

Poética da imagem e TV: vinhetas de abertura e encerramento em programas ficcionais brasileiros

Anna Maria Balogh¹

1 Docente da graduação e da pós-graduação do departamento de Cinema, Rádio, e TV da ECA/ USP durante a maior parte de sua carreira. Atualmente é professor titular da Pós-Graduação em Comunicação e Mídia da Universidade Paulista. baloghfenix@hotmail.com.

Resumo

No artigo que ora se apresenta, se analisam distintos aspectos próprios do *know-how* e da criatividade presente nas vinhetas televisuais brasileiras, mundialmente reconhecidos. O objeto principal são as aberturas e fechamentos da narrativa ficcional seriada. A teoria semiótica, para a análise dos aspectos discursivos, bem como a poética da imagem, para os aspectos visuais e linguageiros, se consideram instrumentos de grande valia para um entendimento mais amplo da estrutura e da função desta nova forma de arte brasileira.

Palavras-chave

Vinhetas televisuais, ficção seriada, semiótica e poética da imagem, metamorfose.

Abstract

In this article the aim of the writer is to analyze the main characteristics detected in opening and closing procedures present in Brazilian fiction series, recognized as a highly valued form of contemporary art in our culture. A better understanding of both their structure and function in fictional discourse, frequent in Brazilian television, including in prime time, is to be achieved through the instruments offered both by semiotic theory, mostly French and Russian, as well as poetics of the visual images.

Keywords

Openings and closings, fiction TV series, semiotics, poetics of the image, metamorphosis.

A questão dos protocolos de abertura e de fechamento de textos artísticos já preocupava teóricos consagrados do porte de Iuri Lotman em escritos da Escola de Tartu, como *La signification modélisante des concepts de "fin" et de "début" dans les textes artistiques*. Tal artigo pode constituir um incentivo teórico incoativo para as reflexões subsequentes. Para Lotman (1976, p. 199), a demarcação de um final ou de um começo, ou ambos os elementos, constitui uma característica peculiar dos sistemas modelizantes secundários.

O autor lembra que, dentro de certas concepções da obra de arte, o texto se concebe como a atualização de um modelo abstrato. O modelo implica uma necessária demarcação que possa distinguir o universo da arte do mundo cotidiano. A criação dos limites se faz a partir da delimitação, do enquadramento, para o estudioso, uma condição *sine qua non* para a existência de qualquer texto artístico, ou seja, a sinalização do início e do fim, para o texto musical, narrativo, ou outros quaisquer, como uma moldura do quadro no pictórico, por exemplo (1976, p. 200).

Muito embora, na época dos escritos mencionados, pouco se refletisse ainda sobre a TV, as afirmações de Lotman se revelam das mais pertinentes para uma poética das vinhetas televisuais. As culturas massivas, como a televisão, dada a sua onipresença nos lares dos espectadores, demandam talvez de forma mais impositiva que outras manifestações, a existência dos elementos demarcadores apontados pelo pensador. Na verdade, esse retângulo de fundação se encontra presente na maioria do universo visual: os quadros, os quadrinhos, o cinema, a TV, o computador e suas variantes.

Teóricos contemporâneos, como Jacques Aumont (2004), revisitam a questão em suas obras, ao tratarem da questão da moldura. Ao refletir sobre a relação dentro e fora de campo, o autor considera os elementos presentes fora do quadro recuperáveis dentro da sintaxe da montagem fílmica, enquanto que nas imagens estáticas não sequenciais, como o quadro pictórico, tal possibilidade não existe.

Assim, no panorama mais amplo das artes visuais, existem diferenças ponderáveis entre o sequencial e o não sequencial, bem como entre as artes estáticas e as móveis e que devem ser levadas em conta. O instrumental de origem semiótica que rege a poética das imagens se revela dos mais pertinentes para tais análises. No Brasil, foi o professor Eduardo Peñuela quem mais refletiu sobre as questões da moldura em seminários, aulas e artigos, aqui se homenageia o da Revista Significação, publicado em 2011, lapidar para o tema.

Luis Antonio Jorge também reflete sobre o conceito da janela em arte e arquitetura. O autor observa que a etimologia do vocábulo de origem latina janela pressupõe relações instigantes com o conceito de começo:

Se buscarmos a etimologia da palavra, janela deriva do latim vulgar *januella*, diminutivo de *janua* que designava porta, passagem, entrada, acesso. [...] *Jano*, era a divindade das portas de passagem. [...] *Jano* é mencionado também como o guardião do universo, o abridor e fechador de todas as coisas, olhando para dentro e para fora da porta, e passou a ser o deus dos inícios – por exemplo, da primeira hora do dia e do primeiro mês do ano – *Januarius* – e de todas as aberturas (1995, p. 21).

O retângulo da janela demarca um dentro e um fora em termos arquitetônicos, e em termos ficcionais delimita o estar dentro ou fora do universo da fantasia, como lembra Umberto Eco ao diferenciar ficção e notícia em *Viagem à irrealidade cotidiana*. No fictício, ressalvadas as travessuras machadianas, não há referências ao mundo exterior. Neste sentido, as aberturas constituem um belo convite audiovisual para o público adentrar o mundo da imaginação e representam um diferencial na produção televisiva brasileira.

Se as citadas delimitações já se faziam necessárias no pretérito, se revelam mais necessárias ainda no momento em que a arte e a comunicação se tornam massivas e onipresentes, traduzidas no fluxo incessante da TV, e do cinema na TV, por exemplo, exigindo marcas de singularidade e sinalizações específicas.

Os grandes estúdios tiveram um papel importante na criação de tais marcas no pretérito. Cada um deles se deu a conhecer por logos próprios que,

em geral, também eram remissivos a tipologias de filmes características de cada uma das *majors* americanas. A produção massiva criou elementos reguladores que tornaram seus produtos facilmente identificáveis justamente no tocante ao início e ao fim dos textos como esclarece a pesquisadora francesa Jaqueline Nacache:

El medio más claro para identificar el género, es sin duda alguna, el análisis del inicio del film. Momento solemne en el que el espectador entra en la ficción, los primeros planos de la narración constituyen un momento privilegiado para todos los indicadores de género (1997, p. 17).

Além do logotipo do estúdio, os indicadores de gênero, como o cenário de fundo, a música, a decoração, os enquadramentos dos planos fílmicos, a ordem narrativa das cenas iniciais e seus modos de representação, entre outros, traziam ao espectador signos de identificação de um modo de produzir e realizar. Tratava-se, na época do cinema americano dos grandes estúdios, de uma extrema divisão de trabalho geradora de grande abundância de produção e de respeitável duração no tempo. As unidades de produção puderam, assim, demarcar e desenvolver a maioria dos gêneros massivos hoje consagrados e conhecidos.

Tais elementos demarcadores tornaram-se imprescindíveis em meio ao *continuum* do fluxo da TV, sobretudo a aberta. Razão esta do significativo aperfeiçoamento e avanço tecnológico das vinhetas televisivas, a ponto de que sua elaboração tenha gerado um departamento específico em emissoras como a Rede Globo.

O conceito de vinhetas

Para a maioria dos estudiosos, a vinheta está ligada ao símbolo da videira e tem na sua origem relação com simbologias do sagrado. Aparecem nas belas iluminuras dos livros sagrados, contexto em que desempenham a função de elemento decorativo.

As vinhetas televisivas são, por sua vez, elementos por excelência da *estética da repetição* televisual, tal como consagrada por Omar Calabrese

(ANÁLISI, 1984) e a crítica italiana em geral. Tal repetição entendida no sentido da existencia de um palimpsesto original sempre presente e similar sob a capa do novo que traz apenas algumas variáveis dignas de nota. A vinheta relembra o espectador de que está, de novo, conectado à emissora e à programação que aprecia. O caráter mercadológico da TV leva também ao paroxismo a *estética da interrupção*, analisada por Paul Virilio (1984) em relação ao cinema.

Além das vinhetas de abertura e fechamento, a maioria dos programas fictícios analisados traz também as intermediárias, em geral resultantes de edições dos elementos presentes nas outras duas, as do início e do fim.

A vinheta, em si, é considerada como pertencente à paraserialidade, tal como a concebe Lorenzo Vilches (ANÁLISI, 1984), ou seja, ela serve a série que apresenta ou encerra, sem ser integralmente parte da mesma. Pelas razões expostas, a paraserialidade constitui um elemento muito mais importante na TV do que em outras artes, como a literatura, por exemplo. Além de elemento demarcador de limites, importante na vasta grade de programação, representa uma espécie de bula de leitura da série.

As vinhetas televisuais são as que melhor manifestam a evolução tecnológica da televisão brasileira hodierna. Em termos visuais, a maioria das aberturas contemporâneas está visceralmente ligada à arte da computação gráfica, criações digitais que seguem procedimentos de ordem lógico-matemática. O analógico passa ao numérico e prescinde das antigas locações na construção da imagem. São ultrapassadas as restrições técnicas pré-existentes. Chega-se à fina flor do pós-moderno, a imagem vence o objeto, o simulacro vence o real (2011, p. 95).

A emissora de TV aberta brasileira que mais se destaca em termos da elaboração de vinhetas televisuais é a Rede Globo, com um núcleo de computação gráfica que responde pela criação das mesmas. Em termos de diacronia, cabe lembrar que Walter Clark e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni), incentivados pelas comemorações dos dez anos da emissora, se envolveram

num projeto de reformulação da linguagem visual da emissora, hoje conhecido como “o padrão Globo de qualidade”. Contrataram, então, o designer austriaco Hans Donner que, junto com sua equipe, celebrizou a arte de elaborar vinhetas. Esta é uma longa história, que começa com o próprio logo da empresa, criado pelo artista, que assim rememora em entrevista ao periódico *About*:

O primeiro rabisco foi uma esfera, com uma tela de televisão e uma esfera menor dentro. Visualizei aquele globo solto, flutuando no ar, mas foi preciso esperar dez anos até que um genio matemático conseguisse produzir em computação gráfica aquele simbolo exatamente como eu o vi, a bordo de um avião (REVISTA ABOUT, 2000, no. 605, p. 5).

Confirmam-se, assim, de modo oblíquo, as intuições de artistas geniais como Van Gogh: “La vida es probablemente redonda”, ou de Jaspers: “Toda existencia parece en sí redonda”, retomadas por Bachelard (2010, p. 271). Algo que o artista parece ter captado muito bem na criação do logo, assim como as preferências da grande maioria das pessoas pela cor azul comprovada em enquetes das midiáticas.

A Venus Platinada, destaca-se, deste modo, por uma forte marca visual acompanhada, em termos sonoros, pelo pavloviano plim-plim, cuja eficácia tem-se mostrado nos índices de audiência.

A fragmentariedade resultante da estética da interrupção é elemento característico da narrativa televisual. A organização em blocos de sentido solicita uma forma de apresentação sintética que possa remeter à serialidade extensa e interrompida a cada novo capítulo ou intervalo comercial veiculado, qual um lembrete fático.

Elasticidade discursiva: vinhetas e séries

Na relação entre a vinheta e a ficção seriada que a introduz é notória a assimetria existente entre a brevidade absoluta da abertura – das mais sucintas – numa relação de contraste com os formatos fictícios seriados, em geral bastante extensos, sobretudo as novelas e as minisséries. Manifesta-se

assim, nos audiovisuais, a elasticidade discursiva analisada de forma pertinente por Louis Hjelmslev e retomados por A. J. Greimas em sua obra de fundação: *A Semântica Estrutural* (1966). Na TV há uma contraposição entre a capacidade de síntese da abertura (condensação) e a longa extensão da narrativa seriada. Na série, faz-se uso extensivo do elemento correlato da elasticidade discursiva, a expansão. Imagine-se a novela, por exemplo. Percebe-se, nestas alternâncias entre condensação (vinhetas) e expansão (narrativa seriada), a urdidura de um complexo tecido ficcional televisivo e que, no entanto, já faz parte da competência de roteiristas e espectadores.

Na relação tão delicada entre as vinhetas e séries nota-se elementos originais na maioria das vinhetas, que vêm sendo analisados na rica produção televisual brasileira. Dadas as naturais restrições de extensão de um artigo, são selecionadas algumas representativas de aspectos considerados dignos de menção.

Vinhetas à moda antiga

Sem a pretensão de uma abordagem diacrônica extensiva, parece oportuno discorrer sobre algumas aberturas mais antigas e suas estratégias peculiares de realização. Na extinta Rede Manchete, a série *Dona Beija* fez sucesso. A abertura explorava a beleza e o prestígio de Maitê Proença no auge de sua forma física. As estratégias de enunciação eram menos sofisticadas, não se atentava, então, para o eventual desgaste que o procedimento poderia acarretar. Posto que a protagonista já estaria mais do que presente ao longo da narrativa, apresentá-la na abertura poderia queimar a sua imagem, por mais bela que fosse.

Hoje, ao rever a vinheta, vê-se a atriz olhando-se ao espelho do toucador, saboreando frutas tropicais de forma sugestiva e sensual. Por fim, sua longa camisola branca, insinuando suas formas, é filmada caindo ao solo em câmera lenta, sugerindo a erótica nudez da atriz. Abertura pertinente à trajetória de sedutora da personagem, a Marquesa de Santos, amante do Imperador, tema da trama.

Algo similar ocorre na vinheta da serie da Rede Bandeirantes, *O chapadão do bugre*, transmutada da obra homônima de Mario Palmério, na qual também

o protagonista vivido por Edson Celulari aparece em cenas editadas de alguns *takes* de ação diretamente retirados da própria trama narrativa da minissérie. Ainda que a imagem seja submetida a vários procedimentos que a distanciam da pura analogia, como negativização, espelhamento, entre outras, eis aí, de novo, o risco de desgaste da imagem do ator principal, procedimento ausente nas novas criações do gênero.

Vinhetas famosas e pequenos descompassos

Roque Santeiro é, sem dúvida, uma das novelas mais celebradas da nossa teledramaturgia, com um histórico de luta com a censura, de veto da primeira versão, seguida de aprovação da segunda, depois de longa espera e, por fim, de um sucesso retumbante, com índices hoje inimagináveis de audiência. O dicionário da Globo enfatiza o caráter de vanguarda da vinheta de abertura:

Roque Santeiro teve uma das mais célebres aberturas idealizadas pelo designer Hans Donner. Bóias frias, carros e tratores andavam livremente sobre folhas, milhos, frutas e rochas gigantes. Para isso utilizou-se o recurso do *chroma-key* [...] Em algumas cenas foram utilizados miniaturas de carros [...] formando um engarrafamento gravado sobre uma vitória régia de verdade. (2003:143)

Ainda assim, revendo a vinheta, nota-se que, de fato, ela se destaca pelas novidades tecnológicas, mas parece remeter de forma mais estreita à situação do país e suas riquezas, do que propriamente à trama folhetinesca. Para os espectadores mais veteranos, não deve ter escapado o uso da auréola de santo sobre o título, recurso que fora novidade em série americana antiga, *O Santo*. Trata-se, ainda assim, da única remissão mais direta à trajetória do protagonista Roque Santeiro na apresentação.

Aberturas e o diálogo entre as artes

A computação gráfica firmou-se na era contemporânea como procedimento ideal para a criação de vinhetas, como visto. Não se pode esquecer, no entanto, a dívida deste fazer atual com os fazeres que o precederam, conforme entrevista

do designer Timothy Binkley ao articulista na School of Visual Arts de Nova York. Em resposta à pergunta sobre quais seriam os elementos essenciais à formação dos alunos nessa especialidade, o artista foi categórico: uma sólida formação nas artes plásticas prévias. Esta opinião é confirmada por Donner em entrevista à revista *About*, já citada.

Há vinhetas em que essa relação tão estreita parece materializar-se com maior visibilidade, como a minissérie *O tempo e o vento*. A criação das imagens ficou a cargo do pintor gaúcho Cláudio Rodrigues, que representou com arte e belas cores o pendor horizontal das imensas planícies sulinas, os pampas. Aproximou-se, assim, a televisão da pintura e dos grandes planos fílmicos. Inspirado nesta vastidão e na clara prevalência do vento na trama da obra original, o diretor acertou ao convidar Tom Jobim a fazer a trilha sonora da abertura. A beleza da música dá um toque pertinente de profunda nostalgia à abertura.

A linguagem do movimento imprime vida à pintura deslizando na horizontalidade trazendo a reminiscência do vento, bem como da inexorável passagem do tempo por várias gerações de gaúchos tão bem retratados por Erico Veríssimo.

A convivência da imagem móvel com a estática também fez parte das estratégias de enunciação das vinhetas de *Uga uga*, novela de Carlos Lombardi. Desta vez, porém, com o toque de uma arte mais próxima do universo contemporâneo, o desenho dos quadrinhos. No dicionário da Globo resume-se assim o procedimento utilizado:

Tingidas com cores vibrantes, as cenas paradas da história eram registradas por uma câmera virtual que percorria as páginas de um gibi. [...] a vinheta era desenhada à mão e depois transferida ao computador. Até os créditos foram inseridos nas páginas dos quadrinhos. As mesmas imagens eram usadas para marcar a passagem de um bloco ao outro no interior de um capítulo. Antes dos comerciais, a imagem final era congelada e sobre ela aparecia um desenho (2003, p. 275).

Ao que parece, a imobilidade de algumas representações plásticas e gráficas se revela ideal para enfatizar o intervalo, um modo de traduzir a

poderosa interferência da estética da interrupção convivendo com a estética da repetição, já citadas. Não constitui tarefa fácil a de dar ênfase ao raro ato de parar no impositivo *continuum* do fluxo televisivo.

As vinhetas elaboradas através de convivência entre várias linguagens configuram uma semiótica sincrética, tal como a concebe Jean Marie Floch (1983). Um bom exemplo é a novela das sete, *Vamp*, em que essa mescla se manifesta trazendo novidades na época: “[...] a gravação de diversas cenas no formato de videoclipe – sem palavras, muita ação, sucessão rápida de planos – e transformação do último *take* de cada capítulo num quadro de história em quadrinhos, idéia do diretor Jorge Fernando” (2003, p. 197).

O cinema tradicional, do gênero de vampiro, foi revisto através de efeitos especiais para simularem os poderes dos vampiros em *chromakey*, num pretérito pré era da computação gráfica. O autor, Antonio Calmon, explora o gênero, caro ao expressionismo alemão, mas revisto à luz de outra grande influência mais próxima na arte de hoje, o videoclipe. O gênero vampiro combinou, de forma pertinente, com vídeos musicais de veio mais *dark*, como os do *mega star* Michael Jackson e com o fechamento ao modo dos quadrinhos em divertido imbróglia intertextual pós-moderno.

O logo do título da novela, que prolongava letras do título em forma de dentes caninos, também representou um belo achado. Os bem humorados jogos intertextuais entre o cinema, videoclipe e quadrinhos agradaram sobretudo aos jovens. Tanto é assim que a receita foi retomada onze anos depois em *O Beijo do Vampiro*.

Vinhetas e remakes

Ti Ti Ti, novela veiculada primeiro em 1985-6, mereceu um *remake*, tanto da abertura quanto da novela em si, em 2010, na Rede Globo. O argumento eram as disputas entre dois costureiros em busca de fama e fortuna: Jacques Leclair, vivido por Reginaldo Farias na primeira versão e, na segunda, por Alexandre Borges e seu oponente Victor Valentim, interpretado primeiro por Luis Gustavo

e, na nova versão, por Murilo Benício. O título da novela significa confusão, bate-boca, elementos que, de fato, não faltam no enredo da novela.

Trata-se de vinheta ao estilo das tramas brejeiras, tendentes às experimentações estéticas típicas das novelas das sete da Globo, incorporando fartas referências intertextuais. As inovações que se apresentam na comparação entre as duas versões mostram que Hans Donner fez um o trabalho “frame a frame” com câmeras analógicas na primeira versão da vinheta. A nova versão conta com o Gerador de Caracteres e o 3D. Os créditos, com tipografia de arremates arredondados, casam bem com o logo da Globo, *tout comme Il faut*.

Em termos de linguagem, as aberturas das novelas veiculam o sentido de forma metonímica por meio de objetos que costumam acompanhar a atividade dos estilistas: fitas métricas, carretéis, agulhas, tesouras, tecidos, desenhos de modelos dos estilistas, entre outros. As vinhetas enfatizam o conflito e a competitividade que estão no cerne da trama narrativa. Para consegui-lo, recorre-se à movimentação dos objetos no interior do quadro. Privilegiam-se deslocamentos na diagonal, retomando a tão decantada instabilidade diagonal do barroco, pertinente ao clima paradoxal de disputas dramáticas e, ao mesmo tempo, hilárias armadas ao longo da história.

Há também processos de transformação dos objetos: as tesouras, além do uso previsto, sugerem espadas digladiando-se na transmutação dos duelos entre os modistas. As fitas métricas imitam as posturas de cobras prontas a darem o bote. Enquanto as guerras entre objetos passam na telinha, os créditos vão aparecendo. Uma lapiseira vermelha risca o desenho do modelo em preto visando danificá-lo e vice-versa, aludindo mais uma vez à competitividade e ao resultante tumulto, acompanhado pela música da cantora Rita Lee ao fundo.

Na vinheta de 1985, o ato de riscar é mais enfatizado, na de 2010, se ameniza, talvez para evitar o resultado do grafismo mais sujo na tela. De um modo geral, a tecnologia aprimora os acabamentos da segunda vinheta, quanto ao brilho, à luminosidade e à textura. O grande achado, no entanto, é a possibilidade

de sugerir de forma muito eficiente os elementos narrativos através de percursos metonímicos, brindado o espectador com uma excelente síntese introdutória.

Vinhetas para gêneros novos em antigos formatos

Muito embora a trama policial estivesse presente em outros formatos, era atípico nas novelas brasileiras, até Sílvio de Abreu escrever *A próxima vítima*. Isso se dá ao contrário das séries americanas, nas quais o gênero prevalece a ponto de fazer de algumas delas verdadeiras franquias como *Law and order* e suas variantes.

Incorporam-se, na novela, motivos do gênero policial, como o tão decantado *whodunit* (quem é o culpado?). Nesse sentido, *A próxima vítima*, reapresentada em 2013 no canal Viva, significou, em sua época de origem, uma novidade em termos de gênero policial na novela que contabilizou onze mortes!

A abertura do folhetim apresenta as letras do título em diagonal e na cor vermelha, que ocupam a tela e representam o I de "próxima" caindo na posição da mesma letra da palavra "vítima". Trata-se da letra cuja forma mais se aproxima do corpo humano que cai, como o título do celebre filme de Alfred Hitchcock, mestre do suspense. Já as vinhetas de fechamento mesclam esses recursos mais gráficos com os do clipe de Michael Jackson *Black or white* trazendo a rápida mudança sequencial computadorizada de rostos, no caso da novela, de atores partícipes da trama.

Nas vinhetas intermediárias, ao fim de cada bloco, sempre o último personagem a aparecer congela sob a mira de uma arma. Segue-se a quebra do vidro do visor em estilhaços e o som de um tiro relembrando a constante ameaça da morte, sugerida pelo vermelho, a cor do sangue, que paira sobre todos, sendo o crime um dos temas chave do policial.

Vinhetas de minisséries

Se é bem verdade que as inovações tecnológicas se impõem na elaboração das vinhetas, não deixa de ser igualmente verdadeiro que também pode ser possível

criar vinhetas que não demandem verdadeiros *tour de force* em sua elaboração, como o caso das aberturas das novelas como *Deus nos acuda*, por exemplo.

Por mais meritórias e trabalhosas que tais vinhetas sejam, e por mais repercussão que tenham alcançado, convém lembrar, por vezes, as lições das artes prévias, como o minimalismo. O ato de criar uma representação a mais sucinta possível, e, no entanto, com o significado mais denso e plural que se possa atingir, pode representar um desafio igualmente respeitável.

A muralha conta a história das aventuras dos paulistas que desbravam o interior no início do século XVII em busca de terras e riquezas, os bandeirantes. Como se esclarece no Dicionário da Globo: “Muralha era chamada a imensa cadeia de montanhas que forma a Serra do Mar e que servia como obstáculo às incursões dos bandeirantes, em suas buscas por novas terras e riquezas” (2003, p. 367). Foi transmutada para minissérie por Maria Adelaide do Amaral e João Emanuel Carneiro a partir do romance homônimo de Dinah Silveira de Queiroz. Trata-se da primeira obra comemorativa do aniversário dos 500 anos da descoberta do Brasil feita pela emissora do Jardim Botânico.

Na abertura em questão, tem-se na horizontalidade e ao centro da imagem, uma imensa cadeia de montanhas bem verde. Na faixa horizontal acima, tem-se o céu que muda as cores conforme a passagem do tempo. Na faixa horizontal abaixo das montanhas, o mar de azul intenso, todos atestando a imensidão tão bela quanto aterradora da natureza brasileira que os colonizadores e os nativos tinham que enfrentar em suas incursões. Apenas o voo de alguns poucos pássaros cruzando a tela da esquerda para a direita suavizam a imagem com esses breves movimentos.

Já dentre as minisséries mais antigas, *Desejo* conta a história de amor que levou à morte o célebre escritor Euclides da Cunha, conhecida na época como a “tragédia da piedade”. Trata-se de trama baseada em fatos reais romanceados envolvendo o triângulo amoroso formado por Euclides da Cunha, sua esposa Ana e o amante desta última, o jovem militar Dilermando de Assis.

A vinheta de abertura é concisa, direta e simples: mostra uma peça de lingerie de seda com rendas brancas, encimada por um colar de pérolas. À medida que a câmera se afasta, sob a peça de lingerie se espalha uma mancha de sangue que vai tomando conta da roupa. Do lado esquerdo, aparece a foto de Ana e Euclides, e, ao lado, uma foto de Dilermando. Em poucas imagens tem-se o triângulo amoroso dos protagonistas, e a tragédia anunciada pelo sangue nas roupas femininas. Ao final, surge sobre as imagens, em letras cursivas à antiga, em vermelho vivo, o título: *Desejo*. A música triste acompanha de forma pertinente a abertura visual, todos indícios de uma tragédia anunciada.

No cinema, na publicidade e na TV, a síntese do feminino em roupas delicadas, adereços e objetos de tocador, constitui uma iconografia consagrada. Já estava presente em *Dona Beija*, volta nesta minissérie e se pode ver inclusive em séries da BBC, como *Orgulho e preconceito*.

Um início marcante, próprio de uma minissérie diferenciada, se vê em *Os Maias*, transposição da obra de Eça de Queiros à TV por Maria Adelaide do Amaral. Polêmicas à parte, tem-se, nesta obra, primorosas cenas iniciais dignas de análise.

No DVD, tem-se ao início as imagens móveis do centro da tela encimadas por uma faixa preta, com enfeites dourados nas bordas, e flores vermelhas do lado direito, faixa que se repete na parte de baixo da tela (sem flores).

No meio da tela aparecem cenas da minissérie: o neto entrando pelo portão do palacete, Maria Eduarda e o jovem Carlos Maia, Pedro Maia e Maria Monforte, seguidos do olhar severo do patriarca da família e o olhar de Egas para o público. Depois, vê-se o abraço caloroso do neto ao avô, o olhar de Maria Eduarda e o símbolo azulejado do Ramalhete, breves espiadelas sugestivas dos protagonistas e suas trajetórias, bem como do casarão que servirá de cenário principal das tramas narradas.

Apresentam-se, assim, os grandes romances da obra original e da transmutada, a importância da figura do patriarca, o amor entre ele e o neto,

a amizade de Egas. As faixas pretas podem remeter à tragédia, tão presente nas obras: ao suicídio de Pedro, diante da fuga de Maria Monforte com o conde italiano, assim como à morte de desgosto do avo, ante o incesto cometido por seus netos. As flores vermelhas remetem a esse universo passional de grande dramaticidade e se reiteram nas obras em objetos, como a sombrinha de Maria Monforte, entre outros.

A cena inicial, lenta e longa para o padrão televisivo, traz o jovem Carlos Maia revisitando o palacete abandonado com o amigo Egas. E começa, assim, o ritmo andante majestoso próprio da tragédia que se imprimiu à série. A câmera passeia em lenta pan horizontal pelo portão de ferro batido com o palacete ao fundo. Os jovens elegantes, de terno, chapéu, luvas e capas com pelerine adentram o jardim com estatuetas e quando sobem as escadas de casa são visto bem do alto, provavelmente de uma grua. Seguem-se planos do terraço terminando nos azulejos azuis e brancos do Ramalhete.

Nas cenas subsequentes, cada um deles entra por uma cortina muito branca que deixa passar e espalha luz sobre os aposentos do casarão sombrio com o chão e a mobília cheios de folhas secas. Cada um dos jovens nos guia por diferentes rincões do casarão, cheio de móveis antigos, encimados de lençóis, de baús fechados e empoeirados, candelabros de ferro no chão, bem como outros signos de abandono. Quando o belo Carlos passa as mãos no pó do piano soam musicas que teria tocado, o som de uma bola de bilhar antecipa Egas no ato de tropeçar em uma delas no chão. E, assim, vai-se aos poucos resgatando a vida que animou, no pretérito, aquele palacete. Como bem assinala Gastón Bachelard: "En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso" (2010, p. 38).

Além dos sons que se fazem presentes, a luz das janelas e portas também vai libertando a casa das sombras confirmando intuições de estudiosos do espaço: "A história da arquitetura é também uma história da apropriação, do domínio, do aprisionamento e da manipulação da luz [...]. É a luz que produz a sensação de espaço" (2000, p. 23). Naturalmente, a afirmação é válida para os

cenários da ficção televisiva, sobretudo se recordarmos que para os formalistas russos, a arte se caracteriza pela singularização dos aspectos de seus elementos construtivos.

Vinhetas e processos de metamorfose

Na telenovela *Amor à vida*, de Walcyr Carrasco, o público foi agradavelmente surpreendido com uma abertura construída através dos mais delicados desenhos. Sob um fundo em cores creme e cinza, em que se alternam vistas da cidade, via-se de início um pássaro preto e depois outro branco num galho de árvore no canto esquerdo do quadro.

Ao descerem voando, os pássaros iniciam um rápido processo de metamorfoses imagéticas sucessivas com a transformação das aves em seres humanos, um homem, em traços pretos e uma mulher, em traços brancos. O casal vai mudando de posição no espaço do quadro numa espécie de dança do amor em constante transformação. Num dado momento, que ela se aproxima dele e o acaricia, depois se afasta, sendo que seus braços se transformam em asas, reminiscência da ave que antes havia sido.

Em outro momento, numa pose mais estática, à direita do quadro, ela deixa caídos os longos cabelos cuja forma os assemelha a uma cachoeira. Posteriormente, quando ele a toma nos braços e a joga para o alto, ela retoma a forma de pássaro. Os movimentos de ambos ao longo do quadro seguem, sendo que os da moça incorporam passos do balé clássico, com direito a piruetas e saltos, inclusive um belo espacate, com notável altura.

Por fim, quando ele, agachado, é tocado por ela no ombro, se levantam e se dão um beijo ardente e, girando sempre juntos, se transformam em puros grafismos, a sua forma original. Uma revoadada de pássaros precede o aparecimento do título da novela em que o "v" da palavra vida imita um coração, um clichê, enfim, que empana um pouco a deliciosa leveza e delicada agilidade das metamorfoses da abertura.

A vinheta descrita traduz, através das seguidas metamorfoses imagéticas, as grandes mudanças de estados de alma que caracterizarão o intrincado enredo da novela, o que a semiótica denominou de universo passional. Caracterizado, na novela, por contínuas modulações entre os extremos de amor e ódio, tendo como núcleo central uma abonada família em que o médico, Dr. Khouri, dono do Hospital São Magno, com sua mulher Pilar, tem os filhos Paloma e o melífluo Felix. A sucessão na chefia do hospital e a disputa pela preferência dos pais levam Felix aos mais absurdos desatinos, levando o universo passional a um verdadeiro tobogã de sentimentos contrários e contraditórios em que não falta sequer um bebê jogado por Felix numa caçamba para morrer. São variações de um universo tensivo que demanda uma catarse lábil e contínua do expectador que as metamorfoses da abertura sugerem de forma sutil e eficaz.

Na verdade, as vinhetas de abertura e fechamento tem uma relação bastante estreita com os processos de metamorfose. Como mencionado, em termos de linguagem no sentido clássico da semiótica, na relação vinheta série está em jogo a constante alternância entre os processos de condensação e expansão do discurso. A apresentação das mais sintéticas faz parceria com narrativas no geral muito longas, representando um *tour de force* em termos linguageiros. Uma arte na qual os diferentes profissionais envolvidos na realização parecem ter atingido uma louvável competência. As vinhetas corresponderiam a uma moldura no televisual.

A vinheta representa, por outro lado, um desafio ponderável no sentido de conduzir à série, atizar a curiosidade sobre o enredo, passar o clima de uma época e de uma história, sem, no entanto, entregar o cerne da narrativa. Um elemento essencial da paraserialidade nos audiovisuais, sobretudo a TV. Do ponto de vista da construção visual, tem-se hoje o auxílio precioso da computação gráfica que permite a tradução imagética de processos de metamorfose como os vistos, antes impensáveis, muito embora procedimentos antigos tenham revelado notável eficácia em alguns casos.

As vinhetas fazem parte de um instigante macroprocesso de metamorfoses, sempre renovado, otimizado e subvertido na televisão brasileira, transformando-as numa grande arte do efêmero que antecede e encerra longas ficções seriadas. Esta parte imprescindível do fazer televisual brasileiro, com um vasto *know-how*, ao qual a crítica, sobretudo a da poética das imagens, com os ricos instrumentos que oferece ao pesquisador, não pode permanecer indiferente.

Referências

AZNAR, S. C. *Vinheta: do pergaminho ao vídeo*. São Paulo, Tese de Doutorado, ECA-USP, 1990.

AUMONT, J. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

BACHELARD, G. *La poética del espacio*. México, FDE, 2010, 11ª. Impresión.

FLOCH, J-M. Sémiotiques Syncrétiques. *Bulletin – actes sémiotiques*. Paris. VI : 27 sept. 1983, p. 3-8.

Hans Donner. "25 anos de magia global". *Revista About*. 20 nov. de 2000. Ano XII – no. 650.

JORGE, L. A. *O desenho da janela*. São Paulo, Annablume, 1995.

LOTMAN, Iuri. "La signification modélisante des concepts de "fin" et de "début" dans les textes artistiques". in LOTMAN, I. e OUSPENSKY, B. *Travaux sur les systèmes de signes*. Ecole de Tartu. Bruxelles, Éditions Complexe, 1976.

MACHADO, I. *Escola Semiótica. A experiência de Tartú-Moscou para o estudo da cultura*. Cotia, Ateliê Editora, 2003.

NACACHE, J. *Géneros: el cine de Hollywood*. Madrid, Acento, 1997.

PEÑUELA CAÑIZAL, E. "O texto fílmico entre a moldura e o enquadramento". *Significação*. n.38, ano 39, 2012, p. 13-26.

SCHIAVONI, J. E. Vinheta Televisiva: usos e funções. *Significação*, ECA/USP, no. 35, 2011, p. 91-106.

VILCHES, L. Play it again Sam. *Anàlisi*, 1984, no. 9.

VIRILIO, P.; LOTRINGER, S. *Guerra pura*. São Paulo. Brasiliense, 1984.