

A CENOGRAFIA TELEVISIVA: SEU ESTILO E ESTRUTURA

João Batista Cardoso

Cenógrafo; diretor de arte; professor nos cursos de Publicidade e Artes no IMES e Unisanta; mestrando pela PUC-SP.

RESUMO

Observando a evolução do espaço cênico na história, podemos perceber que a cenografia sofre transformações ao adaptar-se a cada novo espaço de representação. Na televisão, apesar de ainda manter alguns traços do teatro e cinema, acabou por assumir, em relação a estrutura e estilo do cenário, características próprias. Estas características se devem a particularidades do sistema televisivo que não encontramos em outros meios.

O presente texto aborda como algumas destas particularidades (a própria **imagem eletrônica** e os **gêneros de representação**) podem influenciar na definição da **estrutura** e **estilo** da cenografia televisiva.

ABSTRACT

Watching the evolution of the scene's space in the history, we can realize that the setting undergo transformation to adjust to each new space of the representation. In the television, even though to keep some trace of the theatre and the cinema, ended to assume, with relation to the structure and style of the setting, typical characteristics. These characteristics have to do with the details of the television's system which we don't meet in the other mediums.

The present text covers how some this details (the typical **electronic image** and the **representation genres**) can influence in the definition of the **structure** and **style** of the television's setting.

Antes de iniciar a análise do papel dos **gêneros** e da **imagem eletrônica** na determinação da **estrutura** e **estilo** do cenário, é preciso abordar a questão do espaço de representação na televisão para vermos como a cenografia interfere na comunicação deste

espaço. Para Ruggero Eugeni: "El espacio representado en la televisión es el resultado de la superposición de dos planos diferentes; **las operaciones de diseño escenográfico** (es decir, el trabajo de construcción del plató) y las operaciones de grabación y montaje (es decir,

el trabajo de dirección)." (Casetti e Chio, 1999: 274).

Deste modo, a cenografia, é um instrumento de realizações lingüísticas e comunicativas, "es decir, construcciones propiamente dichas, que trabajan a partir de material simbólico (signos, figuras y símbolos

presentes en el léxico de una comunidad), (...), y producen determinados efectos de sentido (conviven con la "realidad" o la "irrealidad" de cuanto dicen, etc.). En definitiva, no nos enfrentamos con "vehículos" neutros que "llevan" algo, sino con objetos dotados de consistencia e autonomía propias." (Casetti e Chio 1999: 249).

Neste caso, a análise do material cenográfico televisivo centra-se apenas na observação da programação produzida para/pelo próprio meio. Não cabe aqui voltar a atenção para todo material apresentado na televisão, já que em alguns deles, a televisão serve apenas como veículo de transmissão.

Ainda segundo Eugeni, a análise da cenografia televisiva parte de duas perspectivas complementares: "la perspectiva sintáctico estilística (atenta a las formas que adquiere el espacio televisivo) y la perspectiva semántica (atenta a los significados del espacio televisivo)." (Casetti e Chio 1999: 274). A análise da cenografia televisiva aqui permanecerá apenas sob a perspectiva "sintáctico estilística", ou seja, relacionada com as formas (estrutura e estilo) que o cenário adquire na televisão.

É claro que não podemos ignorar na cenografia a questão do significado, já que na maioria das vezes acaba por se impor como elemento comunicacional. Para Décio Pignatari, "cenografia não é apenas um signo que denota e conota um ambiente e/ou uma época, ou que informa um espaço, configurando-o: a boa cenografia é a que participa também da ação narrativa, que não é apenas

algo externo a ação, decorativamente, mas que se identifica até com o estado psicológico dos personagens ou o ambiente da cena. Como o nome está dizendo, a cenografia é uma escritura da cena, é uma escrita não-verbal, icônica, que deve imbricar-se nos demais elementos dramáticos, trágicos ou cômicos." (Pignatari, 1984: 72). Com isso, "(...) el espacio representado contribuye a definir no sólo la identidad visual del programa, sus contenidos y sus géneros, sino también las modalidades através de las que se comunica con el receptor y, por tanto, el papel que se asigna a este último. A partir de aquí se produce un salto de nivel, pues el modelo de representación espacial adoptado por las transmisiones televisivas sirve para orientar los saberes, los valores y las creencias del espectador, es decir, para definir la relación comunicativa." (Casetti e Chio 1999: 278-279).

No entanto, uma análise a partir da perspectiva semântica exigiria a observação não só da estrutura e estilo do cenário, mas, principalmente, dos diferentes conteúdos apresentados dentro de cada programa dos mais variados gêneros.

Uma última questão a ser abordada, antes de entrarmos no espaço televisivo, é a da propriedade que tem a cenografia de entrar em diferentes espaços, reconhecê-los em suas particularidades, e adaptar-se a suas necessidades (o que faz com que seu trânsito pelas diferentes formatações de espaço no teatro, cinema e televisão seja possível). A partir desta observação poderemos perceber o

caráter mutatório da cenografia e identificar alguns traços, na televisão, dos sistemas que participaram de sua configuração inicial.

Foi inevitável que em seus primeiros anos a televisão, antes de encontrar sua própria linguagem, incorporasse modelos de representação de artes já reconhecidas, da mesma forma como o cinema que, em sua origem, apropriou-se de elementos do teatro e literatura, como nos coloca André Bazin: "Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas" (Bazin, 1991: 84).

A cenografia é um dos elementos da representação teatral e cinematográfica que a televisão acabou por incorporar. A transição da cenografia, do espaço teatral e cinematográfico para o televisivo, não se apresenta tão clara devido à natureza metamórfica desta forma de expressão. Nos primeiros anos da televisão vemos, em um dado momento, a utilização do cenário como no teatro e, a partir da invenção do videoteipe, sua aproximação da linguagem cinematográfica. No entanto, em pouco tempo a cenografia acabou se adaptando às particularidades do vídeo e adquirindo características próprias, distanciando-se, conceitualmente e tecnicamente, do teatro e cinema.

Esta mutação da cenografia para adaptar-se à televisão não é de se estranhar, pois podemos observar em sua história, em mais de um século servindo ao cinema e mais de 2 mil anos à

dramaturgia teatral, radicais transformações em função da mudança de espaço ou da incorporação de novas tecnologias.

A origem do nome "cenografia", vem do grego "skenographia", "que é composto de skené, cena, e graphein, escrever, desenhar, pintar, colorir" (Mantovani, 1993: 13). Na Grécia Antiga, século 5 a.C., a cenografia apareceu primeiramente em pintura nas tendas onde os atores trocavam de roupa, e, posteriormente, nos teatros ao ar livre, já contava com maquinaria necessária para criar a "fantasia". "As unidades de ação, lugar e tempo da tragédia grega (...) simplificaram muito o problema da cenografia, que se bastava com fachadas de palácios, templos e tendas de campanha" (Magaldi, 1965: 41).

A mudança no espaço de representação na Idade Média forçou a transformação na forma e conceito cenográfico. Quando os dramas religiosos passam para as praças públicas, saindo do interior da igreja e do pórtico dos templos, surge uma forma de representação até então nunca utilizada, o cenário simultâneo, "em que diversas indicações, muito sumárias, se justapunham ao longo de um estrado. Um simples portão sugeria uma cidade, uma pequena elevação simbolizava uma montanha, e assim por diante (...). Esse enquadramento permanente, encontrável nos mais diversos mistérios, revelava o profundo vínculo da cenografia com o espírito do texto (Magaldi, 1965: 41).

No Renascimento, ao

encerrar-se novamente dentro de um prédio, a cenografia faz uso da perspectiva, técnica esta apropriada das artes pictóricas, com o objetivo de alargar ilusoriamente a dependência do palácio escolhida como cenário. Bramante, cenógrafo italiano, foi o criador do cenário em perspectiva. "Bramante achava que o cenário, apesar de suas dimensões reduzidas, devia conter prédios e paisagens, e a perspectiva poderia criar esta ilusão" (Gerner, 1947: 229).

No século 16, o teatro elisabetano, de Shakespeare, diminui a interferência da cenografia na dramaturgia. No entanto, com o nascimento da caixa italiana a cenografia encontra seu melhor espaço no teatro. O palco italiano, acrescido do romantismo do final do século 19, acaba levando a cenografia ao seu realismo máximo.

No fim do século 19 surge a luz elétrica, algo que deve ser ponderado no sentido de evolução da cenografia. A luz elétrica começa a mudar todo o contexto da elaboração cenográfica, e Adolphe Appia, escrevendo em 1921 *A Obra de Arte Viva*, discute a questão da iluminação elétrica como elemento comunicacional.

Incluindo projeção cinematográfica no palco, Erwin Piscator, revoluciona a cenografia, mudando mais uma vez o seu conceito, levando, assim, "para uma região que já não é a pintura, já não é a arquitetura, já não é a escultura e não é a síntese de tudo isso" (Millaré, 1998: 07).

O cinema, por sua vez, no final do século 19, deu possibilidades à cenografia que o

teatro não permitia. Agora as paisagens reais poderiam ser cenários, como nos descreve Gérard Betton: "Os cenários podem ser reais (naturais)_ paisagens ou construções humanas - ou construídos em estúdio ou ao ar livre - com vistas a servir de ambiência para a ação" (Betton, 1987: 53). O cinema conseguiu com facilidade realizar os tipos de efeitos que pareciam impossíveis no teatro.

Em pouco tempo as câmeras não se mantinham mais presas dentro dos estúdios, cenas rodadas em locação eram combinadas com outras encenadas diante de cenários pintados. E neste momento a cenografia cinematográfica supera em realismo a cenografia teatral, da qual se apoderara no momento do nascimento do cinema, "La combinacion del aire libre y el estúdio obliga a los escenógrafos a obtener un realismo mayor que el del teatro" (Sadoul, 1950: 115-116).

Na primeira metade do século 20 surge a televisão. No início a cenografia é pouco valorizada neste meio. Segundo William Bluem, para se produzir um spot de 20 segundos de duração, era composta uma equipe de 16 profissionais (gerente de operações, artista, locutor, entre outros). Nesta equipe não havia um cenógrafo, que só seria solicitado (com o nome de "supervisor de estúdio") caso o spot fosse ao vivo (Bluem, 1965: 64). O supervisor de estúdio era um faz tudo, misto de cenógrafo, cenotécnico e contra-regra. Rubens Barra, cenógrafo da antiga TV Paulista, que mais

tarde viria a ser TV Globo, conta que "naquele tempo o cenógrafo era o "arquiteto" de todo o cenário: desenho, construção, e depois o mobiliário, os enfeites, toda a contra-regra" (Barra, 1998 in www.televisao-brasil.com.br).

Em 18 de setembro de 1950 é inaugurada a TV Tupi Difusora de São Paulo. Marlene Morel, uma das primeiras garotas-propaganda da televisão brasileira, lembra que "(...)o cenário não existia. O diretor colocava uma tapadeira ao fundo com o logotipo do anunciante(...)" (Falgetano e Rosa Jr. in *Tela Viva*, 2000: 18). Para Cyro del Nero, cenógrafo da extinta TV Excelsior, naquele tempo havia "uma inexperiência dos dois lados: a empresarial e a artística (...) havia uma discrepância de possibilidades(...)" (Buriti, 1996: 51).

Em 21 de dezembro de 1951 estréia na Tupi a primeira telenovela brasileira, *Sua Vida me Pertence*, de Walter Foster. "O unitário surgiu no Brasil como uma peça de teatro levada ao ar pela televisão ao vivo" (Pallottini, 1998: 25). Renata Pallottini conta que, no princípio, não se via nas telenovelas o realismo que vemos hoje, devido "à precariedade do material utilizado no cenário". A evolução no processo de construção dos cenários e a criação do videotape proporcionaram, a partir deste gênero, o maior realismo já visto na televisão.

Na segunda metade do século a televisão começa a fazer uso do videotape. "(...) com os recursos possibilitados pelos editores eletrônicos e pelas câmeras portáteis (a televisão) vai perdendo amarras

nos 60, adquirindo um ritmo mais próximo ao cinema" (Ortiz, 1989: 123). "Se antigamente, devido à precariedade da televisão brasileira, a imagem possuía uma dimensão metafórica, atualmente ela tende a descrever o real de uma forma mais fotográfica." (Ortiz, 1989: 140). Assim como Renato Ortiz, Patrice Pavis acredita que, com isso, a televisão se afasta cada vez mais do modo de produção teatral, aproximando-se do trabalho cinematográfico (Pavis, 1999: 397).

Com relação ao uso de cores nos cenários Nero conta que "(...)durante todo o tempo que nós estivemos na Excelsior, nós desenhamos mil e uma vezes os cinzas correspondentes às cores em cartões. Era uma preocupação constante, saber o resultado das cores. E é um negócio realmente sem fim, porque não havia meios naquele momento de medir a luminância das cores (...)" (Burini, 1996: 52). Nos anos 70 ocorreram as primeiras transmissões em cores. "O advento da televisão em cores criou novas oportunidades para cenógrafos e figurinistas." (Stasheff, 1978: 99).

Como pudemos observar, "o vídeo é um sistema híbrido; ele opera com códigos significativos distintos, parte importados do cinema, parte importados do teatro (...)" (Machado, 1997: 190). As técnicas e materiais utilizados na construção dos cenários foram adquiridos no teatro, "os cenários reconstituídos em estúdio ficaram próximos as da estilização teatral" (Pavis, 1999: 398). Já o uso de cenários naturais veio do cinema, das condições propor-

cionadas pela edição. "A gravação em externas forneceu um quadro próximo ao cinema, e o efeito de real se impôs, em detrimento da clareza e da estilização." (Pavis, 1999: 398).

Para J.C. Serroni, arquiteto cênico e cenógrafo, a luz, as sombras e o desenho da perspectiva se equivalem, tanto na televisão como no teatro. "A diferença talvez esteja na escala de construção cenográfica. A escala das cidades cenográficas da televisão é uma escala real, com igrejas, ruas, casas, praças, etc. No teatro, por sua vez, se possui uma caixa de palco de 12 metros por 15 metros de profundidade com oito metros de altura, por exemplo" (Serroni in Burini, 1996: 44).

No entanto, é bom ressaltar que apesar de sua linguagem de base, "composição e montagem de imagens." (Pignatari, 1984: 14), ser a do cinema, "o quadro videográfico tende a ser mais estilizado, mais abstrato e, por consequência, bem menos realista do que seus ancestrais (...)" (Machado, 1997: 194), e isto se deve à própria natureza da imagem eletrônica.

Para Peter Gasper, editor da revista *Luz & Cena*, a diferença da cenografia teatral para a televisiva se deve ao fato que no teatro a "cenografia é vista a partir de uma intenção do cenógrafo (...). Em televisão não é bem assim. A decisão do que será visto pelo público é função do diretor de imagem (diretor de TV, diretor de corte ou, simplesmente, cortador)" (Gasper in *Luz & Cena*, 2000: 04). Outro problema apontado por Serroni é que a televisão limita a criação cenográfica, devido ao Instituto Brasileiro de Opinião

Pública (Ibope) (Burini, 1996: 41).

Contudo, Serroni acredita que a televisão é um meio de muitas possibilidades, "o que ocorre é o mal uso dela" (Burini, 1996: 42), e sendo assim, conclui que "cada meio, seja o teatro, o cinema, seja a televisão, não é passível de comparação entre si, pois cada um é um" (Burini op cit).

Com relação à estrutura dos primeiros cenários utilizados na televisão, de uma forma geral, se resumia à composição de poucos elementos cênicos como: cortinas; cicloramas; fundo infinito; tapadeiras e outras unidades modulares (Stasheff, 1978: 213-216), passando posteriormente a projeções e inserções de imagens virtuais.

Para Eugeni, podemos determinar as diferentes configurações estruturais do espaço televisivo em função da: **tipologia** do cenário, onde teremos um espaço central que pode ser único (como em certos programas de entrevistas), dividido em módulos (como nas telenovelas onde diferentes ambientes constituem o espaço de ação), externos que se conectam ao central (no caso de telejornais, onde a equipe de comentaristas se apresenta em diferentes espaços que entram em conexão com o espaço dos apresentadores), ou, ainda, externos de natureza diferente do central (como nas conexões entre estúdio e locações reais); **modalidade de conexão** entre estes módulos espaciais (como a inserção de um espaço em outro ou a justaposição de espaços); sua **dinâmica** (onde a transfor-

mação do cenário pode acontecer diante da platéia e das câmeras) (Casetti e Chio, 1999: 254-275). Já a definição do estilo do cenário se deve: à disposição dos elementos arquitetônicos e cenográficos (fundo neutro, desenho, fotografia, logotipo, mobiliário, etc.); à escolha das cores (tons quentes e frios, harmonia e contraste, predominância de cores, etc.); a aplicação das luzes (disposição, direção, valores cromáticos, etc.); e as características das superfícies (materiais utilizados, relação com fontes luminosas, texturas, etc.) (Casetti e Chio, 1999: 254).

O estilo e a estrutura do cenário sofrem influência, como já foi dito anteriormente, da própria natureza da imagem do vídeo, ou seja, do modo como a imagem eletrônica se manifesta.

A composição de uma imagem videográfica se deve a uma combinação de pontos de luz, "cerca de 200 mil pontos de luz que preenchem a tela compondo 525 linhas (no padrão americano e na sua adaptação brasileira) ou 625 linhas (no padrão europeu) (...)" (Machado, 1995: 43). Esta forma de reprodução impõe limitações a imagem videográfica, e isto já basta para estabelecer profundas diferenças em relação a imagem cinematográfica. "(...) numa topografia estilizada como essa, (...) a profundidade de campo é sempre precária, porque a partir de um certo nível de afastamento do primeiro plano (foreground) as figuras tendem a se desmaterializar e a se confundir com as retículas." (Machado, 1995: 46).

Com isso, a imagem do vídeo "trata-se de uma imagem inadequada para anotar informações abundantes, uma imagem que não aceita detalhes minuciosos (...). O vídeo é uma tela de dimensões pequenas, entendendo-se por tal uma tela em que se pode colocar pouca quantidade de informação, já que há sempre o perigo de que uma imagem demasiado abundante se dissolva na chuva de linhas de varredura (...) são inadequados os cenários amplos e as decorações muito minuciosas, pois todos esses motivos se reduzem a manchas disformes quando inseridos na pequena tela. Em decorrência da baixa definição da imagem videográfica, a maneira mais adequada e mais comunicativa de trabalhar com ela é pela decomposição analítica dos motivos" (Machado, 1997: 193-194). Daí a razão de vermos apenas fragmentos dos cenários por trás dos atores. "A imagem eletrônica, por sua própria natureza, tende a se configurar sobre a figura da sinédoque, em que a parte, o detalhe e o fragmento são articulados para sugerir o todo, sem que esse todo entretanto, possa jamais ser revelado de uma só vez. (...) os cenários não podem parecer excessivamente realistas nem ostentar preenchimentos minuciosos; eles devem apontar para síntese ou para o esquema. Em resumo, podemos dizer que o vídeo tende a operar uma limpeza dos "códigos" audiovisuais até reduzir a figura ao seu mínimo significante" (Machado, 1997: 194). Diante destas imposições, "o cenó-

grafo, por sua vez, deverá assegurar-se de que o cenário permitirá a enquadração adequada, com fundos interessantes para o diretor." (Stasheff, 1978: 86).

"A miniaturização da imagem provoca uma importância maior da banda sonora" (Pavis, 1999: 398), fazendo do vídeo, conseqüentemente, um meio com maior afinidade aos signos sonoros que visuais. Devido a isso, a cenografia na televisão perde em força quando comparada ao teatro, onde mantém alto valor estético e expressivo.

O outro ponto a ser levantado é o fato de percebermos, na televisão, um número maior de configurações de espaço e uma maior variedade de estilos, se comparada ao cinema, onde, a grande maioria dos espaços de representação se resume ao estilo naturalista em uma tipologia, estática, de conexão entre espaços "reais" (locações) e espaços "construídos" (estúdios). Isto se deve à quantidade de gêneros existentes na televisão. Estes gêneros são inúmeros, mas são percebíveis e classificáveis. Neste caso, como já foi dito anteriormente, o que interessa aqui são os gêneros que foram pensados e produzidos para o próprio meio.

O mais importante destes gêneros, e onde se emprega o maior investimento na construção cenográfica, é sem dúvida a narrativa seriada (novelas, minisséries, seriados). Na narrativa seriada podemos perceber traços marcantes do cinema: "a ficção televisiva (...) se presta melhor a um repertório naturalista e a uma estética dos efeitos do real." (Pavis, 1999: 399). Ainda assim, diferente do cine-

ma, "o primeiro plano comanda o recorte dos quadros, já que a precariedade do fundo de campo impede o aproveitamento de quadros abertos e a ocorrência de paisagens amplas." (Machado, 1995: 50).

Quanto à estrutura do cenário podemos observar que "(...) uma novela pode se caracterizar exatamente por ser encerrada, fechada, por se desenrolar em interiores" (Pallottini, 1998: 96). Esta tipologia de divisão em módulos (interiores de ambientes) é encontrada em todas as novelas, sempre buscando uma certa aproximação com o real.

Também podemos perceber que as cenas externas "obedecem a verossimilhança realista que tem tido a novela." (Pallottini op cit). Quando existe a necessidade de criar uma cidade para conferir à trama uma especificidade ainda mais próxima dos personagens, os "arquitetos cenógrafos" não hesitam em construir réplicas de ruas, casas e praças, nas chamadas cidades cenográficas." (Burini, 1996: 12). Chegando ao ponto de "cada novela contar com uma produtora de arte, cuja função é adequar a ambientalização das cenas." (Ortiz, 1989: 140). A tipologia de conexão entre cenários de interior e exterior também é característica das telenovelas.

Para Serroni, as experiências que procuram afastar a narrativa seriada do naturalismo cinematográfico, como acontece em alguns especiais ou minisséries, acabam por aproximar a cenografia televisiva da teatral (Burini, 1996: 41). No entanto, podemos perceber em algumas produções recentes,

como *A invenção do Brasil*, apresentada na Rede Globo, a fuga do naturalismo com uma linguagem não teatral, mas que parece ser da própria natureza televisiva, onde a estilização se soma à planura dos grafismos e superposições de imagens.

Podemos perceber em outros gêneros, como no telejornalismo, que o naturalismo cinematográfico deixa de ser o fio condutor da concepção cenográfica. Ainda que, em alguns telejornais, a adoção da redação como cenário busque este realismo "(...) não há necessidade de cenário para uma talking head: o fundo sobre o qual ela se apresenta é uma parede neutra, na qual se vê impresso apenas o logotipo da emissora ou do programa, quando não simplesmente um "fundo infinito" preto e opaco." (Machado, 1995: 49). A composição do cenário para telejornal se baseia na idéia de um cenário único para os apresentadores, já que cabe ao estúdio apenas a mediação dos eventos, podendo haver conexão com outros estúdios onde articuladores comentam os temas lançados pelos apresentadores.

Os programas de auditório com transmissão ao vivo acabam optando também pela abstração das formas cenográficas. Neste gênero, a dinâmica do cenário se assemelha ao teatro, já que as mudanças de ambientes devem ser feitas em um curto espaço de tempo, durante os comerciais, ou ainda diante do público e as câmeras. Mesmo quando gravados, os programas de auditório acabam mantendo esta mesma estrutura cenográfica.

Quando o gênero se funda-

menta na oralidade, como é o caso do talking show, o cenário acaba não tendo uma utilidade nem funcional nem comunicacional, neste caso vemos todas as possibilidades experimentadas, do naturalismo da narrativa seriada, passando pelo formalismo do telejornalismo, a abstração dinâmica do gênero ao vivo, chegando até a ausência total do cenário, onde os únicos elementos em cena são os rostos do apresentador e convidado.

No videoclipe encontramos o gênero mais experimental dentro da TV, onde a cenografia viaja do realismo à rejeição total das regras estabelecidas. O clipe se caracteriza pelo seu hibridismo, com imagens, formas, cores, efeitos e acabamentos diferentes que fazem com que, um único clíp, quando dividido em partes, pareça diferentes cliques. A descontinuidade no contexto, cenário e figurino é constante com o fluxo da imagem, a única coisa que mantém a continuidade é a música.

Os maiores nomes do underground audiovisual e da videoarte procuram, neste gênero, espaço para experimentar novas técnicas visuais, e a cenografia televisiva encontra aí espaço para firmar-se como uma forma de comunicação dentro da televisão.

Vale ressaltar que a determinação da composição e estilo cenográfico em função dos gêneros e da fragmentação da imagem, apontadas aqui, são tendências que podem ser observadas na televisão, mas de modo algum se configuram em leis nas quais os profissionais do meio devem se subor-

dinar. Como bem lembra Arlindo Machado, "um plano geral, excessivamente aberto, não é considerado uma boa imagem no vídeo, porque tende a desmaterializar as figuras que estão representadas, mas se o videasta visa justamente produzir um efeito de despersonalização das figuras, o recurso é perfeitamente cabível." (Machado, 1997: 190). Além do que, "tentar estabelecer uma especificidade para um meio como o vídeo (...), acrescido de uma enorme capacidade de transmutação plástica, poderia se correr no erro de se almejar uma pureza que este meio não possui" (Santaella, 1992: 24).

Contudo, "se a televisão mostra a intenção de seguir a tradição figurativa (...), ela deve se satisfazer então como uma única via de acesso à figura: a decomposição analítica dos motivos, o desmembramento da cena numa série de detalhes indiciadores de sua totalidade." (Machado, 1995: 48).

No entanto, o cuidado que deve-se tomar é que, a televisão, nos últimos anos, vem sofrendo drásticas transformações, e essas transformações, com certeza, irão levar a cenografia a novas mutações em suas estruturas e estilos. Até então, não existe nenhum indicio de mudança nos modelos de gêneros utilizados em seu repertório, mas com relação à qualidade da imagem videográfica, a HDTV e o cenário virtual já começam a mostrar novidades no mundo cenográfico.

O uso da informática abriu novos caminhos para a evolução cenográfica. Imagens vis-

tas nos monitores de televisão em casa não são mais compartilhadas pelas pessoas que estão no local no momento da gravação, "trata-se agora de um realismo conceptual, construído com modelos que existem na memória do computador e não no mundo físico" (Machado, 1996: 135). Estes efeitos que antes eram parte do cenário foram crescendo até os dias de hoje onde em alguns programas são quase a totalidade, senão, o cenário por inteiro.

Os cenários virtuais fazem a composição dos atores ou apresentadores com um cenário 3D, que acompanha de forma realística os movimentos da câmera; é possível incluir objetos virtuais na cena e, com um ensaio prévio, criar a ilusão de que o ator está interagindo com eles. Ele pode circular em volta do objeto e ter sua sombra e reflexo projetados nele como se fosse um objeto real. Os movimentos de câmera (pan, zoom e travelling), que não eram possíveis de se conseguir no chroma-key, fazem um cenário virtual parecer real.

Para Claudio Younis, diretor da Eletro Equip, empresa que comercializa no Brasil softwares para cenografia virtual: "A vantagem desta tecnologia é a possibilidade de ampliar a criatividade dos produtores, com a redução dos custos operacionais na criação de cenários reais" (Mello in *Luz & Cena*, 1998: 53-54). Além do que o cenário virtual vem resolver o problema da área física do estúdio que, em algumas emissoras, se apresenta como empecilho para os cenógrafos.

O problema ainda encontrado na cenografia virtual está na artificialidade das texturas da matéria virtual, "ainda não é "suja" o suficiente. O fundo tem muito mais definição que o ator, e ainda tem foco infinito - o que não ocorre nos cenários normais - com aquela cara de computação gráfica." (Possebon in Burini, 1996: 234).

Junto às vantagens apresentadas pela cenografia virtual, a televisão vive profundas mudanças com o surgimento da TV de alta definição. A partir de 1989, no Japão, muitas experiências em HDTV têm sido feitas no mundo. A formatação da imagem HDTV no Brasil será de 1.080 linhas verticais ativas x 1.920 linhas horizontais de resolução. O resultado será uma tela 30% maior no tamanho horizontal que as dos aparelhos atuais, que passará da

proporção de 4:3 para 16:9.

"A tela com maior quantidade de linhas permitirá ao telespectador uma visão ótima, a uma distância menor. (...). Pelo aumento da quantidade de linhas, a imagem será muito mais nítida, a uma distância igual ao dobro da diagonal do televisor. Teremos uma sensação bastante realista, uma visão perfeita, sem a interferência das linhas de um televisor atual. Hoje a HDTV é digital e tem uma resolução de aspecto equivalente ao filme de 35mm." (Pace in Lume, 2000: 48-52).

A cenografia terá que adaptar-se a este novo formato e terá como grande desafio o aperfeiçoamento da qualidade. "Na cenografia, um pequeno defeito de junção de um cenário ou uma pintura mal acabada serão drasticamente notados, pois a nitidez da imagem, aliada à

profundidade de campo tremendamente aumentada, por certo denunciará estas falhas" (Pace in Lume, 2000: 54-55). Dentro das imposições da HDTV, a cenografia virtual apresenta-se como a melhor opção nesta transformação da televisão, tanto no momento de transição do atual aparelho para a HDTV, onde será necessário uma adaptação às diferentes proporções da tela, como na qualidade de acabamento neste novo sistema. Novas composições estruturais deverão surgir com as possibilidades criadas pelo espaço virtual assim como novos estilos em função da melhora da qualidade de imagem pela HDTV ou pela limitação de texturas da matéria virtual. E a cenografia, dentro deste contexto, como não poderia deixar de ser, continuará em sua natural evolução.



BIBLIOGRAFIA

- BARRA, RUBENS. *Resumo do Depoimento de Rubens Barra para o Museu da Televisão Brasileira em 18/09/98*, in www.televisaobrasil.com.br, ago. 2000.
- BAZIN, ANDRÉ. *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991
- BETTON, GÉRARD. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987
- BLUEM, WILLIAM. *Como fazer televisão*. Rio de Janeiro: De Letras e Artes, 1965.
- BURINI, DÉBORA. *Cenografia em Telenovela, Leitura de uma Produção*. Dissertação de Mestrado, São Paulo: PUC, 1996.
- CASETTI, FRANCESCO e CHIO, FEDERICO DI. *Análises de la Televisión: Instrumentos, Métodos y Prácticas de Investigación*. Barcelona: Paidós, 1999.
- FALGETANO, EDYLITA e ROSA JR., HAMILTON. *50 anos de TV*, in revista *Tela Viva*, ago. 2000.
- GASPER, PETER. *Frustração de Cenógrafo*, in revista *LUZ & CENA*, abr. 2000.
- GERNER, ARTIS. *La escenografía en el teatro y el cine*. México: Editorial Centauro, 1947
- MACHADO, ARLINDO. *A arte no Vídeo*, 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- . *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. 2a. ed. São Paulo: EDUSP, 1996.
- . *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.
- MAGALDI, SÁBATO. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ed. São Paulo, 1965
- MANTOVANI, ANNA. *Cenografia*. São Paulo: Ática, 1993. (Série Princípios).
- MELLO, ANDRÉ LUIZ. *Confiança na expansão do mercado brasileiro*, in revista *Luz & Cena*, set. 1998.
- MILARÉ, SEBASTIÃO. *Encontro cenográfico*, in *Espaço Cenográfico News*, jul. 1998.
- ORTIZ, RENATO et alli. *Telenovela: História e Produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PACE, ROBERTO. *E agora José?*, in revista *Lume*, ago. 2000.
- PALLOTTINI, RENATA. *Dramaturgia de Televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.
- PAVES, PATRICE. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PIGNATARI, DÉCIO. *Signagem da Televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SADOUL, GEORGES. *El cine, su historia e su técnica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950
- SANTAELLA, LÚCIA. *Cultura das Mídias*. São Paulo: Razão Social, 1992.
- STASHEFF, EDWARD et alli. *O Programa de Televisão: Sua Direção e Produção*. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1978.