternadamente com o presente.

Uma cenografia para a casa de Póla se constrói a partir de uma arquitetura rebuscada, de elementos franceses, estilo Luís XV e Luís XVI, de uma forma

neoclássica. Elementos cênicos como os cristais, os quadros, os tapetes, um cravo no canto da sala de estar, constituem-se como fundamentais para criar um ambiente glamouroso, conveniente para a personagem. As cores do cenário deverão acompanhar este estilo. Muito brilho, muita combinação de tons, muito requinte e luxo.

Póla é considerada uma estrela, as pessoas não vêem a mulher que se esconde atrás de Póla Renon, e sim uma personagem que ela representa.

O significado do amor para Póla, era de fragilidade, e desta forma, ela não poderia amar de verdade. Para ela amar era mostrar-se frágil, e significaria a perda da liberdade. Póla era solitária, muito embora vivesse rodeada de pessoas.

Frequentemente passeava pelos palácios imperiais, ou então recebia parte da sociedade em sua casa, quando realizava os famosos saraus músico-literários.

Sentiu-se invadida pelo amor, quando conhece Carlos, e esconde-se em seus personagens, como que temendo o envolvimento. Póla pode ser assim considerada uma digna e grande mulher.

## **A Profissão de Cenógrafo**

Cyro Del Nero, cenógrafo e artista plástico, um dos pioneiros na construção de cenários para televisão desenvolveu produções cenográficas para a antiga TV Excelsior em São Paulo. Em entrevista concedida á Edgard Amorim do IDART – Departamento de Informação e Documentação Artística de São Paulo<sup>4</sup> revelou que chegou ao Brasil em 1960, e que possuía uma pretensão de ser diretor de cenografia da TV Excelsior, mas iniciou seu trabalho em cenografia com uma equipe coordenada por Nilton Travesso, na TV Record de São Paulo. Conta na entrevista, que a TV Excelsior foi a primeira emissora que possuía uma imagem própria, era a quarta emissora de televisão no ar, e relata que os cenários revelavam uma certa informação cultural.

Sobre as condições técnicas de realização dos cenários e figurinos na TV Excelsior ele revela:

As condições eram maravilhosas. Era um eldorado, porque era uma inexperiência dos dois lados: a empresarial e a nossa, a artística... Havia uma

---

<sup>4</sup> Entrevista à Edgard Amorim, do IDART, realizada em 24 de janeiro de 1984, mimeo. IDART (Departamento de Informação e Documentação Artística) foi criado em 1975 pela Secretaria Municipal de Cultura com uma proposta inovadora, multidisciplinar. O departamento tem o objetivo de preservar e estudar registros das manifestações artísticas brasileiras produzidas ou veiculadas na cidade de São Paulo. Em 1982, o IDART foi incorporado pelo recém-inaugurado Centro Cultural São Paulo e o Centro de Pesquisas passou a ser denominado Divisão de Pesquisas, mantendo os mesmos objetivos de memória e reflexão.





discrepância de possibilidades. Então eu fazia cenários caríssimos... Fazíamos de madeira maciça... Veludo vermelho<sup>5</sup> (AMORIM, 1984).

Mário Saladini<sup>6</sup>, assistente de cenografia do cenógrafo João Nascimento do SBT - Sistema Brasileiro de Televisão, na novela *Sangue do Meu Sangue*.

Segundo Mário, o cenógrafo concebe o cenário, ele realiza a pesquisa, passa para o projeto, do projeto o acompanhamento de execução, depois produção de mobiliário, produção de interiores, e finalmente a montagem do cenário. É um processo que se inicia na sinopse, e termina somente na entrega do cenário pronto, onde o diretor da telenovela começa a gravação. A diferença entre cenotécnico e cenógrafo é total. O cenotécnico viabiliza aquilo que o cenógrafo está projetando. O cenotécnico é o braço direito do cenógrafo, ele deve funcionar como uma extensão do seu trabalho.

Já a definição de quantos cenários serão necessários na produção de uma telenovela, por exemplo, é uma decisão tomada em conjunto, do cenógrafo com o diretor. No entanto esta decisão é relativa, ou seja, normalmente onde Mário tem trabalhado, segue-se esta regra. No caso específico da novela *Sangue do Meu Sangue*, Mário afirma:

Os trabalhos cenográficos são coordenados por João Nascimento, que oferece certa autonomia aos seus assistentes na execução dos cenários, o que é raro em televisão, já que os assistentes não possuem esta autonomia que eu tenho aqui. É muito bom trabalhar com o João, porque ele dá uma autonomia mesmo para os assistentes, ele coloca assistente e cenógrafo em um mesmo patamar. Ele busca normalmente uma discussão dos cenários e depois desenvolvemos os cenários juntos (SALADINI, 1996).

Na opinião de Mário, o cenógrafo tende a segurar mais o trabalho do assistente, pois o assistente seria uma espécie de “peão cenógrafo”<sup>7</sup>, ou seja, o cenógrafo fica com a concepção, e o assistente fica com os detalhes, com todo o trabalho meticuloso de execução, inclusive o teste de materiais. Ainda segundo Saladini, o assistente está na produção para “grammar” a criação do cenógrafo. O cenógrafo cria, e o assistente é uma parte da viabilização. Mário afirma que adquiriu sua experiência trabalhando, pesquisando, lendo etc. Segundo ele, em todas as áreas o mesmo ocorre, existe um momento em que uma primeira janela se abre, e depois se buscam as informações à respeito.

---

<sup>5</sup> Entrevista a Edgard Amorim, do IDART, realizada em 24 de janeiro de 1984 (mimeo).

<sup>6</sup> Entrevista realizada com Mário Saladini em 21 de março de 1996.

<sup>7</sup> Termo utilizado pelo profissional visando dar um sentido de função inicial, onde muito trabalho é realizado, sem o devido reconhecimento.





Da mesma forma, para a construção de cenários em uma telenovela de época, é fundamental o embasamento histórico, noções de história da arte, para o levantamento de dados, que subsidiarão elementos na construção do cenário em particular. Talvez por isso, segundo Mário, a grande maioria dos cenógrafos possuem formação em arquitetura, já que existe um mito<sup>8</sup> de que a cenografia é uma Arquitetura efêmera.

Muitas vezes é mais fácil para o arquiteto pensar em cenografia do que para o artista plástico. Mário revela, por exemplo, que na equipe em que ele trabalha coordenado por João Nascimento, existem arquitetos e artistas plásticos. Normalmente arquitetos caminham para a construção das cidades cenográficas, e os artistas plásticos para o estúdio, porque a disciplina do artista plástico está mais para as minúcias, e o arquiteto está mais voltado para os volumes, para o espaço. O arquiteto define as ruas, define as cidades etc., enquanto que o artista plástico define mais os cenários de interior, o acabamento, a textura, as cores, e realiza a pesquisa de materiais.

Acredita-se que não existe diferença entre cenários teatrais e cenários televisivos no que se refere aos volumes, mas supõe-se através dos cenários produzidos por outros profissionais, que no teatro, trabalha-se com conceitos mais fechados, ou seja, em telenovelas se possui um conceito e a partir dele vai se desmembrando tudo o que se quer. Já no teatro, normalmente este conceito é mais fechado. Mantém-se um contato mais direto com o diretor, a equipe é menor, há um enxugamento maior, talvez se aproxime mais de uma *arte polida*.

A linguagem cenográfica da televisão é diferente da teatral, o que não quer dizer que por ter ocorrido uma busca de referenciais na cenografia teatral, isto possa confirmar que houve uma evolução. Ocorre que em certo momento histórico, houve um desvincular do teatro em relação à televisão. Criando-se apenas uma nova linguagem; a linguagem da cenografia televisiva.

Outro aspecto na opinião de Mário seria o fato de que os cenários estejam restritos à sinopse da telenovela. Para ele, o cenógrafo deposita nos cenários todo um processo individual. Quando um cenário é projetado, idealizado, o cenógrafo faz uma leitura própria, com referenciais próprios em torno de um perfil do personagem e, portanto, insere neste trabalho, elementos individuais ocorrendo uma troca de informações. Existe a pesquisa do cenógrafo, que contribui muitas vezes para uma contraposição em relação ao conceito de cenário, descrito na sinopse. A criação do

---

<sup>8</sup> O termo foi utilizado no sentido de: uma idéia falsa, sem correspondente na realidade, uma idéia fantasiosa.

cenógrafo, portanto, passa a ser uma criação artística, na opinião de Mário. Para ele, esta criação artística é uma obra de arte. A questão da criação dos cenários pelo cenógrafo, inicia quando é fornecida a sinopse, nesse momento segundo ele, o cenógrafo é quem define que tipo de leitura vai fazer.

Na estória da personagem Pola Renón, a sinopse revelou que Pola era uma francesa, que trabalhava como atriz de teatro, que morava em um apartamento na França, e que resolve vir morar no Brasil. A partir deste perfil, começa uma análise para a construção dos cenários que vão fazer referência à personagem. Tomou-se como ponto de partida, o fato de que sendo atriz, e vindo para o Brasil naquela época, Pola não viria sem nada. Ela viria para cá com tudo que possui. Então, definiu-se por trazer toda a casa de Pola. Virtualmente se trouxe toda a casa da personagem Pola, da França. Esta casa constituía-se, de móveis estilos Luís XV, Luís XVI, um cravo, pintura arte, uma coisa romântica, uma arquitetura toda neoclássica, que somente uma pessoa que morou na França teria referencial desse tipo para trazer para cá. Pensou-se em até formar o que chamamos de gabinete. Gabinete de curiosidades de Pola, uma espécie de biblioteca que se usava naquela época, onde as pessoas possuíam troféus de viagens, que eram animais, peles, colecionados em caçadas, que ficavam nas casas como se fosse uma biblioteca, para mostrar aos amigos, demonstrando certa glória (SALADINI, 1996).

No exemplo acima, procurou-se por um referencial de arquitetura francesa, ou pelo menos foi o que se tentou fazer. Como resultado, Mário considera que ficou bom. Ele confirma que além dos cenários criarem os ambientes onde os personagens, nascem, vivem e morrem, eles fazem referência à personalidade, ao perfil daquele determinado personagem.

Houve um outro fato que foi modificado, para atender às necessidades do Diretor e, portanto, da cena em especial. Segundo ele, este tipo de situação acontece, é comum, ou seja, na idealização do cenário, uma escada rodava para dentro, e nas gravações ela deveria rodar para o centro da sala. O problema poderia ser resolvido pelo posicionamento das câmeras, porém o Diretor quis manter o padrão de câmeras na boca de cena, levando assim à reforma do cenário.

Em Sangue do meu Sangue, na casa da personagem Júlia, houve um caso com a escada da sala de estar, em que a escada abria para dentro do cenário. Em uma das primeiras cenas a serem gravadas, o personagem Clóvis, marido de Júlia — que está grávida —, a empurra, e ela perde o filho. Na cena, Júlia rola a escada inteira e cai. A princípio, o Diretor não comentou nada, mas na hora que o cenário ficou pronto, ele percebeu o erro. A escada terminava para dentro do cenário, e ele queria que a escada terminasse no centro da sala, para que Júlia ficasse caída ali, como pedia a cena. Resultado era preciso reverter a escada de

tal forma que o último degrau estivesse no centro da sala de estar (SALADINI, 1996)

José Carlos Serroni<sup>9</sup>, cenógrafo e figurinista do Núcleo de Cenografia e Figurinos do CPT – Centro de Pesquisas Teatrais do SESC Vila Nova reafirma, que existe uma preocupação na televisão de buscar o público, da briga pela audiência, pelos índices do IBOPE, que atrapalha as inovações e torna os cenários falsos, exagerados, aonde o cenógrafo permanece muito mais preso aos padrões televisivos, do que o cenógrafo nas produções.

Diante do surgimento das cidades cenográficas há cerca de dez anos, Serroni comenta, que embora tenham sido recriações realistas das coisas, ofereciam um caminho aos cenógrafos, onde existia a possibilidade de criação. A escala das cidades cenográficas da televisão, segundo Serroni, é uma escala real, com igrejas, ruas, casas, praças etc. O cenógrafo lembra que há dez, quinze anos atrás, era necessário por obrigação, um excesso de luz nas produções, o que levava ao enfraquecimento do trabalho cenográfico.

Quando se procura uma possibilidade nova na televisão, ela é de certa forma, um cair na linguagem teatral. Cita o caso da novela Pantanal, da Rede Manchete, em que já vê o lado cinematográfico empregado, e onde se trabalhou a questão do realismo de uma forma diferente, nas externas, usando o elemento natural. Serroni descreve que as produções que não são chapadas, como as novelas, acabam por assumir uma aproximação com o teatro. No entanto, confessa que a imagem da televisão é incrível, o que ocorre é o mau uso dela, mas, é um meio de muitas possibilidades, e sendo assim, conclui que cada meio, seja o teatro, ou a televisão, não são passíveis de comparação entre si, pois cada um é um, diz.

Sendo um profissional da televisão, o cenógrafo deve atender a certas necessidades, e no teatro, embora exista o produtor, o diretor, normalmente eles não interferem muito. Serroni conta, que mesmo nas produções (novelas) de época, para a televisão, existe uma cobrança da veracidade, da realidade, não permitindo um “brincar” com a época, como se vê no teatro. No teatro, segundo Serroni, é permitido transformar, pontuar elementos de época, figurinos, traduzindo esta época para a atualidade. Serroni opina dizendo, que os cenários não “falam por si só”, pois se assim o fizessem, teríamos a sensação de estarmos como em um museu e, portanto para ele, o ator é a força vital para os espetáculos.

---

<sup>9</sup> Depoimento colhido em entrevista realizada com José Carlos Serroni em 23 de abril de 1996.



A televisão para Serroni é infinitamente mais rápida que o teatro. Para ele, não basta reproduzir um espaço, é preciso colocar nos elementos que são usados, luz, cores, textura, algo que faça crer; mesmo que isso não seja tão realista. Serroni afirma que uma boa cenografia, é aquela que se integra plenamente com o todo do espetáculo.

### **Considerações Finais**

Uma análise que buscasse apenas valorizar a funcionalidade dos cenários seria equivocada, afinal, existe uma preocupação da qualidade artística da cenografia.

A cenografia sendo essencialmente imagem, e puramente visual, encontra através da seleção de fotografias em diversos ângulos de enquadramento, as condições ideais para uma demonstração, do que se considera realizar uma leitura de produção.

Na impossibilidade de transferir um estúdio para dentro do trabalho escrito, oferecer as condições necessárias para expressar muito do que ocorre ao vivo nas gravações, demonstra a complexidade do trabalho cenográfico nas produções de teledramaturgia.

O fato das novelas do SBT optarem pelo chamado padrão Latino Americano<sup>10</sup> de telenovelas, demonstra uma forte característica melodramática que está presente nos cenários, nos figurinos, e na interpretação. Esta carga de melodrama inserida nos cenários, os diferenciam de outras produções, como por exemplo das telenovelas produzidas e exibidas pela Rede Globo de Televisão, que ao contrário revelam um padrão próprio.

No padrão SBT de produção funciona uma relação de ficcionalidade do espaço com a linguagem cenográfica, e no caso de Sangue do Meu Sangue existe uma exploração ainda maior, talvez pelo fato da novela ser de época.

Muitas produções televisivas, como no caso das minisséries, em que dependendo da direção, consegue-se ousar em termos cenográficos, obtêm-se um ótimo cenário do ponto de vista plástico, e completamente efêmero como se busca no teatro.

O avanço tecnológico na área cenográfica é muito bem vindo como suporte, no entanto, seria impossível se criar cenários e uma cenografia, somente com o computador. O uso da informática irá contribuir muito para a construção — assim como tem sido de grande valia na Arquitetura — no momento dos projetos, nos estudos de

---

<sup>10</sup> Diz-se padrão Latino Americano, devido as radionovelas cubanas, que incentivaram o aparecimento de um gênero específico, baseado em uma audiência feminina.



iluminação, na movimentação de personagens e câmeras, demonstrando todos os ângulos possíveis. Porém, é necessário um alerta de que a computação caminha para uma característica pessoal, íntima, artesanal, da mente de cada cenógrafo.

Uma cenografia não é um telão; é um envolvimento. Representa-se em cena, não em frente dela (...) uma boa cena não deve ser uma pintura, mas uma imagem (...) é um sentimento, uma evocação, uma presença, um estado de alma, um vento morno que atea as chamas do drama (JONES, 1941).

### **Referências bibliográficas**

AMORIM, Edgard. A História da TV Excelsior. São Paulo: IDART, (mimeo), 1984, laudas 03 e 04.

FERNANDES, Ismael. Memória da Telenovela Brasileira. 3ª edição, São Paulo: Brasiliense, 1994.

JONES, Robert Edmond. The dramatic imagination, New York: Theatre Arts Books, 1941.

MANTOVANI, Anna. Cenografia. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. Cenografia Teatral em São Paulo, entre a tradição e o novo. Dissertação de Mestrado USP, São Paulo, 1986.

PIGNATARI, Décio. Signagem da Televisão, São Paulo: Ática, 1984.

RATTO, Gianni. Antitratado de Cenografia, variações sobre o mesmo tema. 2ª edição, São Paulo: Editora SENAC, 2001.

RESENDE, Vera da Rocha. Tele-Subjetivando através das Telenovelas, Tese de Doutorado, PUC. São Paulo. 1995, p. 44.

### **Entrevistas**

Entrevista com o assistente de cenografia Mário Saladini, 21 de março de 1996, nos estúdios do SBT Sumaré em São Paulo. Elaborada por Débora Burini.

Entrevista com o cenógrafo José Carlos Serroni, 23 de abril de 1996, no SESC Vila Nova em São Paulo. Elaborada por Débora Burini.