

UNISINOS – UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
NÍVEL DOUTORADO

PAULO NEGRI FILHO

VINHETAS DE ABERTURA DE TELENÓVELAS BRASILEIRAS: UMA
CARTOGRAFIA DO HORÁRIO NOBRE

SÃO LEOPOLDO

2017

PAULO NEGRI FILHO

VINHETAS DE ABERTURA DE TELENÓVELAS BRASILEIRAS: UMA
CARTOGRAFIA DO HORÁRIO NOBRE

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação.

Área de concentração: Processos midiáticos.

Orientador: Prof. Dr. João Damaceno Martins Ladeira

SÃO LEOPOLDO

2017

Negri Filho, Paulo

Vinhetas de Abertura de Telenovelas Brasileiras: uma cartografia do horário nobre / Paulo Negri Filho. - São Leopoldo: UNISINOS/PPGCOM, 2017.

222p.: il.; 29,7 cm.

Orientador: João Damaceno Martins Ladeira

Tese (doutorado) - UNISINOS/PPGCOM/Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, 2017.

1. Vinhetas de abertura de telenovelas. 2. Telenovela. 3. Televisão. 4. Audiovisual. I. Ladeira, João Damaceno Martins. II. Unisinos - Universidade do Vale dos Rio dos Sinos, PPGCOM, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. III. Vinhetas de Abertura de Telenovelas Brasileiras: uma cartografia do horário nobre.

PAULO NEGRI FILHO

VINHETAS DE ABERTURA DE TELENÓVELAS BRASILEIRAS: UMA
CARTOGRAFIA DO HORÁRIO NOBRE

TESE SUBMETIDA À BANCA DE DEFESA NO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS
SINOS, COMO PARTE DOS REQUISITOS NECESSÁRIOS PARA A OBTENÇÃO DO
GRAU DE DOUTOR EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO.

Examinada por:

Prof. João Damaceno Martins Ladeira, Dr. (Presidente)

Prof^a. Luciana Panke, Dr^a. (UFPR)

Prof. Deivison Moacir Cezar de Campos, Dr. (ULBRA)

Prof. Fabrício Farias Tarouco, Dr. (UNISINOS)

Prof. Gustavo Daudt Fischer, Dr. (UNISINOS)

SÃO LEOPOLDO, PR - BRASIL

Junho, 2017

Dedico esta pesquisa a vocês, mãe e pai.

AGRADECIMENTOS

À razão de todas as coisas virem a existir. O Verbo.

A meus pais, Paulo e Teresa,
meus amigos, apoiadores, incentivadores, financiadores e maiores admiradores.

A meus sobrinhos, Pietro, Lorenzo e Maria,
que mesmo querendo brincar, a contragosto se distanciavam para deixar o tio horas a fio em
meio a livros e uma tela de computador.

À minha família,
que sempre me confiou e a quem eu não poderia decepcionar.

À minha ‘esposa’, Dr^a. Nívea,
pelos conselhos e choques.

A meu orientador de todos esses anos, Prof. Dr. João Ladeira,
pelas orientações e confiança.

Aos professores do Pós-Com,
com os quais tive o prazer de conviver e, mais que isso, aprender a aprender.
Aos professores da banca de qualificação, Dr^a. Luciana Panke e Dr. Fabrício Tarouco,
por terem trazido luz ao trabalho.

Aos meus colegas de doutorado, Manoella Neves, Magda Ruschel, Felipe Viero, Daniel
Petry, Tauana Jeffman, Vanessa Hauser, Márcia Bernardes, Júlia Capovilla, Alexandre

Bandeira, Julio Colbeich, Janaína Claudio e Marcelo Gomes,
por compartilharmos as aflições deste período com muito bom humor.

Vocês deram o alívio e o estímulo para não desistir.

Cada forma de conhecimento conhece em relação a um certo tipo de ignorância e, vice-versa, cada forma de ignorância é ignorância de um certo tipo de conhecimento.

SOUSA SANTOS

[...] para saberlo, para sentirlo, hay que atreverse, hay que acercar el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para la brasa, debajo, vuelva a emitir su calor, su resplandor, su peligro. Como si, de la imagen gris, se elevara una voz: “¿No ves que ardo?”.

DIDI-HUBERMAN

O processo

O trabalho com o texto pareceu dissolver-se na medida que o tempo foi passando. Os quatro anos iniciais que manifestavam-se suficientes, agora, poderiam desdobrar-se em oito, dezesseis, talvez mais anos.

Quanto mais li, quanto mais escrevi, quanto mais refleti, menos competente me senti para a empreitada. O tema escolhido anos antes do ingresso no programa, manteve-se apaixonante, mas quanto maior o descobri, mais engolido parecia estar nas possibilidades ofertadas por ele. O percurso rumo ao afastamento da ignorância parecia levar para mais perto dela.

Me apoio, no entanto, no processo. Assim como reforço com meus alunos que mais importante que um produto final íntegro, seja teórico ou prático, a importância está no processo. É no processo que aprendemos, de fato, que nos transformamos.

Meu processo contou com cinco anos na coordenação de um curso de graduação, uma mudança de cidade, vários problemas de saúde, mas, por outro lado, com as disciplinas cursadas no PósCom Unisinos e na produção e apresentação de dezenas de artigos dentro e fora dessas disciplinas. Passou por uma entrevista entusiasmada na Rede Record de São Paulo concedida pelo diretor de arte da emissora. Pelas perguntas e críticas ouvidas na apresentação de artigos nos ALAIC Peru e México. E pela palestra ministrada na UNL em Portugal. Apenas alguns dos momentos marcantes que levaram a novas reflexões e a querer mais e mais desvendar o objeto de pesquisa que se construía à minha frente.

Espero ao longo do texto, publicar um pouco de tudo que vivenciei pesquisando, discutindo, refletindo e conhecendo sobre vinhetas de abertura de telenovelas brasileiras.

Resumo

No Brasil, não se pode imaginar uma telenovela sem uma vinheta de abertura, objeto de pesquisa deste trabalho. Como objetivo geral se busca analisar se e de que forma as características próprias das vinhetas de abertura de telenovelas podem ter seu percurso histórico apresentado de maneira gráfica. As perguntas norteadoras para a pesquisa são: Quais características constituintes das vinhetas de abertura de telenovelas podem ser destacadas? Como apresentar graficamente o percurso histórico das vinhetas de abertura de telenovelas, evidenciando o que é próprio dessas vinhetas? O primeiro elemento constituinte das vinhetas que foi percebido é o hibridismo, pela convergência de linguagem de outros meios, especialmente o cinema, recursos da publicidade e influência das séries televisivas, webséries e outros produtos audiovisuais da internet. Para alcançar o objetivo, foi realizado estudo exploratório, por meio da cartografia de Deleuze e Guattari, que exigiu outros procedimentos para que o objeto fosse construído, como bibliográfico e documental. A escolha pelas vinhetas para análise se deu tomando com base todas as telenovelas da Rede Globo (da década de 1965 a 2015), do horário nobre e com 200 ou mais capítulos, totalizando um *corpus* de análise com vinte e sete vinhetas. As características constituintes das vinhetas de abertura de telenovelas destacadas neste trabalho foram a trilha da sonora (instrumental, nacional ou internacional), formato da vinheta (bidimensional, mista ou tridimensional), os cortes ao longo da vinheta (curtos, longos ou plano-sequência), a técnica de produção (*live-action*, mista ou CGI), o elenco (protagonistas/antagonistas, outros atores ou sem atores) e a saturação (monocromática, mista ou colorida), aqui denominados de elementos de composição audiovisuais. A construção desses elementos de composição das vinhetas foram fundamentais para que as vinhetas fossem transcritas e apresentadas de maneira gráfica.

Palavras-chave

Vinhetas de abertura. Telenovelas. Televisão. Rede Globo. Cartografia.

Abstract

In Brazil, one can not imagine a soap opera without an opening credit, the latter of which is the object of research of this work. As a general objective, the aim is to analyze if and how the characteristics of the soap opera's opening credits can be presented in a graphical way. The guiding questions for the research are: What constituent characteristics of the soap opera's opening credits can be highlighted, and how to graphically present the historic route of the soap opera's opening credits, highlighting what is characteristic of these credits? The first constituent element of the credits was hybridity, by the convergence of language from other media, especially cinema, advertising, and the influence of television series, webseries, and other audiovisual Internet products. To reach the objective, an exploratory study was carried out, through the cartography of Deleuze and Guattari, which required other procedures for the object to be constructed, such as bibliographical and documentary. The choice of the credits for analysis was based on all of Globo TV's soap operas (from 1965 to 2015's), prime time, and with 200 or more episodes, totaling a corpus of analysis with twenty-seven opening credits. The constituting characteristics of the soap opera's opening credits highlighted in this work were the sonorous track (instrumental, national or international), credit format (two-dimensional, mixed or three-dimensional), cuts along the credit (short, long or plane-sequence), the technique of production (live-action, mixed or CGI), cast (protagonists/antagonists, other actors or without actors), and saturation (monochromatic, mixed or colored), here called audiovisual elements of composition. The construction of these elements of composition for the credits were fundamental for the transcription and presentation graphically.

Key words

Opening credits. Soap operas. TV. Rede Globo. Cartography.

Resumo

En Brasil, uno no puede imaginar una telenovela sin los créditos de apertura, objeto de estudio deste trabajo. Cómo objetivo general se pretende analizar si y cómo las características de las aperturas de telenovelas pueden tener sus antecedentes históricos presentados gráficamente. Las preguntas de orientación para la investigación son: ¿Qué características constituyentes de las aperturas pueden destacarse? Como presentar gráficamente el curso histórico de las aperturas de telenovelas, dónde se muestre lo que es propio destas aperturas? El primer elemento constituyente de aperturas que se percibe es la hibridación, la convergencia de los otros medios, especialmente el cine, los recursos publicitarios y la influencia de la serie de televisión, serie web y otros productos audiovisuales a través de Internet. Para lograr el objetivo, se realizó una investigación exploratoria, a través de la cartografía de Deleuze y Guattari, que requirió otros procedimientos para que el objeto fue construido, como bibliográficos y documentales. La elección de aperturas para el análisis se basa en la consideración de todas las telenovelas de Red Globo (desde 1965 hasta 2015), de prime time y con 200 o más capítulos, con un corpus total de análisis con veintisiete aperturas. Los rasgos constitutivos de las aperturas de telenovelas destacados en este trabajo fueron la pista de sonido (instrumental, nacional o internacional) formato de la apertura (de dos dimensiones, mixta o tridimensional), los cortes a lo largo de la apertura (corto, largo o plano-secuencia), la técnica de producción (acción en vivo, mixta o CGI), caracteres (actores/antagonistas, otros actores o sin actores) y saturación (blanco y negro, color, o mixto), aquí se llaman elementos de composición audiovisuales. La construcción de estos elementos de composición de las aperturas jugaron un papel decisivo para la transcripción y presentación de las aperturas de forma gráfica.

Palabras clave

Créditos de apertura. Telenovelas. Televisión. Rede Globo. Cartografía.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Frame</i> e assinatura da vinheta de abertura de Cordel Encantado.....	32
Figura 2: Duality.....	42
Figura 3: Deus nos acuda.....	43
Figura 4: <i>Frames</i> da vinheta de abertura de Guerra dos Sexos de 1983.....	44
Figura 5: <i>Frames</i> da vinheta de abertura de Guerra dos Sexos de 2012.....	44
Figura 6: Vinheta de abertura da telenovela Uma Rosa Com Amor.....	58
Figura 7: A morte de Sócrates na prisão (...) livro I, fl. 362v.....	76
Figura 8: Bastidores da produção da vinheta de 1987 de abertura do Fantástico...	81
Figura 9: <i>Frames</i> da vinheta de abertura do Fantástico, 1987.....	82
Figura 10: <i>Frames</i> da abertura do programa humorístico Viva o Gordo.....	83
Figura 11: Vinhetas criadas por Mario Fannuchi.....	93
Figura 12: <i>Frames</i> da vinheta do webdocumentário seriado Tatuar-te.....	108
Figura 13: <i>Frames</i> da vinheta do Fantástico de 1987.....	111
Figura 14: <i>Frame</i> de Donner orientando bailarino com boneca de sucata (...).	113
Figura 15: <i>Frame</i> do sistema de assento com selim, para (...) O Clone.....	114
Figura 16: Construção da maquete para a vinheta de abertura de Duas Caras.....	116
Figura 17: <i>Frame</i> da equipe de Vik Muniz compondo figuras com lixo (...).	117
Figura 18: <i>Frame</i> de Dudu Mendes orientando bailarinos (...).	118
Figura 19: <i>Frame</i> de Cristiano de Souza montando Tiger, em estúdio (...).	120
Figura 20: <i>Frame</i> de Ryan Woodward trabalhando no software de animação (...).	121
Figura 21: <i>Frame</i> de software de animação 3D, para (...) A Regra do Jogo.....	122
Figura 22: <i>Frame</i> de equipe com equipamentos para (...) Velho Chico.....	124
Figura 23: 100 Metros de Tecido Vermelho, Baldomiro Costa.....	124
Figura 24: <i>Frame</i> da vinheta de abertura de A Lei do Amor.....	126
Figura 25: <i>Frame</i> de equipe com equipamento (...) A Lei do Amor.....	127
Figura 26: <i>Frames</i> de abertura da novela Irmãos Coragem.....	139
Figura 27: <i>Frames</i> de abertura da novela Selva de Pedra.....	140
Figura 28: <i>Frames</i> de abertura da novela Roque Santeiro.....	141

Figura 29: <i>Frames</i> de abertura da novela Vale Tudo.....	142
Figura 30: <i>Frames</i> de abertura da novela Fera Ferida.....	143
Figura 31: <i>Frames</i> de abertura da novela Renascer.....	144
Figura 32: <i>Frames</i> de abertura da novela Pátria Minha.....	145
Figura 33: <i>Frames</i> de abertura da novela A Próxima Vítima.....	146
Figura 34: <i>Frames</i> de abertura da novela O Rei do Gado.....	147
Figura 35: <i>Frames</i> de abertura da novela A Indomada.....	148
Figura 36: <i>Frames</i> de abertura da novela Torre de Babel.....	149
Figura 37: <i>Frames</i> de abertura da novela Suave Veneno.....	150
Figura 38: <i>Frames</i> de abertura da novela Terra Nostra.....	151
Figura 39: <i>Frames</i> de abertura da novela Laços de Família.....	152
Figura 40: <i>Frames</i> de abertura da novela O Clone.....	153
Figura 41: <i>Frames</i> de abertura da novela Esperança.....	154
Figura 42: <i>Frames</i> de abertura da novela Celebridade.....	155
Figura 43: <i>Frames</i> de abertura da novela Mulheres Apaixonadas.....	156
Figura 44: <i>Frames</i> de abertura da novela Senhora do Destino.....	157
Figura 45: <i>Frames</i> de abertura da novela América.....	158
Figura 46: <i>Frames</i> de abertura da novela Belíssima.....	159
Figura 47: <i>Frames</i> de abertura da novela Páginas da Vida.....	160
Figura 48: <i>Frames</i> de abertura da novela Caminhos da Índia.....	161
Figura 49: <i>Frames</i> de abertura da novela Viver a Vida.....	162
Figura 50: <i>Frames</i> de abertura da novela Passione.....	163
Figura 51: <i>Frames</i> de abertura da novela Amor à Vida.....	164
Figura 52: <i>Frames</i> de abertura da novela Império.....	165

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Predominância do gráfico ou do cinematográfico.....	36
Quadro 2: A vinheta do pergaminho, a vinheta do vídeo.....	85
Quadro 3: <i>Product Placement</i> em vinhetas de abertura de telenovelas brasileiras..	89
Quadro 4: Telenovelas, autores, anos e número de capítulos.....	130
Quadro 5: Predominância do gráfico ou do cinematográfico.....	133
Quadro 6: Modelo de aplicação dos seis elementos cartográficos (...)	135
Quadro 7: Aplicação dos seis elementos (...) 1 Irmãos Coragem.....	139
Quadro 8: Aplicação dos seis elementos (...) 2 Selva de Pedra.....	140
Quadro 9: Aplicação dos seis elementos (...) 3 Roque Santeiro.....	141
Quadro 10: Aplicação dos seis elementos (...) 4 Vale Tudo.....	142
Quadro 11: Aplicação dos seis elementos (...) 5 Fera Ferida.....	143
Quadro 12: Aplicação dos seis elementos (...) 6 Renascer.....	144
Quadro 13: Aplicação dos seis elementos (...) 7 Pátria Minha.....	145
Quadro 14: Aplicação dos seis elementos (...) 8 A Próxima Vítima.....	146
Quadro 15: Aplicação dos seis elementos (...) 9 O Rei do Gado.....	147
Quadro 16: Aplicação dos seis elementos (...) 10 A Indomada.....	148
Quadro 17: Aplicação dos seis elementos (...) 11 Torre de Babel.....	149
Quadro 18: Aplicação dos seis elementos (...) 12 Suave Veneno.....	150
Quadro 19: Aplicação dos seis elementos (...) 13 Terra Nostra.....	151
Quadro 20: Aplicação dos seis elementos (...) 14 Laços de Família.....	152
Quadro 21: Aplicação dos seis elementos (...) 15 O Clone.....	153
Quadro 22: Aplicação dos seis elementos (...) 16 Esperança.....	154
Quadro 23: Aplicação dos seis elementos (...) 17 Celebridade.....	155
Quadro 24: Aplicação dos seis elementos (...) 18 Mulheres Apaixonadas.....	156
Quadro 25: Aplicação dos seis elementos (...) 19 Senhora do Destino.....	157
Quadro 26: Aplicação dos seis elementos (...) 20 América.....	158
Quadro 27: Aplicação dos seis elementos (...) 21 Belíssima.....	159
Quadro 28: Aplicação dos seis elementos (...) 22 Páginas da Vida.....	160

Quadro 29: Aplicação dos seis elementos (...) 23 Caminho das Índias.....	161
Quadro 30: Aplicação dos seis elementos (...) 24 Viver a Vida.....	162
Quadro 31: Aplicação dos seis elementos (...) 25 Passione.....	163
Quadro 32: Aplicação dos seis elementos (...) 26 Amor à Vida.....	164
Quadro 33: Aplicação dos seis elementos (...) 27 Império.....	165

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Evolução do número de aparelhos de TV - Brasil.....	62
Gráfico 2: Cartografia da trilha sonora das vinhetas de abertura (...)	166
Gráfico 3: Cartografia do formato das vinhetas de abertura (...)	167
Gráfico 4: Cartografia dos cortes ao longo das vinhetas de abertura (...)	168
Gráfico 5: Cartografia da técnica de produção das vinhetas de abertura (...)	169
Gráfico 6: Cartografia do elenco das vinhetas de abertura (...)	170
Gráfico 7: Cartografia da saturação das vinhetas de abertura (...)	171
Gráfico 8: Cartografia dos seis elementos de composição (...)	172

SUMÁRIO

O Processo	8
Resumo	9
Abstract	10
Resumo	11
Lista de figuras.....	12
Lista de quadros.....	14
Lista de gráficos.....	16
1 INTRODUÇÃO	18
2 HISTÓRIA, TEORIA E EMPIRIA NO PERCURSO CARTOGRÁFICO PARA CONSTRUÇÃO DO OBJETO DE PESQUISA	25
2.1 Contribuições possíveis para a compreensão do objeto de pesquisa	28
2.2 O audiovisual no contexto de transformação cultural	37
<i>2.2.1 Cultura das telas</i>	47
3 TELENOVELA BRASILEIRA	56
3.1 O padrão Globo de qualidade	71
4 VINHETAS	75
4.1 Vinhetas de abertura de telenovelas	87
4.2 Onde publicidade audiovisual e vinhetas de abertura se encontram: 16 caminhos	99
<i>4.2.1 Descrição da construção de 10 vinhetas de abertura de telenovelas</i>	107
5 OS SEIS ELEMENTOS CARTOGRÁFICOS DE COMPOSIÇÃO AUDIOVISUAL OU A ANÁLISE GRÁFICA DAS VINHETAS	128
5.1 Organização gráfica das vinhetas	137
5.2 Análise dos resultados dos gráficos conseguidos com a aplicação da metodologia	173
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	179
Referências	184
Apêndices/Anexo	191

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO – PROCESSOS MUDIÁTICOS

LINHA 1 – MÍDIAS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

**VINHETAS DE ABERTURA DE TELENÓVELAS BRASILEIRAS: UMA
CARTOGRAFIA DO HORÁRIO NOBRE**

1 Introdução

Dentre todos os sentidos que conectam o ser humano à realidade, o olho é o primeiro aparelho de “controle, de conexão e de contato com o chamado mundo exterior” (LOPES, 2007, p. 16), sendo invadido por milhares de imagens diariamente, dentre elas, a imagem das telas dos aparelhos de televisão ou, ainda, dos celulares com recepção de TV ou de TVs portáteis, popularizadas no Brasil com a chegada da TV aberta digital.

A disseminação da TV no Brasil pode ser explicada por um lado, pela necessidade de integração nacional, fomentada por diversos governos nacionais e, por outro lado, por ser um meio de entretenimento barato num país em que viajar ou ter lazer fora de casa não é acessível a todos, ainda que o país tenha recursos naturais diversos. Neste sentido, a telenovela torna-se um produto que ganhou força ao longo das décadas como possibilidade de entretenimento de fácil e barato acesso.

Assim como a telenovela é presença corriqueira nos lares, é inconcebível uma telenovela sem uma vinheta de abertura, como afirma Neira (2012, p. 1) “a construção de aberturas especiais para cada nova telenovela é praticamente uma obrigatoriedade”. Para Abreu (2011), o telespectador é capaz de perceber melhor as vinhetas de abertura na TV dada a sua repetição; podendo analisá-las e, então, interpretá-las. Neste caso, as vinhetas podem ser melhor avaliadas, uma vez que a repetição propicia um destaque maior nas imagens, libertando, portanto, a imediatividade da apresentação única do cinema. A cada repetição, o olhar do espectador encontra novas possibilidades de leituras, que lhe permitem fazer inferências significativas, bastante próximas das de um trabalho interpretativo do

espectador diante de uma obra de arte, no entanto, influenciado, agora, pelo transcorrer da trama e do tempo, sendo levado pela vinheta de abertura para um mundo em que o fantástico e a realidade não têm fronteiras definidas.

Algumas perguntas apropriadas para esta reflexão são: o que é próprio das vinhetas de abertura de telenovelas, que as identifica como tal produto audiovisual? Quais características constituintes das vinhetas de abertura de telenovelas podem ser destacadas? Como apresentar graficamente o percurso histórico das vinhetas de abertura de telenovelas (produto audiovisual), evidenciando o que é próprio dessas vinhetas?

Entende-se que as questões são interdependentes e que no transcorrer do trabalho outras perguntas podem surgir. E assim como a essência da metodologia cartográfica é o desvelar o objeto de pesquisa ao longo do trajeto, a proposta deste trabalho é permitir novos questionamentos e novas possibilidades que forem surgindo ao longo desse percurso.

O objetivo geral deste trabalho é, então, por meio de metodologia de inspiração cartográfica, estabelecer as características próprias das vinhetas de abertura de telenovelas, produto audiovisual, representando seu percurso histórico num desdobramento gráfico que permita sua análise sob outra forma que não audiovisual.

A partir do objetivo geral, os objetivos específicos deste projeto de pesquisa seriam:

- fazer levantamento detalhado de todo o referencial das áreas relacionadas ao objeto (vinhetas de abertura de telenovelas);
- entender as metodologias utilizadas até então nas pesquisas nas áreas que compõem o estudo;
- documentar vinhetas de aberturas de telenovelas do horário nobre da Rede Globo;
- entender o que é próprio das vinhetas de abertura de telenovela, as características que as identificam como tal;
- avaliar o processo de construção de vinhetas de abertura de telenovelas, naquilo que as constituem enquanto vinhetas; e
- construir metodologia própria para análise gráfica das vinhetas de abertura de telenovelas.

A metodologia a ser utilizada na elaboração da proposta é de inspiração cartográfica, pois, como afirmam Rosário e Aguiar (2012, p. 1), a “cartografia de Deleuze e

Guattari' [apresenta-se] como um processo teórico-metodológico plural, aberto, multidimensional para os estudos do audiovisual.”

Optou-se por realizar um recorte no objeto, pois o número de vinhetas de abertura de telenovelas da Globo no horário nobre passava de oitenta. A escolha pelas vinhetas se deu tomando como base todas as telenovelas da Rede Globo (da década de 1965 a 2015), referência em *know how* e qualidade na construção de vinhetas, do horário nobre (20h e 21h, de acordo com o período histórico) e com 200 ou mais capítulos, para que haja um *corpus* possível de ser trabalhado na metodologia cartográfica sem que o trabalho se tornasse exaustivo a ponto de não poder ser finalizado em tempo. Ainda que o recorte proporcione trinta e duas vinhetas para análise, cinco delas se perderam¹, não havendo registro audiovisual. Assim, o *corpus* de análise é de vinte e sete vinhetas, apresentadas a seguir²:

1 Irmãos coragem, 1970;

2 Selva de pedra, 1972;

3 Roque santeiro, 1985;

4 Vale tudo, 1988;

5 Fera ferida, 1993;

6 Renascer, 1993;

7 Pátria minha, 1994;

8 A próxima vítima, 1995;

¹ A emissora passou por três incêndios (em 1969, na sede paulista e nos anos de 1971 e 1976 no Rio de Janeiro e neste último estima-se que se perderam entre 920 e 1500 fitas). Por causa disso, só restaram alguns fragmentos e filmes da década de 60, como o filme da construção e inauguração da emissora, pequeno registro da primeira transmissão esportiva, do jogo de futebol entre o Brasil e a União Soviética, imagens da enchente ocorrida no Rio de Janeiro de 1966, filmes com cenas de programas "Sempre Mulher" (há uma entrevista de Edna Savaget e Zélia Gattai), vinhetas como "Vem aí mais um campeão de audiência do seu canal 4!" e "O que é bom está na Globo". Sobraram filmes raríssimos, como o do Pelé cantando no 1º aniversário da emissora, uma entrevista do jornalista Sérgio Porto e a da doença do Costa e Silva. Porém do primeiro Jornal Nacional, restam só os filmes de reportagens, já que a parte de estúdio se perdeu para sempre. De novelas mais antigas, restam cinejornais das novelas "O Sheik de Agadir", "Anastácia, a mulher sem destino", "A Rainha Louca" e "Véu de Noiva" e dos anos 70, só há 12 novelas completas e em compactos, tais como: "Irmãos Coragem", "Carinhoso", "Selva de Pedra", "O Bem-Amado", "O Espigão", "O Rebu", "Gabriela", "Escrava Isaura", "O Casarão", "Saramandaia", "Dancin'Days", "O Astro", "Pai Herói". No caso de Irmãos Coragem e Selva de Pedra resta um compacto com 138 e 80 capítulos, respectivamente. Outras novelas, como "Bandeira 2", "O Cafona", "Uma Rosa com Amor", "O Semideus", "Os Ossos do Barão", "Escalada", restam algumas cenas e pouquíssimos capítulos preservados. E já de "A Patota", "O Primeiro Amor", "O Bofe", "Cuca Legal", "Bicho do Mato", "Cavalo de Aço" restaram chamadas (pt.wikipedia.org/wiki/Preservação_de_imagens).

² A lista original contava com mais cinco vinhetas: Rosa rebelde (1969), Véu de noiva (1969), O homem que deve morrer (1971), O semideus (1973) e Fogo sobre a Terra (1974).

- 9 O rei do gado, 1996;
- 10 A indomada, 1997;
- 11 Torre de Babel, 1998;
- 12 Suave veneno, 1999;
- 13 Terra nostra, 1999;
- 14 Laços de família, 2000;
- 15 O clone, 2001;
- 16 Esperança, 2002;
- 17 Celebridade, 2003;
- 18 Mulheres apaixonadas, 2003;
- 19 Senhora do destino, 2004;
- 20 América, 2005;
- 21 Belíssima, 2005;
- 22 Páginas da vida, 2006;
- 23 Caminho das Índias, 2009;
- 24 Viver a vida, 2009;
- 25 Passione, 2010;
- 26 Amor à Vida, 2013-14; e
- 27 Império, 2014-15.

Para o texto de qualificação, todavia, foi realizado recorte no *corpus*, utilizando-se uma vinheta de cada década: Irmãos Coragem (1970), Roque Santeiro (1985), A Indomada (1997), O Clone (2001), Passione (2010). Estas vinhetas foram utilizadas como piloto para testar o procedimento metodológico e identificar possíveis ajustes ou alteração de rota, o que foi bastante válido, já que percebeu-se a necessidade de ajustes para a pesquisa final, que aqui se apresenta.

Assim, a análise se dá em dois níveis: o descritivo e o interpretativo (LOPES, 2007), que pode se dar com base nas experiências pessoais e no contexto em que se está inserido.

De fato, as vinhetas de abertura de telenovelas possuem características muito peculiares, relacionadas à telenovela a que se vinculam, à realidade sociocultural e econômica de quando são criadas (e normalmente não sofrem alteração após o início de sua veiculação), até porque, a rigor, o telespectador senta-se à frente da televisão

para assistir ao capítulo da telenovela e não para contemplar sua vinheta de abertura, ainda que seja impensável uma telenovela sem vinheta de abertura que a represente, que a apresente, a identifique.

A vinheta de abertura não é um produto para seu próprio fim, mas com a função bem determinada de delimitar o espaço que distingue a telenovela do restante da programação. E apesar de todos esses viéses, que podem aparecer ao longo do trabalho, o esforço não será de recriar ou entender o contexto temporal de criação/ inserção da vinheta, já que aqui, este observável é entendido como sendo atemporal (pelo menos, cronologicamente), ainda que as técnicas e tecnologias mudem, parte-se da hipótese de que as características fundamentais das vinhetas permanecem. Todas estas assertivas serão melhor trabalhadas ao longo da pesquisa.

A perspectiva não é sair de um ponto A para alcançar um ponto B, isto seria demasiadamente limitador. Adota-se a ideia de Benjamin (1994), na identificação da necessidade de uma *flânerie*, já que a percepção do *flâneur* encontra-se mais receptiva às possíveis nuances que possam surgir ao longo do trajeto. Para Benjamin, o *flâneur* busca seu asilo na multidão, de pessoas, de paisagens, de constelações e, aqui, de vinhetas. Neste sentido, adotou-se metodologia de cunho cartográfico, afinal, ao tentar se familiarizar com o lugar de passagem, o *flâneur* começa a enxergar mais apuradamente aquilo que não estava dado, que não era evidente no caminho dos transeuntes regulares. Provavelmente a resposta às questões não serão únicas, nem simples.

Como ponto de partida, a temática suscita algumas hipóteses, tais como:

- a vinheta de abertura de telenovela não é somente produto de design, já que assume um discurso e possibilita uma interpretação específica do espectador;
- diferentemente do que afirma Neira (2012), a vinheta de abertura da telenovela significa independente da trama, podendo ser lida para além do enredo da telenovela;
- a evolução técnica, tecnológica e de linguagem das vinhetas de abertura de telenovelas acompanharam o mesmo processo de evolução do filme publicitário, historicamente no Brasil (para além do PB-cores ou analógico-digital), podendo-se identificar um desenvolvimento específico desta mercadoria visual;

- as vinhetas de abertura das telenovelas documentam, em certa medida, a realidade sociopolítica e cultural do país, ainda que relacionadas ao enredo da telenovela que representam;
- as vinhetas de abertura das telenovelas até a década de 1970 tinham caráter referencial, informativo da produção do audiovisual, no entanto, a partir do desenvolvimento comercial do país, a consolidação de sua indústria cultural (LOPES, 2007, p. 20) e do advento do videoteipe, essas vinhetas adquiriram características dos filmes publicitários, tornando-se parte do esforço de venda do produto;
- até o início da telenovela, excetuando-se as chamadas comerciais da mesma, a vinheta de abertura é o primeiro contato do telespectador com a trama da telenovela, o que desperta no imaginário do leitor a construção de uma história paralela para a telenovela que será exibida. Essa história criada pela leitura da vinheta poderá ser ou não confirmada ao longo da telenovela.

O projeto de pesquisa se justifica pela importância do meio televisão no Brasil, assim como, a importância das telenovelas nacionais na constituição cultural do país. E o que destacaram Lopes, Borelli e Resende, continua valendo: “Ainda são poucos os estudos no campo da comunicação que se dispuseram a tratar desse desafio particular trazido pela televisão” (LOPES, *et al.*, 2002, p. 35), menos, ainda, quando se trata de vinhetas audiovisuais.

De acordo com estudo realizado por Schlaucher *et al.* (2013) para o IX Encontro Nacional de História Da Mídia, o número de pesquisas sobre televisão no Brasil, em 4 anos, foi de 518 (entre os anos de 2008 e 2012), sendo 47% focadas em “Narrativas, Formatos, Discursos e Estudos de Recepção”, 28% relacionadas à “Era Digital”, 12% à “Responsabilidade Social”, 8% à “Representação e Construção de Identidades” e apenas 5% voltadas à “História”.

É possível encontrar estudos científicos sobre as vinhetas de abertura de novelas mas, comumente, na área do design e de sua constituição estética. Da mesma forma, não são encontrados em número e profundidade suficiente, pesquisas a respeito da publicidade audiovisual, que não se limitam à técnica de produção.

No levantamento bibliográfico as únicas pesquisas inseridas no campo da Comunicação e vinhetas de abertura televisual encontradas foram a dissertação de Schiavoni, intitulada “Vinheta: uma questão de identidade na televisão”, apresentada

ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Unesp de Bauru-SP, sem ano de publicação, consultada em 2012 e dissertação de Freitas, intitulada: “A vinheta e sua evolução através da história: da origem do termo até a adaptação para os meios de comunicação”, apresentada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade dos Meios de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul em março de 2007.

Mesmo com a deficiência na pesquisa, o Brasil tem se destacado mundialmente em termos de produção de vinhetas televisuais (ABREU, 2011). Atualmente, o refinamento das técnicas permite efeitos diversificados, com movimentos rápidos, a ilusão da tridimensionalidade, as metamorfoses das imagens, grafismos, jogos cromáticos e sonoros. Essa evolução se dá tanto na produção audiovisual de vinhetas de abertura de telenovelas, quanto na publicidade³ e videoclipes.

A relevância do estudo aqui proposto se dá pela nova constituição sociocultural brasileira, em que há a emergência da classe social média e, conseqüente, alteração de hábitos de consumo (de produtos/serviços e de mídia). Além da própria carência epistemológica já evidenciada no que se refere a estudos sobre as vinhetas na área da Comunicação.

A pesquisa será subsidiada pelos estudos sobre telenovela, ainda que não privilegiem as vinhetas de abertura; pelas pesquisas realizadas sobre as vinhetas de abertura na área do design; e, especialmente pelo percurso metodológico para análise das vinhetas de abertura de telenovelas das décadas de 1965 a 2015, delimitadas pelo número de capítulos e horário de veiculação. A pesquisa reflete as opções teóricas e metodológicas, a recuperação histórica, reflexão teórica e experiência audiovisual na academia e no mercado do autor.

³ É importante esclarecer que os termos publicidade e propaganda, neste trabalho, apesar das discussões teóricas que existem, não serão diferenciados, sendo utilizados como sinônimos.

2 HISTÓRIA, TEORIA E EMPÍRIA NO PERCURSO CARTOGRÁFICO PARA A CONSTRUÇÃO DO OBJETO DE PESQUISA

Com este capítulo, pretende-se aproximar os elementos que estabelecem relação com o objeto de pesquisa. A cartografia (ROSÁRIO; AGUIAR, 2015) continua sendo o filtro que guia o olhar do pesquisador na construção do objeto de pesquisa. Nesse sentido, percebeu-se a importância de buscar elementos que contribuíssem para este fim. Esses elementos foram encontrados na história, na teoria e na empiria, numa tentativa não de separar esses elementos, mas de aproxima-los para que o objeto fosse sendo revelado.

O advento da televisão no Brasil se deu na década de 1950 com a fundação da TV Tupi, pertencente aos Diários Associados (Assis Chateaubriand). Época marcada pelo improviso nas produções e forte influência da linguagem radiofônica. A partir da década de 1960, o videoteipe proporcionou a gravação de sons e imagens, criando o cenário ideal para o surgimento da telenovela diária. E a década de 1970 consagrou “definitivamente a telenovela como o produto mais assistido pela população brasileira. A TV Globo se consolidou como a maior produtora do gênero [...]” (CETVN, 2012).

No Brasil, a televisão assumiu extrema importância como meio de comunicação e, quase que consequentemente, a telenovela cumpriu um papel social, além de proporcionar diversão e entretenimento (MARQUES, 2008).

De acordo com Mattos (2005), apesar de a televisão ter iniciado as operações no Brasil na década de 1950, a mesma passou a ser objeto de estudos acadêmicos no país apenas na década de 1960. O aumento no número de estudos coincidiu com a criação de escolas de comunicação no país, sendo intensificados na década de 1980, com a proliferação de cursos de pós-graduação em comunicação.

Mattos (2005) destaca que, ainda que crescente, os estudos sobre televisão não passavam dos cem títulos até a década de 1990. Ainda assim, boa parte desses estudos se dedicavam a descrever a “estrutura organizacional da comunicação televisiva, analisando suas mensagens e efeitos no receptor, desvendando suas relações com os

grupos dominantes e apresentando suas características de veículo capitalista e dependente” (2005, p. 113). Há escassez “de autores que se dediquem a aspectos ainda não examinados ou que já o foram, mas de maneira superficial e dirigida” (id.). No ano 2000, Mattos conseguiu classificar e registrar mais de 400 títulos de trabalhos voltados ao estudo da televisão, ainda que da dificuldade pela extensão territorial do país, com a existência de trabalhos que podiam ser publicados sem divulgação, impossibilitando o rastreamento total pelo pesquisador.

Mattos (2005) separou os estudos sobre televisão em cinco temáticas, sendo: aspectos históricos da televisão (registro de fatos, datas e estatísticas, empresas ou rede televisivas); aspectos sociais (produção e recepção de mensagens televisivas); aspectos políticos (relações entre televisão e Estado, política de comunicação, ideologia e legislação); aspectos econômicos (interrelação com o sistema capitalista, estrutura empresarial e industrial da televisão); e informações complementares (audiência, educação, cultura, satélite, cinema documentário, literatura, televisão regional, produção independente e TV a cabo.).

A televisão, como os outros veículos que compõem o sistema de comunicação, precisa ser, cada vez mais estudada, a partir de uma abordagem socioeconômica, política e cultural que considere também o meio de comunicação como um agente que intervém e ao mesmo tempo reflete o ambiente no qual está inserido. (MATTOS, 2005, p. 115)

A partir desta breve contextualização, serão abertos tópicos para tratar das contribuições possíveis para este estudo a partir de Bazin e Manovich e a ideia de dependência da fotografia das máquinas e das vinhetas das mídias digitais, respectivamente. Metz e Drogue com a ideia de imagens oníricas. Assim como Tietzmann e sua taxonomia dos créditos de abertura cinematográficos. Na sequência, os tópicos tratam da telenovela brasileira, da Rede Globo de Televisão e seu padrão de qualidade, assim como, as vinhetas, no seu entendimento mais amplo, e, as vinhetas de abertura de telenovelas, restringindo-se ao objeto deste estudo. Por fim, com base em Eagleton, Lemos e Chong, principalmente, se controem as bases para se relacionar o audiovisual no contexto de transformação cultural. O capítulo abre a perspectiva para se pensar numa cultura das telas e numa aproximação entre publicidade e vinhetas, a partir de Lipovetsky, Covaleski e Bertomeu.

Por ser uma reflexão de cunho cartográfico, diferentemente do habitual nos textos acadêmicos, optou-se pela alternância entre os elementos históricos, teóricos e empíricos que circundam o objeto, visto que entende-se que as teorias podem remeter a reflexões empíricas, estando atreladas à história das mídias. Esta forma de construção é uma tentativa de se estabelecer relações entre estes elementos (história-teoria-empíria), para que se evidenciem as características das vinhetas de abertura de telenovelas, de acordo com as necessidades que vão emergindo ao longo do texto, cartografia que deve culminar na proposta metodológica.

2.1 Contribuições possíveis para a compreensão do hibridismo do objeto de pesquisa

Bazin em “Ontologia da imagem fotográfica” (1991) busca localizar a fotografia no campo das artes. Por contiguidade, pode-se pensar o cinema e o audiovisual na sua relação com as artes e, assim, a criação/produção de imagens digitais sem a dependência de imagens atuais, mas baseadas em imagens mentais.

Nas artes o fundamento psicológico é mais forte que o fundamento estético, isto porque, o ser humano tem uma necessidade fundamental que é a defesa contra o tempo, o que Bazin denomina “complexo da múmia”. Uma forma de perpetuar a existência ao longo do tempo. As múmias seriam a representação realista do corpo, para que a alma não se perdesse.

Ao longo do tempo foi gerado um desequilíbrio entre a capacidade formal e a função expressiva da arte, sendo a perspectiva a chave da crise espiritual nas artes plásticas. A perspectiva permitia a busca pela representação mais próxima do realismo. Perseguição da qual as artes foram libertadas pelo advento da fotografia. A fotografia é o ponto culminante do desenvolvimento das técnicas que permitiam a representação realista, liberando as artes desse compromisso.

A pintura teria sempre a intervenção criativa humana, já a fotografia (e o cinema) estariam livres da intervenção humana com, conseqüente, libertação da subjetividade. A fotografia carrega em si, então, uma objetividade essencial, diferente da pintura. Nesse sentido, Bazin (1991) chama a atenção para a denominação das lentes das câmeras, chamadas de “objetivas”.

A fotografia, assim, faria a ligação com o mundo através de uma máquina e não do ser humano, havendo uma transferência direta da realidade para o suporte. Todas as artes, até então, dependiam da presença do ser humano. Mas com a fotografia surge uma credibilidade, relacionada à reprodução fiel, como se fosse possível, agora, embalsamar o tempo.

Nesse sentido, o cinema carrega as características da fotografia⁴, já que é composto por fotogramas. Contudo, Bazin (1991) diferencia fotografia de cinema, afirmando que este é linguagem. Estas relações são importantes para esta reflexão, pois levam a inferir que as vinhetas, fazendo uso de montagens e, atualmente, dos *software* de edição e criação digitais, se afastam da característica fundamental da fotografia, se aproximando de um hibridismo e de uma licença que Bazin encontra no surrealismo ao afirmar que a “distinção lógica entre o imaginário e o real tende a ser abolida” (BAZIN, 1991, p. 25).

Nesse mesmo sentido, as vinhetas podem ser consideradas, fundamentalmente, construções audiovisuais híbridas, uma “colagem de referentes reais, cujo ‘encontro’, porém, é uma simulação criada por computador. Pode ser considerada uma imagem híbrida se levarmos em consideração que é parcialmente real, ou seja, tem referentes reais, mas é contextualmente digital.” (ARAUJO, 2007, p. 47). Ainda que Araujo não interprete o digital, como real, neste texto, se diferenciam digital (ou imagens criadas por computador - CGI) de imagens atuais captadas (ou *live-action*) e, assim, percebe-se que as vinhetas são construções híbridas, que fazem uso de ambas as técnicas, ora balanceadas, ora privilegiando mais uma que outra, mas ambas reais.

E parece ser essa hibridização responsável pela “liberdade poética” que as vinhetas expressam, se afastando da fotografia. Nesse sentido, Negri Filho (2014) se questiona se as vinhetas de abertura de telenovelas não têm um pouco das características do sonho (estado onírico), estabelecendo relação direta com imagens mentais. Isto porque elas parecem extrapolar uma narrativa, uma sequência lógica, se aproximando da absurdidade, mas nem por isso, da ininteligibilidade. “Entre a lógica do filme mais ‘absurdo’ e a do sonho, haverá sempre uma diferença, visto que neste último, o surpreendente não surpreende e que, por conseguinte, nada nele é absurdo: é daí que deriva precisamente a admiração e a impressão de absurdo, no momento de despertar. (METZ, 1980, p. 127)” Metz complementa, ao apontar que apesar de a própria ininteligibilidade ser inteligível, até os gêneros de vanguarda⁵ ou de pesquisa revelam

⁴ o autor considera apenas a ontologia da fotografia e do cinema.

⁵ “A vanguarda é uma oposição à tradição clássica que considera a arte como ‘imitação’ da realidade e apresenta como característica principal a ruptura com a técnica e as convenções próprias de uma forma de representar. [...] falar em vanguardas históricas do cinema é falar de uma nova estética que, a rigor, é anti-realista [...]” (DROGUETT, 2004, p. 32)

a dificuldade dos filmes de serem completamente absurdos, tal qual o sonho, que opostamente, mas comumente e verdadeiramente o consegue ser. Por isto, para Metz, “são quase sempre tão pouco críveis as sequências de sonho que figuram nos filmes narrativos.” (METZ, 1980, p. 126)

É certo que o “sonhar é um ato de liberdade frente às repressões sociais e, sendo o cinema uma experiência social e consciente, procura imitar a lógica da experiência onírica para ser eficaz na sua subversão, uma vez que seu imaginário provoca a psique, dirigindo-se ao inconsciente na sua própria linguagem.” (DROGUETT, 2004, p. 41-42). Para Metz, todavia, a expressão por imagens (sonoras e em movimento) é o que confere afinidade entre fluxo fílmico e fluxo onírico, ambos em suas capacidades de figurabilidade.

Metz tem consciência de que o estado fílmico que tenta descrever não é o único possível, “não cobre o conjunto das intenções de consciência, muito diversas, que um homem pode adotar perante um filme.” (METZ, 1980, p. 143). Lê-se, neste texto, de maneira mais ampla, o estado fílmico como aquele que permite ao produtor conceber, realizar e veicular um audiovisual.

Outra diferença entre sonho e filme (ou qualquer audiovisual) que pode ser apontada, a partir de Manovich (2000), é que, se se parte do pressuposto que o sonho tem relação com a memória, ele sempre se dará com imagens mentais atualizadas, ao passo que o filme (digital, enquanto banco de dados permanente), será sempre uma sequência de zeros e uns, com imagens imutáveis e não atualizáveis (por si só).

Ainda em Manovich (2000), corrobora-se com a ideia de que existe uma relação de via dupla na construção do filme, assim como na construção dos modelos mentais que têm o modelo computadorizado como referência, ou na construção dos próprios sistemas de computadores que têm os modelos mentais como referência. Nesta medida, os filmes não poderiam partir de modelos oníricos como referência? Mais que isso, as vinhetas de abertura de telenovelas não partem de modelos de sonhos (e imagens mentais) para serem produzidas como imagens atuais (visíveis enquanto produto audiovisual)?

Para Manovich (2000), o banco de dados torna-se o centro do processo criativo na era computacional. Se no período pré-novas mídias, o artista desenvolvia seu trabalho num meio particular, em que interface e trabalho eram o mesmo, ignorava-se o nível

“interface”. Já nas novas mídias⁶, conteúdo do trabalho e interface se separam, o que garante diferentes interfaces para o mesmo material (conteúdo).

As novas mídias afetam todos os estágios da comunicação, de acordo com Manovich, apontando cinco princípios que permitem identifica-las. Dentre esses princípios, interessa, nesta reflexão, o que o autor denomina de transcodificação cultural, em que o computador e a cultura se influenciam entre si, se desenvolvendo em conjunto. A lógica computacional/digital influencia a lógica analógica da cultura tradicional em sua organização, seus gêneros, seu conteúdo, ideia trabalhada mais adiante, no capítulo intitulado “O audiovisual no contexto de transformação cultural”.

Mais do que fazer um descritivo dessas novas mídias, Manovich (2012) busca perceber o “espírito do tempo”, em que configurações culturais acontecem, norteadas pelas novas mídias e como isto reflete contemporaneamente. Utiliza, especialmente, um método comparativo, analisando a cultura da sociedade da informação em comparação com a cultura da sociedade industrial, ideia que se aproxima do conceito de cultura-mundo, apresentado por Lipovetsky (2011). O marco seria o início do século XX, quando os artistas modernistas formularam novas estéticas, formas, técnicas representacionais e novos símbolos da sociedade industrial. Manovich faz um questionamento sistemático do que podem ser seus equivalentes (aos modernistas) na sociedade da informação, para começar a ver as especificidades culturais do nosso próprio período. Esta reflexão de Manovich parece configurar o campo ideal para que o estado onírico possa se converter em estado fílmico, já que os *software* possibilitam que qualquer imagem mental seja interpretada em imagem técnica.

Estética, de acordo com Manovich (2012), são os princípios que guiam, de maneira específica, a sensibilidade cultural, o estilo, as formas, que são específicas ao seu período histórico, lugar ou escola artística. Além da própria relação com o “belo”, definido por cada período cultural.

Um dos capítulos de seu livro, a que Manovich (2012) se refere, denominado Mayaismo, seria motivado pela influência que o *software* de animação 3D, Maya, e o design de jogos tiveram sobre a estética contemporânea. O autor reflete que mesmo artes plásticas ou música brasileira, em cada década, sofreram influência dessa

⁶ Prefiro o termo “mídias digitais”, mas adoto “novas mídias” em respeito ao termo utilizado por Manovich.

estética. Observando-se as vinhetas de abertura de telenovelas brasileiras não é diferente, a estética digital se evidencia. Atualmente, praticamente todas as imagens são construídas, editadas ou passam pelo computador, não é de se estranhar que as formas vêm da plataforma digital e até guiam os *designers*.

Para aproximação do objeto de pesquisa deste estudo, pode-se citar, como exemplo, a abertura da telenovela Cordel Encantado, em que se buscava recriar a estética de cordel (artesanal/manual), mas que teve sua forma alcançada por meio de *software* de computador, havendo uma contaminação da infoestética⁷ na estética que seria própria do sertão brasileiro analógico.

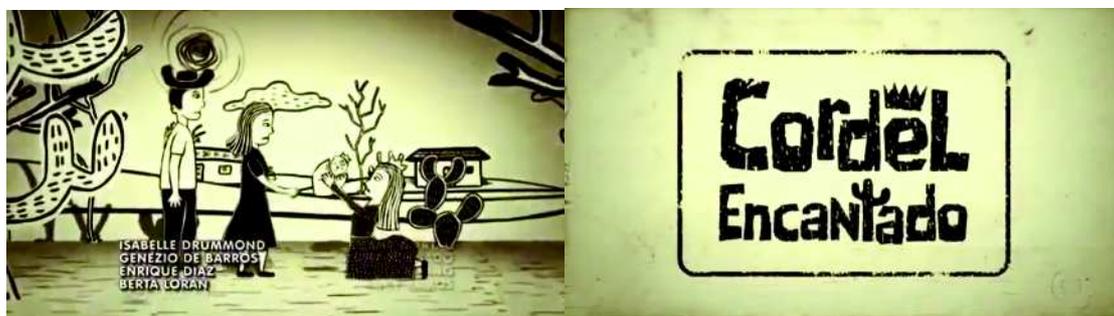


Figura 1: *frame* e assinatura da vinheta de abertura de Cordel Encantado
Fonte: o autor, a partir de Youtube

Na Figura 1 fica evidente a similaridade estética dos *frames* capturados da vinheta de abertura da telenovela Cordel Encantado com a xilogravura, característica dos cordéis nordestinos. No caso da vinheta, não foi utilizada xilogravura, mas computação gráfica para se alcançar o resultado que, apesar de próximo da xilogravura, tem especificidades que esta última não poderia apresentar pelas limitações da técnica, mas que são possíveis em CGI.

Para Manovich, é impossível assistir 10 minutos de TV nos Estados Unidos sem encontrar animações gráficas, que também podem ser encontradas em todos os lugares na web. Para o pesquisador, são desconhecidas as análises sobre esse tipo de animação⁸. A mesma observação realizada assistindo-se à TV aberta brasileira, gera, também, a impressão de que no Brasil não se assiste 10 minutos de programação televisiva sem encontrar animações gráficas.

⁷ Para usar o termo de Manovich que, segundo ele, intitula seu livro.

⁸ O próprio Manovich se limita à refletir sobre Cinema e novas mídias, sendo seu trabalho escolhido como um dos norteadores teóricos deste capítulo pelas aproximações possíveis de serem feitas com as vinhetas de abertura.

Apesar das imagens da vinheta fazerem o percurso do exterior para o interior (imagens técnicas para imagens mentais), entende-se aqui, que o contrário também acontece. Não só na medida que a vinheta fez o caminho do interior da equipe de criação/produção para o exterior (imagens técnicas/atuais), como, também pode acontecer de o espectador, ao assumir as imagens atuais do audiovisual que assistiu (ou até da vinheta), as levarem para o plano das imagens mentais e as reconfigurarem em novas atuais (ou até imagens filmicas ou técnicas, no caso de espectadores que também sejam produtores – profissionais ou amadores).

Entende-se, neste sentido, uma retroalimentação deste “sistema de imagens”. Sendo difícil identificar se as imagens da vinheta foram geradas a partir de outras imagens mentais ou de outras imagens técnicas, ou o que é mais provável, de ambas. Neste sentido, “[...] podemos dizer que a especificidade do cinema [e do audiovisual, de maneira mais global] se baseia em nos dar a ilusão de traçar os movimentos do pensamento, ou de nos induzir a operar sobre eles e a partir deles.” (GUTFREIND, 2006, p. 10)

Ainda fazendo uso das ideias de Gutfreind (2006, p. 10), o “‘mistério do cinema’ [Godard], [...] se basearia [...] na abolição da oposição entre o mundo exterior e o mundo interior, o espírito e o corpo, o sujeito e o objeto, o conhecimento científico e o sentimento despertado. Essa operação de junção pode qualificar a estética cinematográfica.”

Nesta reflexão propõe-se uma abolição entre a divisão demarcada entre os mundos interior e exterior, das imagens mentais e imagens técnicas ou atuais, dos estados filmico e onírico, entendidos no contexto das vinhetas de abertura de telenovelas. Vinhetas que não são ininteligíveis em sua composição subjetiva mas que, inegavelmente, apresentam-se mais que reais (permitidas pelos recursos de criação digital), na ligação que estabelecem com o espectador, proporcionando uma leitura para além do que comumente os audiovisuais (diegéticos) permitem. A aproximação das reflexões do cinema se fazem necessárias como paralelo para que se possa compreender outras audiovisualidades, como neste caso, as das vinhetas de abertura de telenovelas.

Neste sentido, os estudos de Tietzmann sobre os créditos de abertura de filmes como espaços híbridos em que elementos de comunicação gráfica e linguagem

cinematográfica convergem, parece ser outra aproximação possível e apropriada para esta reflexão.

Para Tietzmann (2007a, 2007b), a característica híbrida dos créditos de abertura de um filme permite que sejam estudados elementos como recombinações, evolução histórica e soluções estético-visuais deste tipo de audiovisual. Proposta que se aproxima bastante dos objetivos desta pesquisa. E é a hibridização que permite ao espectador ser surpreendido pelo incomum, ao mesmo tempo em que é reconfortado “ao reencontrar paradigmas e sintagmas já conhecidos, sem constituir algo drasticamente diferente a ponto de necessitar de um aprendizado distinto para ler um filme, ler um material gráfico impresso e ler uma sequência de créditos.” (TIETZMANN, 2007a, p. 29). O autor entende como hibridizações as sobreposições de uma área à vizinha, como acontece entre o cinema e a comunicação gráfica. Essas sobreposições começaram a acontecer já no início do cinema, quando cartelas eram filmadas, apresentando textos ou imagens estáticas, desde então demonstrando preocupação com *layout*, diagramação, tamanhos, proporções, posição, leitura, visibilidade de elementos, características fundamentais da comunicação gráfica.

Seja pelo tédio do público que desejava novidades, seja pelas tentativas de contar histórias mais sofisticadas, seja meramente pela experimentação com possibilidades técnicas, a articulação da linguagem cinematográfica em poucos anos transcendeu o mero registro e sofisticou-se em suas competências específicas (montagem, som, efeitos visuais, etc.) além de hibridizar-se progressivamente com elementos gráficos. Um fruto desta hibridização é a animação a partir de personagens desenhados. (TIETZMANN, 2007a, p. 30)

As mudanças, segundo o autor, começaram a acontecer na década de 1950 com a percepção de que as informações dos filmes poderiam ser apresentadas de forma menos conservadora, fazendo uso das técnicas do cinema, como o movimento e a ação. “Tal renovação deu luz a uma grande variedade de formas e estilos nos créditos, em geral mesclando o período histórico onde se passa a trama do filme com tendências e modismos de cada período” (TIETZMANN, 2007b, p. 2).

Evidentemente as hibridizações e as mudanças técnicas não são o fim em si no produto audiovisual, mas um modo “para os significantes que colocarão em ação o processo de leitura e significação” (TIETZMANN, 2007a, p. 31), que vai ao encontro

das ideias desenvolvidas anteriormente, em que as imagens técnicas retroalimentam as imagens mentais, que podem gerar novas imagens técnicas.

Para o pesquisador, a hibridização potencializa uma infinidade de formas de créditos que, no entanto, são limitadas por restrições orçamentárias, de prazos e até convenções e modos que “acabam vertendo este *infinito potencial* em algumas soluções visuais recorrentes identificáveis nos créditos de abertura.” (TIETZMANN, 2007b, p. 2).

Assim, o autor recorre a Curran para identificar três tipos de créditos mais comuns nos filmes: um primeiro tipo, mais excitantes, que preparam o espectador para o ritmo do filme (comuns em vinhetas de séries de televisão); um segundo tipo, que levantam questões e fornecem pistas para o filme; e um terceiro tipo, quase invisíveis, inseridas quase que indistintamente do filme.

Para a criação dos créditos, Tietzmann entende a utilização de motivos que podem ser associados, partes relevantes da trama do filme, ou livres, elementos estéticos, gráficos ou contextuais que aparecem no filme.

Os motivos inspirados pelo filme podem ser interpretados visualmente de diversas maneiras, com predominância das soluções gráficas (ilustrações, diagramas, colagens, animação) e cinematográficas (imagens live action semelhantes às demais partes do filme). Frequentemente uma destas influências se torna dominante sobre a outra na elaboração do discurso visual dos créditos, silenciando a outra ou a reduzindo ao mínimo de interferência possível. (TIETZMANN, 2007a, p. 32)

É nessa perspectiva que o pesquisador desenvolve uma taxonomia em que o cinematográfico e o gráfico são apresentados no cruzamento de quatro quadrantes, em que o cinematográfico vai do forte ao fraco, assim como, o gráfico vai do forte ao fraco. As combinações podem ser de cinematográfico forte com gráfico forte (tipo 1), cinematográfico forte com gráfico fraco (tipo 2), cinematográfico fraco com gráfico forte (tipo 3) ou cinematográfico fraco com gráfico fraco (tipo 4). Fraco e forte, na taxonomia de Tietzmann, não são sinônimos de bom ou ruim, mas de referências associadas ou livres.

O Quadro 1 apresenta a taxonomia de créditos de abertura cinematográficos de Tietzmann, a seguir:

	Gráfico forte	Gráfico fraco
Cinematográfico Forte	<p>Tipo 1: Créditos que privilegiam a animação e a mescla, unindo o melhor dos dois mundos.</p> <p>Prenda-me se for capaz (Steven Spielberg, 2002); Homem com o Braço de Ouro (Otto Preminger, 1956); Monstros S.A. (Pete Docter, 2001); Adeus, Lênin (Wolfgang Becker, 2002)</p>	<p>Tipo 2: Créditos onde a parte gráfica discretamente acompanha a imagem, mas esta imagem mantém o interesse do espectador por suas qualidades estéticas, emocionais ou informativas. Reviravolta (Oliver Stone, 1999); Cassino (Martin Scorsese, 1995); Sunset Boulevard (Billy Wilder, 1955); As Horas (Stephen Daldry, 2002)</p>
Cinematográfico Fraco	<p>Tipo 3: Créditos que privilegiam tipografia e demais recursos gráficos a imagens captadas por câmera: As Virgens Suicidas (Sofia Coppola, 2000), Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos (Pedro Almodóvar, 1988),</p>	<p>Tipo 4: Créditos que dependem da música para serem interessantes. Exemplos: filmes de Woody Allen, Pulp Fiction (Quentin Tarantino, 1994) ou Kill Bill vol. 1 (2003, também de Tarantino) Ou se tornam monótonos e protocolares</p>

Quadro 1: Predominância do gráfico ou do cinematográfico
Fonte: TIETZMANN, 2007a, p. 33

Para Tietzmann, os de tipo 1 seriam os créditos que privilegiam a animação e a mescla, fazendo união de ambas as técnicas, o tipo 2 seria representado pelos créditos em que a parte gráfica acompanha discretamente a imagem, mantendo o interesse do espectador pelas qualidades estéticas, emocionais ou informativas dos créditos. O tipo 3 é aquele em que os créditos têm a tipografia privilegiada, assim como demais recursos gráficos, em detrimento das imagens captadas. No tipo 4, os créditos dependem da música para serem interessantes, já que nem o gráfico, nem o cinematográfico se destacam.

Esta taxonomia é um dos pilares para a aplicação proposta na metodologia deste trabalho. Isto porque, Tietzmann destaca que os créditos de tipo 1 são comuns em vinhetas de séries de televisão, favorecendo mais dinamismo visual, a necessidade de competir com dezenas de outros canais e possibilitando mais ousadia por parte dos profissionais de criação; características que mantêm relação íntima com o objeto de estudo aqui apresentado, as vinhetas de abertura de telenovelas.

2.2 O audiovisual no contexto de transformação cultural

A proposta deste tópico parece ser desafiadora pois busca as relações do que é meramente técnico com o que é cultural, elucidando neste cruzamento as transformações ocorridas no plano mais amplo e que refletem mudanças na produção audiovisual.

Em 2008, Negri realizou um esforço para evidenciar as relações intrínsecas entre cultura e tecnologia, recorrendo à autores como Terry Eagleton⁹ para compreender a cultura e André Lemos¹⁰ para compreender a tecnologia.

O distanciamento que alguns tentam ressaltar entre humano e máquina¹¹, são dissolvidos na medida em que o caráter inatural do ser humano é evidenciado. Para Eagleton (2005), o ser humano possui em si a dualidade natural, ligada à natureza, *versus* inatural, que seriam os “impulsos que nos levam a criar e produzir cultura” (NEGRI, 2008, p. 20). O ser dual, vive em conflito, já que tem necessidades naturais, fisiológicas e biológicas e necessidades outras, que não têm relação com a sobrevivência, neste sentido, a necessidade de produzir e consumir cultura.

E por mais que no ser humano existam esses dois aspectos, natureza e cultura não podem ser vistas como opostas. É a própria natureza que fornece matéria-prima para a cultura, o natural é combustível para o inatural. “Mas a própria necessidade de cultura sugere que há algo faltando na natureza - que nossa capacidade de ascender a alturas além daquelas de nossos pares na natureza, [...] nossa condição natural é também bastante mais ‘inatural’ que a deles” (EAGLETON, 2005, p. 16).

Negri (2008) afirma que a característica inatural do ser humano não é algo puro, recebendo interferência dos outros seres humanos e sendo influenciado pela própria

⁹ Com influência dos estudos de Raymond Williams, Stuart Hall, T. S. Eliot, J. Frow, Althusser e Nietzsche.

¹⁰ Com influências de Heidegger, Simondon, Bergson, Lévy, Maffesoli, dentre outros.

¹¹ “A máquina, segundo Simondon, será responsável pela sensação contemporânea de que a tecnologia não faz parte da cultura humana (ou é sua inimiga).” (LEMOS, 2002, p. 33)

sociedade e meio em que está inserido, inculcando “ideologias diversas nos seres particulares.” (NEGRI, 2008, p. 20).

O percurso histórico para entender a cultura realizado por Williams¹² e sintetizado por Eagleton (2005) passa pela polidez e ética do *gentleman* inglês, pela civilidade da sociedade francesa na sua política, economia e técnica e pela Alemanha religiosa, artística e intelectual. De fato, o conceito de cultura não se limita a uma época ou a um povo, tão pouco pode ser considerado estático.

Vale ressaltar que a palavra cultura vêm de cultivo da lavoura para a alimentação. Aí poderia estar uma analogia interessante, inclusive. Se o ser humano, em seu impulso inatural, sente que falta algo na natureza, a cultura é o “alimento” que cultiva e consome para sobreviver. Mas a generalização do termo, que pode abranger, antropologicamente, praticamente tudo, desde penteados de cabelo à formas de tratamento e, esteticamente, incluir Stravinsky e excluir ficção científica.

Para corroborar no caminho da definição, Geertz entende a cultura como redes de significação nas quais a humanidade está suspensa. Neste mesmo sentido, Williams define cultura como “o sistema significante através do qual [...] uma ordem social é comunicada, reproduzida, experienciada e explorada.” (EAGLETON, 2005, p. 53).

Assim como tanto em Eagleton, quanto em Williams se percebe que a proeminência da cultura na sociedade se deu a partir dos produtos da indústria cultural se disseminando pelas cidades, uma relação mais indissociável entre a cultura (e ser humano) e a tecnologia vai aparecer em Eagleton ao afirmar que “por se moverem dentro de um meio simbólico e por serem de certo tipo material, nossos próprios corpos têm a capacidade de se estender para muito além dos seus limites sensíveis, naquilo que conhecemos como cultura, sociedade e tecnologia.” (EAGLETON, 2005, p. 140).

A tríade cultura, sociedade e tecnologia é destacada e refletida por autores que buscam uma compreensão da sua complexidade. Lemos (2002) afirma que este exercício de compreensão não é fácil, mas que a influência da tecnologia nas sociedades está entre as questões prioritárias na contemporaneidade.

¹² Raymond Williams vai tratar sobre o assunto em diferentes momentos nas obras “*Keywords*”, “*Culture and Society*”, “*The Long Revolution*” e “*The Idea of Culture*”.

Schmidt considera que a “tecnologia é um produto da cultura [...] reconhecendo que a tecnologia não tem caráter estritamente material” (NEGRI, 2008, p. 34), da mesma forma, para Lévy, pode-se “pensar que as tecnologias são produtos de uma sociedade e de uma cultura.” (LÉVY, 2005, p. 22).

O maior erro, talvez, esteja no fato de tecnologia ser entendida como aparelhos físicos. É possível retornar para a Grécia antiga para compreender que a tecnologia está ligada à *Tekhnè*, termo que pode ser traduzido como “arte”. *Tekhnè* é oposta à *Physis*, que seria o princípio de geração das coisas naturais (o desabrochar de uma flor, por exemplo). No entanto, tanto *Tekhnè*, quanto *Physis* são parte do processo de vir a ser da *Poièsis*. Cada uma com suas qualidades, mas ambas partindo da ausência para a presença. Lemos (2002) esclarece que a *Tekhnè* é um conceito filosófico que visa descrever as artes práticas, o saber humano. Ou seja, tecnologia é *Tekhnè*, assim como a dança, as boas maneiras, a cozinha (STIEGLER, 1994).

Apesar de tanto tecnologia quanto técnica fazerem parte do conceito de *Tekhnè*, ambas não se confundem e não podem ser confundidas. De acordo com Vargas (1994), a tecnologia só surge a partir do século XVII, com a Ciência Moderna, sendo um saber fazer baseado exclusivamente na experimentação científica. Ou seja, tecnologia não é um conjunto de técnicas ou o desenvolvimento de técnicas simplesmente (GAMA, 1986). “Grande confusão é gerada pelo senso comum ao reduzir tecnologia ao aparatos tecnológicos [que ajuda a fabricar,] [...] não sendo comprável.” (NEGRI, 2008, p. 25).

Se esses elementos que o senso comum considera tecnologia não o são, Vargas propõe uma definição bastante razoável do que seria tecnologia, afirmando-a

como aplicação de teorias, métodos e processos científicos e técnicos [...] a técnica é tão antiga quanto o homem; mas a ciência, pelo menos no significado atual da palavra, é recente. Portanto, tecnologia, como aplicação científica, é característica da sociedade contemporânea. É um saber aplicado integrante da nossa cultura. (VARGAS, 1994, p. 225)

Se tecnologia é saber aplicado, integrante da cultura, fica evidente que tecnologia é dependente do ser humano (e não o contrário) e que a tecnologia é indissociável da sociedade atual. Tanto que, para Lemos, os objetos técnicos passam a seguir uma lógica interna relacionada ao córtex humano. “A espécie humana é fruto desse

movimento perpétuo e infindável, sendo a primeira natureza a técnica, e responsável pela criação da segunda natureza [inatural]: a cultura.” (NEGRI, 2008, p. 33).

Em Simondon fica evidente a tecnologia como parte da cultura contemporânea, ideia reforçada por Bergson ao afirmar que “se nossos órgãos são instrumentos naturais, nossos instrumentos são órgãos artificiais.” (*apud* LEMOS, 2002, p.34). Essa ideia já havia sido desenvolvida, também por McLuhan, com sua teoria dos meios de comunicação como extensões do homem, ao profetizar que

Estamos nos aproximando rapidamente da fase final das extensões do homem: a simulação tecnológica da consciência, pela qual o processo criativo do conhecimento se estenderá coletiva e corporativamente a toda a sociedade humana, tal como já se fez com nossos sentidos e nossos nervos através de diversos meios e veículos. (McLUHAN, 2005, p. 17)

A ligação e, até confusão, entre o que é humano e o que são meios de comunicação vem, então, da própria relação íntima entre cultura e tecnologia e, conseqüentemente, da presença da tecnologia na produção e consumo de cultura cotidianos. Para Lévy (2005), a raiz dessa perspectiva pode ser encontrada no uso do computador pessoal, possibilitado pelo advento do microprocessador, para tornar-se instrumento de criação, organização, simulação e diversão, afastando-se dos usos para processamento de dados de grandes empresas, exclusivamente.

É nesse contexto que a criação, produção e consumo de cultura passam a outro estágio. A cultura de massas, até então, monopolizadora das relações meios de comunicação-pessoas, sofre alterações para uma cultura de mídias, que prepara o terreno para o estabelecimento de uma cultura digital (SANTAELLA, 2003).

[...] a possibilidade de manipulação total sobre a imagem a partir do domínio do pixel permitiu-nos também intensificar o real em suas cores, formas e propriedades, a ponto de fabricarmos um real mais interessante que a realidade. Isto explica aquilo que é exatamente a essência da pós-modernidade: a preferência pela imagem em vez do objeto, pelo simulacro em vez do real. O fato é que os meios tecnológicos de comunicação, que se colocam entre nós e o mundo, não mais nos informam sobre o mundo, antes o refazem à sua maneira, hiper-realizam o mundo, transformando-o num verdadeiro espetáculo. (SCHIAVONI, 20012, p. 17-18)

É nesse contexto que os meios de comunicação perdem o monopólio de produção e veiculação e passam a concorrer com pessoas comuns que podem produzir e veicular conteúdos. Essa mudança é responsável pela alteração de lógica de produção dos

meios de comunicação, que tendem a utilizar a produção do público como referência e não só, mas a veicular produtos audiovisuais produzidos fora dos veículos.

“Câmeras digitais, música digital e a Internet possibilitam que as ferramentas de produção [audiovisual] estejam agora disponíveis em nível doméstico” (CHONG, 2011, p. 105), viabilizando a criação de imagens sintéticas (CGI¹³), que não são captadas (*live-action*), mas inteiramente produzidas digitalmente, não só nas produtoras e meios de comunicação, mas nas casas e em computadores pessoais.

A digitalização torna viável que qualquer som e imagem possam ser montados e/ou sobrepostos, compartilhados e remontados com outras imagens e sons digitais. “A acessibilidade e a compatibilidade da mídia forneceram aos artistas uma paleta ilimitada e a chance de experimentar as linguagens e convenções que acompanham um conjunto diversificado de mídias e disciplinas” (CHONG, 2011, p. 112).

Chong (2011) afirma que as interfaces mais amigáveis foram fundamentais para que a animação digital se tornasse um processo intuitivo e acessível até para quem não era animador. O autor afirma que esse processo, combinado ao número de “animações” disponíveis no dia a dia, tais como, games complexos, telas gráficas de utensílios domésticos e telefones celulares, obrigou a evolução da imaginação e estética do vídeo.

Combinando habilidades em design, artes marciais e pintura de paisagem, dois cineastas iniciantes [Dave Macomber e Mark Thomas] conseguiram criar uma homenagem convincente à saga de Guerra nas Estrelas. *Duality* é um exemplo da disseminação da tecnologia e das técnicas de geração de imagens digitais no domínio público mais amplo. (CHONG, 2011, p. 108)

Para se ter uma ideia da qualidade das imagens criadas por Macomber e Thomas, na figura 2, é reproduzido um *frame* do filme:

¹³ Imagens geradas por computador

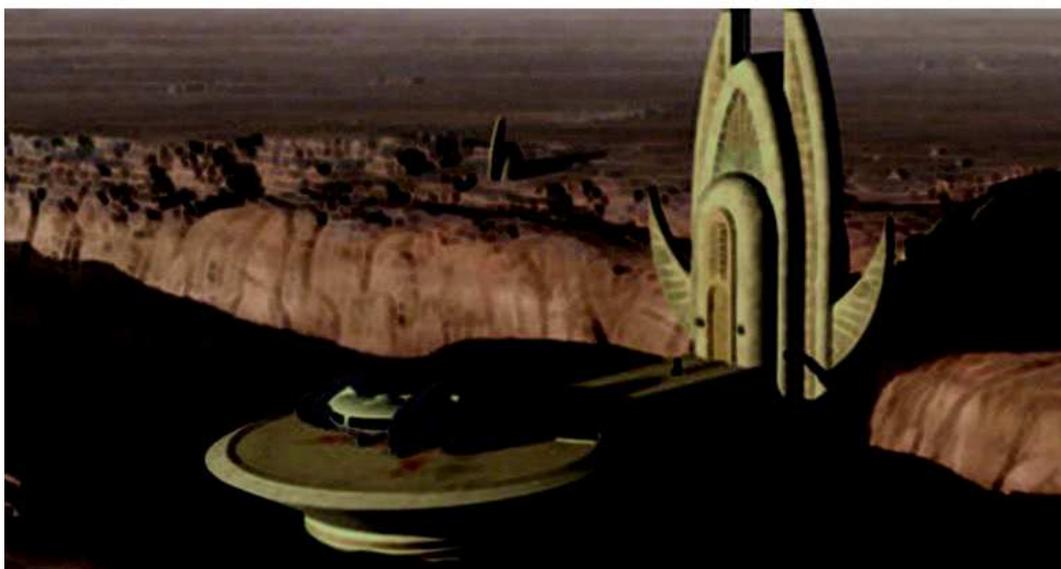


Figura 2: Duality

Fonte: <http://filme5.com/online-filme/2175629-duality>

De fato, a composição apresentada na figura 2, chega a gerar dúvida se o *frame* não foi recortado de uma das cenas de Guerra nas Estrelas. O desenvolvimento tecnológico para CGI têm tornado cada vez mais tênue a linha que permite a identificação do que é *live-action* e do que é criação digital ou do que é produção profissional e do que é amadora.

“Motivadas pela progressiva digitalização das tecnologias de pós-produção, surgem novas facilidades de fundir elementos de ambas as origens em mesclas progressivamente mais sofisticadas onde, inclusive, possa ser impossível de definir onde estão os limites do gráfico e iniciam o do cinematográfico.” (TIETZMANN, 2007b, p. 13).

Um fato curioso aconteceu com Hans Donner, ao concorrer a um prêmio da TV francesa para sequências de filmes feitas sem computador, com a vinheta de abertura da telenovela “Deus nos Acuda” (1992). Os organizadores da premiação desclassificaram Donner e sua equipe porque entenderam que a vinheta havia sido criada digitalmente, quando a mesma foi feita a partir de captação de imagens, conforme a figura 3 apresenta:



Figura 3: Deus nos acuda

Fonte: <http://f.i.uol.com.br/fotografia/2015/04/24/505586-970x600-1.jpeg>

Apesar de Donner e equipe terem sido desclassificados da premiação pois o júri não acreditou que os efeitos especiais da vinheta fossem produzidos apenas com captação de imagens, o site Memória Globo (2016) descreve a produção da vinheta da seguinte maneira:

A abertura de Deus nos Acuda satiriza a corrupção no Brasil mostrando um mar de lama invadindo o salão em que se realiza uma festa da alta sociedade. O set de gravação foi construído como uma gaiola suspensa sobre uma piscina, com o chão feito de arame vazado para permitir que a lama – isopor ralado, anilina e álcool – cobrisse os convidados à medida que o cenário era mergulhado na piscina. Em seguida, por computação gráfica, um rodaminho misturava o salão a outros elementos, como aviões, iates e lanchas, e tudo ia sendo escoado por um ralo, que, ao final, transformava-se no contorno do mapa do Brasil. O país que desce pelo ralo, na realidade, é um tanque em forma de Brasil, com água marrom descendo até o fundo. Com duração de 75 segundos, a abertura exigiu um trabalho minucioso de Hans Donner e sua equipe. Foram utilizadas cinco câmeras na gravação: três presas nas paredes do cenário, para descerem junto com ele; uma no teto, registrando a cena de cima para baixo; e outra sobre uma plataforma de isopor, que passeava entre os convidados da festa. Cada descida da gaiola na piscina durava 17 segundos, e a cena só podia ser rodada uma vez ao dia, já que as roupas dos modelos tinham que ser lavadas a cada gravação.

Essa dificuldade em diferenciar o que é atual e o que é virtual tem sido cada vez mais acentuada pelas tecnologias (Chong (2011) cita o Electric Image, Adobe After Effects e Final Cut Pro), a ponto de, em alguns casos, como foi o da vinheta de “Deus nos

Acuda”, não ser possível estabelecer as fronteiras entre CGI e *live-action*. Isto ocorreu porque no início da computação digital, as imagens criadas evidenciavam os “*Wireframes*, movimento mecânico e a aparência plástica brilhante” (CHONG, 2011, p. 112) que ao longo do tempo foram sendo refinadas até “que a corrida pelo fotorrealismo” (id.) fosse vencida. As vinhetas de abertura de telenovelas podem ilustrar esta mudança estética, conforme as figuras 4 e 5:



Figura 4: *Frames* da vinheta de abertura de Guerra dos Sexos de 1983
 Fonte: o autor, a partir de Youtube



Figura 5: *Frames* da vinheta de abertura de Guerra dos Sexos de 2012
 Fonte: o autor, a partir de Youtube

A figura 4 apresenta quatro *frames* da vinheta de abertura da primeira versão da telenovela Guerra dos Sexos, de 1983, enquanto a figura 5, os *frames* da vinheta do *remake* da mesma telenovela, exibida de 2012 a 2013, ambas na Rede Globo. As figuras permitem fazer comparações das mudanças visuais ocorridas pelo aperfeiçoamento das tecnologias de CGI. As duas vinhetas são coloridas e criadas no período em que a Globo já mantinha em funcionamento o setor de computação gráfica próprio. Apesar da vinheta de 1983 ter sido construída com técnica mista de *live-action* e CGI e a vinheta de 2012 ter sido produzida exclusivamente com CGI, é possível compara-las, observando-se as formas e texturas das imagens sintéticas de ambas as vinhetas.

As formas na vinheta de 1983 são mais artificiais (lembra a textura do plástico), e evidenciam mais que os elementos cênicos foram construídos digitalmente, ainda que na vinheta de 2012, a proposta seja deixar evidente que trata-se de uma animação. Na figura 5, a luz do sol entrando pela janela, o interior da casa, a gaiola dos pássaros deixariam o telespectador na dúvida se não se trataria de *live-action*, caso não houvessem os personagens. Os pêlos e penas dos animais têm textura muito próximas dos de animais atuais. Inclusive, as personagens animadas representando Irene Ravache e Tony Ramos, são extremamente similares às características dos atores, sendo rapidamente reconhecidos.

Falta na vinheta de 1983 as nuances de iluminação e sombra mais aproximadas do que é visto nas imagens não sintéticas, para diminuir a sensação de artificialidade já que, ao que parece, a ideia era criar cenários que imitassem o atual. Isto é evidenciado, inclusive, pela réplica de luz solar entrando a janela no estúdio de dança ou o reflexo dos edifícios no lago. Seria plausível afirmar que, pelas características técnicas, a vinheta de 2012 é mais verossímil que a de 1983, ainda que aquela seja construída exclusivamente com animação gráfica.

E mesmo com todas as mudanças tecnológicas e aperfeiçoamento das técnicas, ao que parece, o conteúdo e narrativa dos audiovisuais contemporâneos continuam muito parecidos às do fundamento da animação e efeitos especiais audiovisuais no cinema.

A animação tem sido uma técnica importante ao longo da história do cinema - estimulando, informando e respondendo a cada uma das inovações tecnológicas produzidas. [...] desenvolvendo constantemente uma forma de expressão

inovadora, relacionada a outras formas de arte, mas mudando os aspectos da cultura e da sociedade. (CHONG, 2011, p. 15)

Os fundamentos da animação podem ser encontrados nos “filmes com truques” de Méliès, que em 1904 produziu “*Le Voyage à travers l'impossible*”, fazendo uso das técnicas desenvolvidas anteriormente em seus outros filmes. As ilusões de Méliès se davam somando-se *live-action* e efeitos de ilusão, o que é encontrado de forma abundante nos longametragens atuais.

Os truques de Méliès tiveram início quando, ao acaso, sua câmera parou e ao voltar a filmar, as pessoas em cena desapareciam e reapareciam. Assim, o ilusionista francês começou a desenvolver técnicas para o cinema, como

parar a câmera e substituir atores ou objetos (a base da animação quadro a quadro), diminuir a velocidade da câmera para que a ação pareça acelerar e rebobinar a câmera e filmar novamente a mesma tomada - uma forma primitiva de composição óptica. Méliès até se aventurou na pós-produção, utilizando técnicas de retoque manual para colorir o filme fisicamente. (CHONG, 2011, p. 17)

Ainda que Méliès tenha destaque pelos efeitos visuais conseguidos, um outro nome é importante na montagem de imagens fixas em sequência para se conseguir a impressão de movimento, o do fotógrafo inglês Eadweard Muybridge.

Muybridge realizou suas experiências originais em Palo Alto, na Califórnia, Estados Unidos, onde um século mais tarde seriam alcançados muitos avanços no tratamento de imagens com computador. [...] Para criar imagens sequenciais, Muybridge dispôs, perpendicularmente em relação ao caminho percorrido pelo cavalo, grupos de suas câmeras modificadas e colocou cordões para atuar como acionadores - disparando a câmera à medida que o animal se deslocava. (CHONG, 2011, p. 18)

O que o desenvolvimento tecnológico deve proporcionar à produção audiovisual é a liberdade para que seja possível conceber qualquer tipo de imagem que a mente humana consiga vislumbrar. Seja utilizando técnicas novas ou antigas, seja com imagens coloridas ou preto & branco, utilizando apenas CGI, *live-action* ou somando as duas técnicas. Importa que o desenvolvimento tecnológico continue apoiando o desenvolvimento cultural, sem deixar de perceber que ambos, acontecem pelo e para o ser humano.

2.2.1 Cultura das telas

As imagens geradas por computador são apenas um dos fragmentos contemporâneos que evidenciam uma cultura das telas ou, como Lipovetsky (2011) denominou, mais amplamente: cultura-mundo. De acordo com o autor, a hipermodernidade modificou profundamente o relevo, o sentido, a superfície social e econômica da cultura. Essa cultura-mundo seria uma hipercultura universal, do tecnocapitalismo total, das indústrias culturais, do consumismo total, das mídias e redes digitais.

É uma cultura que se complexifica ainda mais, para além do que já haviam teorizado Williams, Eagleton, Lévy ou Lemos, conforme visto anteriormente, pois com a cultura-mundo, dissemina-se por toda parte uma infinidade de novos problemas, não só globais mas, também, existenciais.

Para elucidar do que se trata essa nova perspectiva de cultura, Lipovetsky (2011) propõe um esquema de evolução histórica, distinguida em três grandes eras das relações da cultura com o todo social:

- Primeira era: considerada a mais longa historicamente e identificada com o momento tradicional da cultura, tendo seu modelo encontrado nas sociedades ditas primitivas. É uma cultura que aparece com as relações dos clãs, políticas, religiosas, mágicas ou parentais. É um tipo de cultura passado de geração para geração, herdado dos ancestrais ou dos deuses. É algo que conduz a própria iniciativa individual;
- Segunda era: coincide com as democracias modernas, com seus valores de igualdade, liberdade e laicidade. Lipovetsky a compreende como sendo o momento “revolucionarista da cultura” (2011, p. 12), com movimento de forte subversão. A modernidade promoveu a secularização em todas as instâncias culturais, com a racionalização oposta à dominação religiosa, de tradições ou superstições. Surge a fé na ciência e dois pólos artísticos antagônicos: a arte comercial e a arte vanguardista. O autor entende esse contexto como sendo uma primeira fase da cultura-mundo; e

- Terceira era: estabelecida entre 1980 e 1990, tornou-se o horizonte cultural da sociedade na era da globalização. Período chamado pelo autor de hipermodernidade, que se caracteriza pela supervalorização do futuro que cedeu lugar ao superinvestimento no presente. Momento em que as vanguardas são integradas à ordem econômica e o mercado passa a colonizar não só a cultura, mas os modos de vida. As mídias e o ciberespaço tornam-se primordiais para a relação com o mundo, numa vida de interconexões. A produção cultural passa a ser imposta pelo poder econômico. O autor evidencia os polos que constituem as “estruturas elementares” dessa cultura-mundo, sendo os que “cruzam cultura tecnocientífica, cultura de mercado, cultura do indivíduo, cultura midiática, cultura das redes, cultura ecologista” (LIPOVETSKY, 2011, p. 15).

A cultura-mundo, proposta por Lipovetsky, seria caracterizada pela “hipertrofia da oferta mercantil, a superabundância de informações e de imagens, a oferta excessiva de marcas, a imensa variedade de produtos alimentares, restaurantes, festivais, músicas, que agora podem ser encontrados em toda parte do mundo” (*id.*). Há uma extrema diversificação das experiências consumistas num mundo que oferece cada vez mais imagens, referências, modelos, dispondo de elementos de identificação diversos para que os indivíduos construam a própria existência. Outro autor, pesquisador da publicidade, também compreende que o “consumo é fundamental para o processo pelo qual os indivíduos confirmam ou até criam sua identidade” (COVALESKI, 2013, p. 93).

Talvez essa oferta de consumo seja responsável pela sensação de “compressão do tempo e do encolhimento do espaço” (LIPOVETSKY, 2011, p. 16), reforçada pela interconexão das redes informáticas, em que as mídias transmitem os acontecimentos ao mesmo tempo em que se dão, em que as distâncias geográficas se apagam, causando confusão na diferença entre próximo e distante, num sentimento de inclusão local num mundo global. O não precisar sair de casa para trabalhar ou socializar não se dá apenas pela comodidade mas, também, pela sensação global de perigo, de medos compartilhados.

“A propaganda contemporânea desenvolve um discurso universal nas sociedades mundializadas, nas quais se manifesta por meio de signos e valores mundiais como universais e onde coexistem os valores nacionais, regionais e locais” (BERTOMEU,

2010, p. 4), “as dinâmicas culturais têm sido marcadas pelo embate entre direcionamentos globalizantes frente a rearticulações locais” (COVALESKI, 2013, p. 61). E é esse um dos motivos pelos quais a cultura-mundo não é una. Nela, “multiplicam-se as hibridizações do global e do local” (LIPOVETSKY, 2011, p. 17) e a diversidade de valores e “reinvindicações particularistas” (*id.*).

Se o mercado e as indústrias culturais fabricam uma cultura mundial marcada por uma forte corrente de homogeneização, ao mesmo tempo vemos multiplicar-se as demandas comunitárias pela diferença: quanto mais o mundo se globaliza, mais um certo número de particularismos culturais aspira afirmar-se nele. Uniformização globalitária e fragmentação cultural andam juntas. (*ibid.*, p. 17-18)

Este paradoxo é uma das novidades desse novo desenho cultural: um mundo hipermoderno desorientado de maneira estrutural e crônica. “Uma desorientação inédita, excepcional e ao mesmo tempo planetária [...]” (*ibid.*, p. 19).

Uma desorientação que distancia a cultura do “espírito”, já que a cultura passa a ser absorvida pelo capitalismo, demarcada pelo esfacelamento das esferas simbólicas de hierarquização em alta ou baixa cultura, naquilo que é arte e naquilo que é comercial, no que diz respeito ao espírito ou no que diz respeito ao divertimento.

Para Lipovetisky, são quatro os eixos que desenham o mundo hipermoderno de esfacelamento das antigas esferas:

o *hipercapitalismo*, força motriz da globalização financeira; a *hipertecnização*, grau superlativo da universalidade técnica moderna; o *hiperindividualismo*, concretizando a espiral do átomo individual daí em diante desprendido das coerções comunitárias à antiga; o *hiperconsumo*, forma hipertrofiada e exponencial do hedonismo mercantil. (LIPOVETSKY, 2011, p. 32)

O destaque dado à técnica e à tecnologia no contexto cultural do subcapítulo anterior é, também, enfatizado por Lipovetsky ao tratar da hipertecnização enquanto um dos eixos da cultura-mundo. Além de global, a técnica expande-se para todos os domínios da vida em todas as instâncias. A política perde o poder de mudança das vidas para o *high-tech*.

A técnica que era adaptada ao estilo de vida, passa a fazer com que o estilo de vida se adapte à ela, quando não se torna o próprio estilo de vida e modo de pensamento. Essa técnica infiltrada na vida foi potencializada pela digitalização das coisas. O universo

passa a ser descorporificado no contato com as telas. Para Lipovetsky (2011), esta realidade se traduz na destruição do mundo sensível e das relações humanas táteis.

Os valores hedonistas, a oferta sempre mais ampla de consumo e de comunicação, a contracultura convergiram para acarretar a desagregação dos enquadramentos coletivos (família, Igreja, partidos políticos, moralismo) e ao mesmo tempo uma multiplicação dos modelos de existência: daí o neoindividualismo do tipo opcional, desregulado, descompartmentado. (LIPOVETSKY, 2011, p. 48)

O hiperindividualismo torna os indivíduos mais “livres” em sua vida privada e, no entanto, mais dependentes do mercado para consumo e satisfação de desejos. Ou seja, a cultura-mundo, além do fim da separação entre cultura e economia, do desenvolvimento significativo da esfera cultural, se dá, também, pela sua absorção pela ordem mercantil. A cultura se transforma num mundo de marcas e consumo, ao mesmo passo que o mercantil se transforma em cultural. É a indústria cultural transformando a cultura em artigo de consumo de massa.

A cultura se torna um armazém de produtos para consumo - cada um competindo pela variação, mudança e deslocamento da atenção dos potenciais consumidores (...) A cultura em nosso mundo moderno líquido não tem “povo” para “cultivar”, tem clientes para seduzir. (BAUMAN, 2011, p. 90-91)

Na obra que precede “A cultura-mundo”, em “O império do efêmero”, Lipovetsky (2009) desenvolve os argumentos que evidenciam a velocidade de renovação, sedução e sucesso da moda na hipermodernidade. O autor busca criar um panorama cultural por meio da moda e entender a moda pelo vestuário, assim como, nessa pesquisa, procura-se entender a cultura pelas vinhetas de abertura.

A moda perde seu status de enfeite estético, passando ao comando das sociedades. O que é efêmero torna-se princípio organizador da vida coletiva. Isso pode ser reflexo de “democracias desprovidas de grandes projetos coletivos mobilizadores, aturcidas pelos gozos privados do consumo, infantilizadas pela cultura instantânea, pela publicidade, pela política-espetáculo” (LIPOVETSKY, 2009, p. 13).

Para o autor, a moda não pertence a todas as épocas, tão pouco a todas as civilizações. Ela é uma formação sócio-histórica que só revela seus efeitos e poder social quando delimitada em sua extensão histórica, sendo que o vestuário é, para Lipovetsky (2009), a referência de tal problemática. Antes da cultura-mundo, ficava bem

demarcada a Alta-costura de um lado e a confecção industrial de outro. Agora o foco está no consumo, ordenado pela expansão dos desejos, da diversificação e da efemeridade.

Quando se trata de consumo, é inevitável pensar no papel da publicidade, que permeia praticamente todas as relações de consumo, sendo fundamental quando existem grandes rupturas socioeconômicas. “A publicidade como atividade profissional respondeu a essa crise [do capitalismo em 1848] sendo propulsora do desenvolvimento de uma cultura de mercado que lograria a estabilização do sistema financeiro” (BERTOMEU, 2010, p. 2).

No contexto da hipermodernidade, a publicidade também ganha força, já que os negócios estão cada vez mais voltados para a criação de novos modelos para não perder a penetração de mercado ou enfraquecer a força da marca. Nesta espiral, o consumidor tem os desejos despertados pelas marcas, mas ao mesmo tempo, gera-se nele uma consciência de que o novo é sempre superior ao antigo, assim, não deve ficar muito tempo com o mesmo bem e exige que novos modelos estejam disponíveis. Um bom exemplo dessa espiral é a indústria de telefonia móvel com os aparelhos celulares. As diversas marcas tem lançamentos de novos modelos agendados com periodicidade capaz de fazer com que o consumidor se prepare para a nova aquisição. Esses lançamentos costumam ser, também, grandes espetáculos.

O processo de moda despadroniza os produtos, multiplica as escolhas e opções, manifesta-se em políticas de linhas que consistem em propor um amplo leque de modelos e versões construídos a partir de elementos-padrão e que só se distinguem ao termo da linha de montagem por pequenas diferenças combinatórias. [...] A moda consumada assinala a generalização do sistema das pequenas diferenças supermultiplicadas. Paralelamente ao processo de miniaturização técnica, a forma moda engendra um universo de produtos ordenado pela ordem das microdiferenças. (LIPOVETSKY, 2009, p. 187-188)

Além dos celulares e suas telas, outras telas se multiplicam: as telas das TVs finas, dos *tablets*, dos *notebooks*. Aparelhos concebidos com finalidades próprias e que na hipermodernidade compartilham as mesmas funções. O que um *smartphone*, uma *smart TV*¹⁴, um computador pessoal e um *tablet* podem proporcionar, já não se

¹⁴ Também conhecida como “TV híbrida”, agrega funcionalidades Web, sendo dispositivo de convergência dos computadores com os televisores.

diferencia mais. O importante passa a ser a tela enquanto interface para o mundo conectado.

Para Lipovetsky (2009), essa nova realidade só se delineia por uma realidade mais antiga, a dos valores culturais que remetem ao conforto, à qualidade estética, às escolhas individuais e à própria novidade. Apesar de uma relação mais antiga,

tudo aquilo em que se baseava a cultura clássica choca-se de frente com as novas condições de uma sociedade organizada em torno apenas do mercado e que, evidentemente, se preocupa mais com as realidades comerciais que com o espírito (LIPOVETSKY, 2011, p. 73).

Para o autor, a cultura seria aquilo que escaparia do desgaste temporal, criando obras eternas e não obras efêmeras ou para o consumo imediatista ou para o lazer. Estas outras, seriam características da cultura-mundo ou, como Lipovetsky (2011) se refere, uma anticultura. Esse “lugar” começou a se construir sob influência de técnicas que foram alterando as formas de percepção, de comunicação. Alguns dos exemplos apresentados pelo pesquisador são: a estrada de ferro, o automóvel, o avião, a fotografia, o telégrafo, o telefone, o disco, o rádio e a televisão, que desde o cinema apresentava o dispositivo fundamental da hipermodernidade: a tela.

A tela é, para Lipovetsky (2011), o protótipo que estabelece o rumo do que será a cultura-mundo, sendo a tela, sua primeira fase. Ele cita McLuhan para evocar que com a televisão é que se manifesta a “aldeia global”, impondo “o reino da imagem direta, carregada de choque visual e de emocionalismo” (*id.*, p. 75).

O *Homo ecranis*, então se manifesta, da tela original do cinema, para a tela da televisão e para a tela do computador. Dispositivos diferentes, mas sempre de uma tela para outra. E se a tela foi a primeira fase da cultura-mundo, é a revolução digital seu elemento decisivo. “O *Homo sapiens* tornou-se *Homo ecranis*” (LIPOVETSKY, 2011, p. 77), com telas por toda parte e culminando com o “reino virtual” se impondo com seu principal suporte: a internet. “[...] pela primeira vez depois de mais de quarenta anos, uma mídia consegue, ao menos entre certas camadas da população, reduzir o tempo consagrado à televisão e fazer concorrência a ela” (*id.*, p. 78).

Contudo, esse período em que a TV não reina absoluta no mundo das telas pode ser curto. Isto porque, as *smart* TVs já são realidade em boa parte dos aparelhos de TV digital vendidas no Brasil, não havendo mais diferença de preço tão discrepante se

comparada a modelos sem tais funcionalidades. As TVs, então, assumem características dos computadores, com *software*, aplicativos, memória, HD, acesso à internet.

Para além da questão tecnológica,

A televisão não pode ser pensada como um mero esquema técnico de transmissão de imagens, mas como a ponta de um sistema complexo, articulado com todas as instâncias sociais de uma economia de mercado. [...] A televisão resulta, assim, em uma forma de relacionamento social. (BERTOMEU, 2010, p. 8)

Em ressonância com Lipovetsky (2011), Bertomeu (2010) entende que as imagens eletrônicas convergem na produção de um mesmo real imaginário em que está em jogo um novo poder de visão - de si mesmo e do outro -, com o qual a hipermodernidade volta o foco para o indivíduo. “Essas produções de imagens operam mutações na estrutura psíquica e nos modos de percepção do indivíduo contemporâneo, daí a importância da televisão” (BERTOMEU, 2010, p. 9).

Contudo, existe um contraponto, conforme destaca Lipovetsky ao afirmar que a era consumista, por mais enraizada que esteja nas sociedades, não impede o desenvolvimento de elites ou a boa escolarização dos jovens ou o desapego às marcas, marcas largamente sustentadas pela publicidade, por exemplo. Nesse sentido, o contrapoder familiar é fundamental para que a ordem consumista fracasse.

A escola também poderia exercer resistência à nova ordem, na medida que educasse criticamente para o uso das tecnologias e, evidentemente, das telas, confiando aos estudantes o “cuidado de transformar em imagem a formação que recebem” (LIPOVETSKY, 2011, p. 155).

Assim como num panorama macro, o “mundo das telas deslocalizou, dessincronizou, desregulou o espaço-tempo da cultura” (*id.*, p. 80), num panorama micro, a televisão invadiu “o campo existencial do espectador, oferecendo-lhe um espaço e tempo simulados” (BERTOMEU, 2010, p. 9).

Mas foi a televisão que assumiu uma das funções mais antigas e tradicionais das imagens: visualizar os mitos comuns e integrar o indivíduo no todo social (APRILE, 2008, p. 47). O autor busca em Umberto Eco e Alejandro Piscitelli os aportes para apresentar três diferentes momentos do desenvolvimento televisivo:

- Paleotelevisão: para todos os telespectadores, buscava levar o público a aprender somente coisas inocentes;
- Neotelevisão: multiplicação de canais, privatização dos mesmos e aplicação de novos recursos eletrônicos. A imagem predomina em detrimento da fala; e
- Póstelevisão: chega num mundo multimidiático e interativo que, nas entrelinhas, anuncia um universo de comunicação fantástico e fabuloso. Reino da “telestesia”, da percepção à distância.

Póstelevisão é elemento da cultura-mundo na hipermodernidade. A questão é que a televisão passa a agregar, nesse período, características, no mínimo, contraditórias. Já que não deixa de ser televisão, mas assume status de mídia digital e conectada.

A mídia digital se tornou um material para períodos curtos de atenção e energia incansável, enquanto a televisão transformou a narrativa em uma escala envolvente, épica e moral sobre a forma como vivemos atualmente: a geração do *baby boom* tentava se entender e entender o mundo que ela forjava. (WOLFF, 2015, p. 179)

Para Wolff (2015), a mensagem na televisão era a garantia de que todos éramos identificáveis, ainda que transviados, sombrios e deslocados. Já na mídia digital, a mensagem é confirmadora de um mundo inclemente, com expectativas restritas e inflexíveis, uma justiça dura e sangrenta, nas palavras do autor.

A TV digital não é só aquela que incorpora a conectividade, a interatividade com o consumidor ou a melhoria na qualidade de imagem e som, mas também, apresenta para a publicidade o “*accountability* que, apesar de ter seu grau de funcionalidade definido pelos limites da plataforma utilizada, está presente em todos os sistemas de TV digital” (CARNEIRO, 2012, p. 137).

Com os dados das audiências, a quantidade de aparelhos de televisão e o montante de investimento publicitário, é possível fundamentar que a televisão é uma das indústrias culturais mais importantes e influentes em toda a América Latina (APRILE, 2008). Aprile ainda faz referência a grandes conglomerados comunicacionais latinoamericanos como Televisa, TV Globo e o Grupo Clarín, considerados verdadeiros impérios audiovisuais que fomentam o espetáculo como negócio.

Para Ben Hammersley, o *accountability* dá solução a um grande problema, já que

A coisa mais importante são os números. É poder medir a audiência. O problema com a publicidade televisiva antes era

que os números da audiência, os dados em geral, eram muito imprecisos. Agora os números para a TV digital são precisos. Isto muda muito o modelo de negócio. (CARNEIRO, 2012, p. 137)

E os próprios êxitos e fracassos da programação evidenciam o clima social, as necessidades, interesses, valores e expectativas da sociedade (APRILE, 2008). “[...] a ausência de “fantasmas” e ruídos na imagem permite que o telespectador veja melhor o comercial. É importante para uma marca que seu produto seja visto com clareza” (CARNEIRO, 2012, p. 140).

E as discussões a respeito da TV digital em comunicação, comumente parecem levar à questões relacionadas à venda, consumo, interatividade aparelho-pessoa, ou seja, mais individualização. Mas Lipovetsky (2011) alerta para o fato de que não são as telas as responsáveis pela cultura ou incultura que veiculam. Não há como ignorá-las, pois fazem parte integral do mundo, podendo serem usadas para civilizar a cultura-mundo.

Por muito tempo, a proposta da cultura esteve associada com a *profundidade* da alma, com a vida segundo a razão. Essa vocação superior se tornou mais do que nunca obsoleta em um mundo dominado pela superficialidade do imediatismo e do consumismo. outra missão cabe à cultura: abrir a existência para diversas dimensões, fornecer objetivos e diretrizes para que se possa recomeçar novos caminhos, estimular as múltiplas potencialidades dos indivíduos, [...] educar e socializar os homens, dando-lhes um propósito [...] (LIPOVETSKY, 2011, p. 198)

3 TELENOVELA BRASILEIRA

Campedelli faz uma analogia entre telenovela (novela) e telenovelo (novelo). Para a autora, “a telenovela se assemelha a um novelo se desenrolando” (CAMPEDELLI, 1985, p. 18). Seria algo entre o conto e o romance, nem tão curto quanto um, nem tão extenso quanto o outro. Ao confrontar autores como Vítor Manuel de Aguiar e Silva e Marcos Rey, a pesquisadora critica o termo “novela” adotado no português brasileiro, sugerindo a utilização do termo “folhetim eletrônico”, que seria mais correto.

A telenovela, ou folhetim eletrônico, é uma técnica ficcional multívoca, por trabalhar num sistema com diversas bases dramáticas. Campedelli cita Doc Comparato para explicar que trata-se do *multiplot*, já que “não há um *plot* principal, mas várias histórias acontecendo ao mesmo tempo; ou melhor, o *plot* principal será aquele que, num dado momento, se mostrar como preferido do público” (CAMPEDELLI, 1985, pp. 20-21).

Calazans (2003, p. 35) explica que além “da repetição dos assuntos dentro de cada novela em particular, existem ainda os ‘plots’, temas que costumam repetir-se nas telenovelas, em geral”. *Plot* seria o nome técnico adotado pelos teóricos da teledramaturgia para designar qualquer enredo, embora a teoria literária o considere como tipo específico da trama romanesca, “uma narrativa de acontecimentos, com a ênfase incidindo sobre a casualidade” (E.M. Forster, 1974:43, in CALAZANS, 2003, p. 35).

Calazans cita Doc Comparato para apresentar a classificação dos *plots* organizada pelo autor, sendo:

Plot de Amor – Um casal que se ama é separado por alguma razão, volta a encontrar-se e tudo acaba bem.

Plot de Sucesso – Histórias de um homem que ambiciona o sucesso, com final feliz ou infeliz, de acordo com o gosto do autor.

Plot Cinderela – É a metamorfose de uma personagem de acordo com os padrões sociais vigentes.

Plot Triângulo – É o caso típico do triângulo amoroso.

Plot da Volta – Filho pródigo volta à casa paterna, marido que volta da guerra.

Plot Vingança – Um crime (ou injustiça) foi cometido e um herói faz justiça pelas próprias mãos, ou vai em busca da verdade.

Plot Conversão – Converter um bandido em herói, uma sociedade

injusta em justa.

Plot Sacrifício – Um herói que se sacrifica por alguém ou alguma coisa.

Plot Família – Mostra a relação entre famílias ou grupos. (CALAZANS, 2003, p. 36)

Como já explicitado, as telenovelas não apresentam somente um *plot*. Por ser *multiplot*, a telenovela mantém o interesse do espectador pela trama, não permitindo que a mesma caia numa rotina maçante.

Para Brandão e Fernandes (2015, p. 3), os “arquétipos se juntam nos diversos *plots* que compõem a narrativa da telenovela”. No estudo dos autores, fica evidente a aparição dos *plots* do amor “um par que se ama e se separa por algum motivo volta a se unir e tudo acaba bem” (COMPARATO, 2009, p.130) e o da Gata Borralheira ou Cinderela, “transformação de uma personagem humilde em personagem ilustre, segundo as condições sociais vigentes” (COMPARATO, 2009, p.130). Evidentemente os outros *plots*, também aparecem, mas os *plots* do amor e da cinderela são os mais evidentes em Brandão e Fernandes (2015).

Campedelli reforça que a história da telenovela só tem seu ciclo encerrado ao final da obra, contudo, o autor da telenovela tem que pensar ciclos semanais com pontos-chave distribuídos para “manter a tensão dramática através dos capítulos” (1985, p. 21).

Mauro Alencar (2013), autor da obra “Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil” (2004), em entrevista ao site O Tempo Magazine, afirma que a fórmula de sucesso da telenovela está no fato do ser humano ter como necessidade vital o “escutar ou ver histórias a respeito de sua própria trajetória”. A telenovela tem o poder de fazer com que as pessoas sintam-se parte de um todo. Nesse sentido, tem destaque a Rede Globo de Televisão que, de acordo com Alencar, mantém a hegemonia da teledramaturgia brasileira pelo investimento em estrutura, especialmente a partir da década de 1970.

Alencar evidenciou, ainda, o que denominou de marcos da teledramaturgia no Brasil, que teria início com a telenovela “Redenção” entre 1966 e 1968 na TV Excelsior, por ter a primeira cidade cinematográfica e texto fundamentalmente nacional; “Beto Rockefeller” entre 1968 e 1969 na TV Tupi, com destaque para a junção drama e humor, característica do jeito brasileiro de fazer teledramaturgia, “Irmãos Coragem” entre 1970 e 1971, com temática futebolística, atraindo o público masculino e

infantojuvenil e carregando o título de uma das telenovelas mais longa da TV brasileira, com 328 capítulos; *Bandeira 2* entre 1971 e 1972, abordando contravenção, preconceito, bastidores do carnaval; “O Primeiro Amor” em 1972 e “Uma Rosa Com Amor” entre 1972 e 1973, destacando a abertura para crianças e adolescentes, assim como o início do *product placement*, popularmente conhecido como *merchandising*.

Uma “Rosa Com Amor” é considerada por Alencar como o marco na produção de vinhetas. A telenovela é de autoria de Vicente Sesso, direção de Walter Campos, foi exibida de 16/10/1972 a 30/06/1973, no horário das 19 horas com 220 capítulos. Na trama principal,

Serafina Rosa Petrone (Marília Pêra) é uma moça solitária, desastrada e aparentemente sem grandes atrativos físicos, que sonha encontrar o amor da sua vida, alimentando uma paixão secreta por seu chefe, o industrial Claude Antoine Geraldi (Paulo Goulart). Para atenuar a carência e fazer crer que é cortejada, envia uma rosa para si mesma todos os dias. (MEMÓRIA GLOBO, 2015)

Não existe registro audiovisual de sua vinheta no site Memória Globo. No entanto, há uma versão da mesma no site Youtube¹⁵. A Figura 6 apresenta seis quadros da abertura:

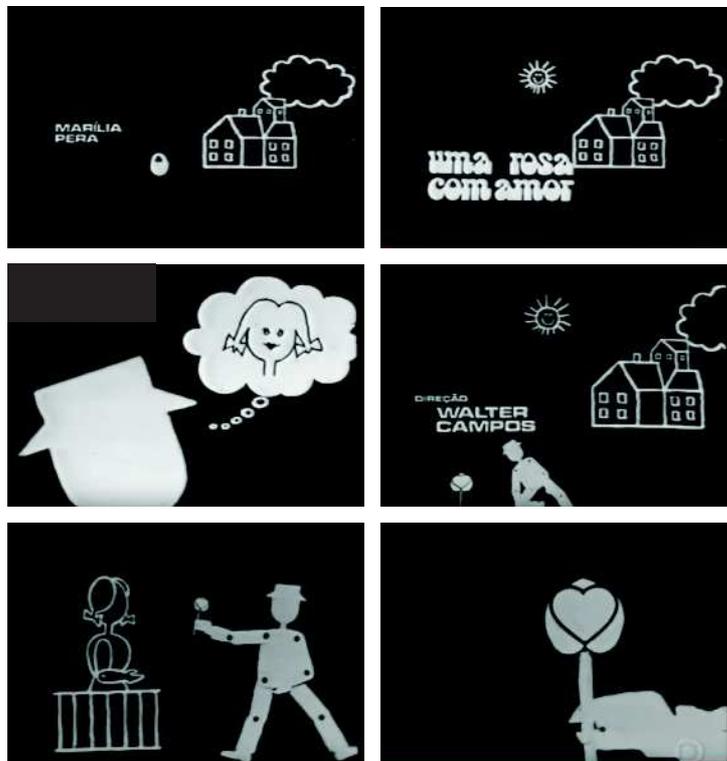


Figura 6: Vinheta de abertura da telenovela Uma Rosa Com Amor
Fonte: o autor, a partir do Youtube

¹⁵ A vinheta pode ser acessada pelo endereço: www.youtube.com/watch?v=V15XtmFEinU

A vinheta parece ser produzida a partir da técnica de *stop motion*, sendo constituída por desenhos bidimensionais brancos em fundo preto e um boneco articulado que representa o protagonista da comédia romântica que leva uma rosa colhida no quintal de uma casa para a protagonista. A ambientação é feita pela trilha “Uma Rosa com Amor”, composta por Antônio Carlos, Jocaí e Tavares e interpretada por Kris & Cristina.

Alencar destaca, ainda, “Selva de Pedra” em 1972, como o marco da moderna telenovela brasileira; “Mulheres de Areia” em 1973 na TV Tupi, com polo gêmeas, popularizou o gênero; “O Bem Amado” em 1973 com a utilização de externas e em cores, foi a primeira a ser exportada; “Escalada” em 1975 com traços realistas, três fases dos protagonistas, incluindo o passado recente do país; “Gabriela” em 1975, firmando a literatura nacional pela telenovela; “O Grito” em 1975 com apropriação do realismo; “Saramandaia” em 1976 com o realismo fantástico; “Escrava Isaura” em 1976 com produção de época; “Espelho Mágico” em 1977 apresentando o universo da TV, rádio, cinema e teatro; “Locomotivas” em 1977 e “Dancin’Days” em 1978, marcando o segundo período da moderna telenovela brasileira com a ampliação do conceito de merchandising¹⁶ e evolução mercadológica da trilha sonora; “Feijão Maravilha” em 1979 sendo totalmente no gênero comédia; “Guerra dos Sexos” em 1983 com comédia na teledramaturgia; “Roque Santeiro” em 1985 abordando questões de fé, política, religião e Nova República; “Vale Tudo” em 1988 somando folhetim e crítica social; “Que Rei Sou Eu?” em 1989 com crítica à sociedade brasileira por meio de paródia da Revolução Francesa, ambientada em 1786; “Renascer” em 1993 com síntese da trama rural; “A Próxima Vítima” em 1995 um suspense por meio de trama policial em capítulos; “Por Amor” em 1997, uma crônica catalisadora; “O Clone” em 2001, que além da internacionalização da telenovela, acrescentou depoimentos reais à ficção; “Cordel Encantado” em 2011 numa fábula que uniu dois mundos distintos; “Senhora do Destino” em 2004, “Avenida Brasil” em 2012 e “Cheias de Charme” em 2012 evidenciando a visão da classe C.

¹⁶ apesar de Alencar estar se referindo a “*product placement*”, mantém-se a terminologia utilizada pelo autor na entrevista citada.

Diferentemente de Alencar, Távola (1996), divide a telenovela no Brasil em períodos. O período inicial, para o autor, foi de 1950 a 1963, sendo caracterizado por incerteza e desacertos. Devido a carências técnico-econômicas, não era possível produzir em série. Os projetos no Rio de Janeiro e em São Paulo foram caracterizando-se pela versão de peças de teatro para vídeo, o teleteatro, em estúdios improvisados.

De acordo com o Centro de Estudos de Telenovela da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, a década de 1950 foi “fortemente marcada pelas tradições da radionovela” (CETVN, 2012), com entonações típicas do rádio, um laboratório para os futuros autores de televisão.

O primeiro folhetim produzido para TV no Brasil foi “Sua Vida me Pertence”, em 1951 na TV Tupi. Foi escrita, produzida e interpretada por Walter Foster fazendo par romântico com Vida Alves. Tinha duas transmissões por semana, ao vivo, com duração de vinte minutos cada. Foi em “Sua Vida me Pertence” apresentado o primeiro beijo da televisão brasileira.

Távola (1996) destaca que enquanto em São Paulo, a maior parte dos teleatores vieram do rádio, no Rio de Janeiro, foram os atores de teatro que se incumbiram no novo meio. Alguns nomes de destaque são: Paulo Gracindo (1911-1995), Zilca Salaberry (1917-2005), Yoná Magalhães (1935-2015), Eloísa Mafalda (1924-), Paulo Porto (1917-1999), Telmo de Avelar (1923-), Magalhães Graça (1928-1989), Mário Lago (1911-2002), Castro Gonzaga (1918-2007), Lutero Luís (1931-1990), Wellington Botelho (1922-1987), Hemílcio Fróes (1920-2000), Daisy Lúcidí (1929-).

Em 1960, chegou ao Brasil o videoteipe, permitindo gravação de imagem e som ao mesmo tempo e sua reprodução atemporal. Nesta época Rio de Janeiro e São Paulo passaram a concentrar a produção televisiva, vendendo seus programas a outros estados do país. Távola destaca a TV de Vanguarda (SP) com o teleteatro que permaneceu no ar por quinze anos, quinzenalmente, chegando a quase quatrocentos espetáculos entre 1952 e 1967.

Só a partir de 1963 a telenovela passa a ser diária, com “2-5499 Ocupado” do argentino Tito Di Miglio, transmitida pela TV Excelsior de São Paulo no horário das sete. Mas a popularização se deu com “O Direito de Nascer” de 1964. “Há registros na história que os atores desta trama são reconhecidos na rua e confundidos com pessoas reais. É a ficção invadindo a realidade ou a realidade confundindo a

ficção?” (CETVN, 2012). Só em 1964 foi fundada a TV Globo (SADEK, 2008), durante a exibição de “O Direito de Nascer”, da TV Tupi.

O veio mercadológico da telenovela só toma forma a partir de “Beto Rockefeller, quando aparece a temática nacional a augurar a possibilidade de uma teledramaturgia própria, brasileira, peculiar, original. Que surgiria.” (TÁVOLA, 1996, p. 76).

Na segunda metade da década de 1960 foram inauguradas as TV Excelsior e TV Cultura, ambas em São Paulo. A Excelsior contou com recursos do grupo Mário Simonsen, que permitiram modificações artísticas e técnicas, assim como melhoria dos salários e condições de trabalho, o que a levou ao primeiro lugar de audiência. Além de bons programas, contava com a telenovela diária, segundo Távola (1996).

Em 1966 a TV Excelsior apresentou a telenovela “Redenção”, de Raimundo Lopes, sendo uma das mais longas da história da televisão brasileira, com 596 capítulos. “Redenção” foi a primeira telenovela a ter uma cidade cenográfica, construída em São Bernardo do Campo, de acordo com o CETVN (2012.)

De fato, os anos de 1960 marcaram a profissionalização da TV, com

entrosamento adequado entre os diversos setores que colocavam um programa no ar; conhecimento técnico das funções específicas; sentido de administração de uma atividade empresarial então nova e sem tradição; domínio de técnicas publicitárias em suas inter-relações com a tevê; técnicas necessárias ao estudo do mercado telespectador, seu comportamento e variáveis; utilização de padrões encontrados pelo autodidatismo de nossa televisão; encontro de uma linguagem específica do meio e muito mais conhecimentos. (TÁVOLA, 1996, p. 79)

Somado à profissionalização, o número de aparelhos de televisão crescia no país. Dados do Ibope de 1959 revelam que haviam 552.227 aparelhos instalados em Rio de Janeiro e São Paulo. Em 1964 esse número já chegava a quase um milhão de aparelhos (TÁVOLA, 1996). Os números apresentados por Opinião Pública (2008) diferem dos de Távola. O Gráfico 1 ilustra o crescimento no número de aparelhos de televisão no Brasil de 1952 a 1968.

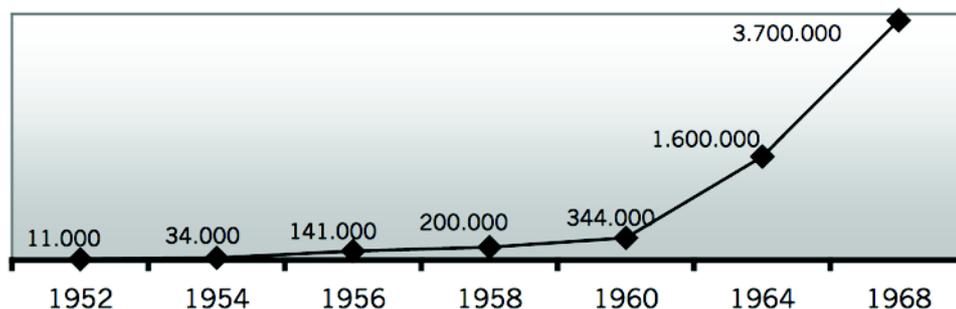


Gráfico 1: Evolução do número de aparelhos de TV-Brasil
 Fonte: Opinião Pública, 2008, p. 518

Para Távola (1996), a telenovela diária provocou mudanças na programação da televisão, mas isto só foi possível a partir do custeio da produção de “O Direito de Nascer” pela Lever, que teve exclusividade nos anúncios. A telenovela manteve liderança de audiência para a TV Rio da Guanabara, em exibição conjunta com a TV Tupi de São Paulo, que ora figurava em segundo, ora em terceiro lugar, tendo suas audiências abaladas pela TV Excelsior.

A TV Globo, a partir de 1969 manteve a liderança no Rio de Janeiro e em São Paulo com tramas como “Eu Compro Essa Mulher” (1965) com destaque para os atores Ioná Magalhães e Carlos Alberto, “O Sheik de Agadir” (1966) e “O Homem Proibido” (1967) com Cláudio Marzo, Mário Lago, Teresinha Amayo, Cláudio Cavalcanti, Míriam Pérsia, Ana Ariel, Gilberto Martinho e Sérgio Cardoso. Outra telenovela de destaque da Globo foi “A Rosa Rebelde” (1969), com Tarcísio Meira e Glória Menezes. A autora Janete Clair teve destaque com as obras “Véu de Noiva” (1969/1970) e “Irmãos Coragem” (1970/1971).

A TV Tupi ocupou a liderança de audiência com a obra de Bráulio Pedroso, “Beto Rockfeller” de novembro de 1968 a novembro de 1969. Esta telenovela permitiu que fossem identificados os caminhos para o gênero no Brasil: “a atualização dos temas, o cotidiano da população, impasses e esperanças da sociedade real.” (TÁVOLA, 1996, p. 93). “Beto Rockfeller” confirmou que “em televisão de mercado há possibilidade de êxito no texto descontraído, nos diálogos soltos e naturais, na ruptura com o artificialismo e na romantização excessiva dos temas, comportamentos e interpretações.” (id.)

Em resposta ao sucesso de “Beto Rockfeller”, a Rede Globo levou ao ar “Irmãos Coragem” (1970/1971), de Janete Clair, ambientada no interior do Brasil, com

falar típico, modos de interpretação nacionais, temática social subjacente, alusões políticas indiretas ao colocar os poderosos como autoritários e autocratas, e muito folhetim com elementos típicos: paixão da moça pelo maior inimigo do pai, dupla (e no fim até tripla) personalidade da heroína; ‘maus’ muito maus, ‘bons’ muito bons, segundo a infalível regra do maniqueísmo indispensável ao gênero. (*op. cit.*, p. 94)

A televisão não poderia mais repetir a linguagem do rádio, tão pouco a do cinema. Em busca de uma linguagem própria, os avanços tecnológicos permitiram o desenvolvimento desta linguagem, com ajuda do videoteipe, do editor eletrônico, da miniaturização dos circuitos e, conseqüentemente, dos equipamentos, permitindo a gravação de externas num país repleto de variáveis geográficas, étnicas e sociais, para muito além do que os estúdios permitiram, até então.

A década de 1970 consagra a telenovela como produto comunicacional mais consumido no Brasil, sendo a TV Globo a maior produtora do gênero, chamando seu *modus* de Padrão Globo de Qualidade. (CETVN, 2012).

A Globo, aliás, dividiu a programação por horários, dando ênfase a perfis de audiências específicas, sendo que

as telenovelas das 19 horas eram dirigidas aos públicos infantil e jovem; o horário das 20 horas era voltado à reunião da família em torno da TV, depois de assistirem ao *Jornal Nacional*; e o horário das 22 horas era reservado a tramas mais adultas. Com o tempo, entraram também na faixa das 18 horas, com temas históricos, e a das 17h30, com temas juvenis; o horário das 20 e das 22 horas foram fundidos em um único, consagrado como “novela das 8”, que é transmitida aproximadamente às 21 horas. (SADEK, 2008, p. 37)

Em 1973 as possibilidades de linguagem televisiva são ampliadas com as cores. Para Távola (1996), a televisão seria a indústria que mudaria as bases de um país “lento no desenvolvimento cinematográfico e relativamente acanhado no teatral” (p. 95), ao se pensar numa produção regular, mais que em qualidade artística e cultural, os quais, tanto cinema quanto teatro, já possuíam.

Távola (1996) destaca ainda, a concorrência que a telenovela sofreu com as séries norteamericanas que, ainda que com necessidade de investimento menor e, diferentemente de outros países, não desbancaram as telenovelas brasileiras no Brasil. Tanto que as telenovelas nacionais alcançaram mais de 130 países já na década de

1990. A justificativa para esses fatos podem ser encontradas em Távola (1996), que destaca fatores como

vocação do país para o gênero; presença regular de pelo menos oitenta por cento dos melhores atores nacionais; haver sido obra de autores teatrais qualificados, tangidos para a tevê (que soube acolhê-los) nos anos de férrea censura; haver sido obra de diretores formados pela própria televisão. (*op. cit.*, p. 96)

Dentre os autores de destaque, encontram-se: Vicente Sesso (1933-), Bráulio Pedroso (1931-1990), Ivany Ribeiro (sem informação), Janete Clair (1925-1983), Geraldo Vietri (1927-1996), Dias Gomes (1950-1983), Lauro César Muniz (1938-), Jorge Andrade (1922-1984), Sílvio de Abreu (1942-), Marcos Rey (1925-1999), Walter George Durst (1922-1997), Lúcia Lambertini (1926-1976), Walter Negrão (1941-), Benedito Rui Barbosa (1931-), Sérgio Jockyman (1930-2001), Cassiano Gabus Mendes (1929-1993), Silvan Paezzo (1938-), Mario Lago (1911-2002), Maria Clara Machado (1921-2001), Renata Palotini (1931-), Gilberto Braga (1945-), Mario Prata (1946-) e Carlos Lombardi (1958-).

As principais características das telenovelas desses autores, para Távola (1996, p. 97) eram “estilo peculiar, temática estruturada e densidade dramática, além de preocupação social e aprofundamento psicológico de muitos e importantes personagens, propiciando interpretações seguras e talentosas de importantes atores brasileiros.”

Távola (1996) também destaca os diretores, que trabalhando com as limitações que a TV impõe, tais como dimensões reduzidas de tela, dificultando angulações especiais, grandes angulares ou planos gerais, comuns no cinema, somados ao ritmo industrial de produção, deixaram aparecer seus estilos: Daniel Filho (1937-), Walter Avancini (1935-2001), Walter Campos (1936-), Lima Duarte (1930-), Reynaldo Boury (1932-), Gonzaga Blota (1928-), Régis Cardoso (1934-2005), Herval Rossano (1935-2007), Atilio Riccò (sem informação), Jardel Mello (1937-2008), Roberto Talma (1949-2015), Paulo Ubiratan (1947-1998), Fábio Sabag (1931-2008), Luiz Gallon (1928-2002), Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), Geraldo Vietri (1927-1996), Carlos Zara (1930-2002), Dênis Carvalho (1946-) e Jorge Fernando (1960-).

Para Távola (1996), a telenovela recebeu fortes críticas de diversos grupos diferentes, uns que a desejavam mais educativa, outros, mais entrosada com o processo sócio-

políticoeconômico, outros, desejando-na mais contestatária, ou ainda, falando português castiço, ou coloquial, ou cheia de “bons costumes”, ou reclamada por ser muito “água-com-açúcar”, por certo, acaba por ser pouco reconhecida como produto cultural. Visão que nesta pesquisa se busca incorporar.

O período que abarca fins da década de 1980 até a década de 1990, para Távola (1996), caracteriza-se como marcado pela ousadia na temática. O autor destaca telenovelas como “Que Rei Sou Eu?” e “Pantanal”. Com caráter mais transgressor, passa a ser alvo do público mais conservador, por apresentar “a liberdade de abordagem de temas ligados à sensualidade, ao sexo fora do casamento, ao uso do linguajar desabusado, da gíria, da vestimenta sumária, de temas e diálogos antes proibidos na televisão ou rechaçados pelo público.” (TÁVOLA, 1996, p. 101).

É interessante notar que mesmo Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) e Bandeirantes que até a década de 1990 pouco se dedicavam à telenovela, passam a recorrer ao gênero pela perda de audiência com a chegada das parabólicas e TVs pagas. Estas, com variedade de programação e segmentação indo de filmes, esportes, noticiários, música a shows internacionais.

É na década de 1990 que a TV Manchete leva ao ar “Pantanal” (1990), escrita por Benedito Rui Barbosa, com direção de Jayme Monjardim e sucesso de audiência com valorização da natureza própria da região pantaneira e narrativa mais lenta que o que se fazia até então nas telenovelas. (CETVN, 2012).

Também na década de 1990 o SBT leva ao ar “Éramos Seis” (1994). Adaptação da obra de Maria José Dupret, escrita por Silvio de Abreu e Rubens Ewald Filho, foi um marco na história da emissora, recorrentemente reconhecida pelos dramalhões importados do México.

Este cenário competitivo, forçou a Rede Globo a aumentar sua produção para quatro telenovelas diárias, mais uma reprise no período da tarde, o Vale a Pena Ver de Novo. Foi nesse período que a emissora passou a veicular “O Rei do Gado” (1996), de Benedito Rui Barbosa, que contou com grande audiência, tratando de temáticas como a reforma agrária e o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). (CETVN, 2012).

Távola (1996) faz uma crítica ao modo de se fazer telenovela a partir da década de 1990, sendo menos autorais, com textos e direção divididos entre equipes de

especialistas, fazendo-se uso de fórmulas de sucesso que culminaram na diminuição da criatividade. Sadek (2008) complementa, afirmando que os escritores passaram a escrever em grupos, embasados por pesquisas que incluem temática, opinião e interesse do público.

Távola (1996) apresenta um exame do conteúdo das telenovelas brasileiras de 1963 a 1995, sintetizado da seguinte forma: houve uma mudança no comportamento das heroínas das telenovelas ao longo das décadas, que passou de dependente, companheira, submissa, fiel, se aproximando de comportamentos da mulher encontrados na sociedade; o ato sexual passou de sugerido a patente; desapareceu o conceito de classificação por horário; a temática extraconjugal, deixou de ocorrer apenas com personagens masculinos; o amor entre pessoas de classe social diferentes como fator equilibrador de relações sociais mais do que a luta contra as injustiças e a desigualdade de direitos entre ricos e pobres; abordagem, de modo extraordinário, o amor entre pessoas de raças diferentes; predomínio dos personagens brancos; alguns casos de amor entre personagens com grandes diferenças de idade; os reais problemas sociais brasileiros não foram tema central de telenovelas, sendo a pobreza abordada algumas vezes; a única religião que serviu de tema central foi o espiritismo kardecista, a católica, em várias obras como pano de fundo e mesmo subtema das tramas; tramas, comumente, em segmentos da classe média, da alta à baixa; uso da telenovela para a teleeducação, que não prosperou; abordagem do poder absoluto ou do exercício com arbitrariedade e totalitarismo por meio de analogias, representações, símbolos, sátiras, farsas, alegorias e metáforas; os conflitos nas tramas quase sempre foram de cunho interpessoal e não de relações ou antagonismo grupais, de classe, ou de natureza econômica; os falares brasileiros foram incorporados acidental e assistematicamente, normalmente decorrentes da procedência dos atores e atrizes; personagens e tipologia do Brasil, em larga e criativa escala, foram incorporados às telenovelas, desenvolvendo uma escola (inortodoxa) brasileira de representação; a problemática urbana foi priorizada em detrimento da do campo e do interior; apareceram críticas ao sistema, mas não contestação; políticos apareceram em formas de demagogia ou engano e esquemas de dominação; foram-se alterando os comportamentos amorosos, com mais iniciativa da mulher na busca de parceiro, por meio de sensualidade explícita; a partir da década de 1990, o corpo masculino seminudo apareceu de modo

intenso e os seios da mulher, como zona erógena. A homossexualidade masculina vem a ser abordada somente a partir desse período.

Távola, assim, pontua importantes inferências a respeito da mudança, em certos pontos, e da manutenção, em outros, das características da telenovela brasileira. É nesse período, de acordo com Marinho (2016), que é inaugurada a Central Globo de Produção, o Projac (02/10/1995), “o maior centro de produção de TV da América Latina”, na zona oeste do Rio de Janeiro, num terreno com mais de 1,65 milhão de metros quadrados, reunindo todas as etapas de produção de programas, com circulação diária de 6 mil pessoas.

O final da década de 1990 e início de 2000 representam mudanças no cenário de produção de telenovelas brasileiras com a extinção da TV Manchete e o recuo do SBT em produzir telenovelas (retomando sua trajetória em exibir títulos mexicanos ou textos adaptados), a TV Globo, então, recupera sua audiência. Entretanto, a TV Record ganha força em meados dos anos 1990, quando há uma mudança no controle acionário. A partir da década de 2000, a Record passa a investir mais nas telenovelas, lançando “Marcas da Paixão”, estrelada por Irene Ravache, Cláudio Cavalcanti e Nathália Thimberg. Vários atores globais passam a trabalhar na concorrente.

Em 2001 a Rede Record lança “Vidas Cruzadas” e “Roda da Vida”. No mesmo ano, “a realidade ganha cada vez mais espaço na ficção na TV Globo que divulga ações do chamado merchandising social na novela O Clone de Glória Perez” (CETVN, 2012), depois em “Mulheres Apaixonadas”, de 2003, e “Páginas de Vida”, de 2006, ambas de Manoel Carlos.

Em O Clone escrita por Glória Perez, ficção e não ficção combinam-se em prol de uma campanha de utilidade pública. Ao lado da temática científica atual da clonagem humana, parentes e pessoas, vítimas das drogas, entram em cena para registrar os depoimentos daqueles que vivem na pele os problemas do vício das drogas. Pela iniciativa de retratar a temática das drogas, esta novela conferiu à Globo e a Glória Perez diversos prêmios no Brasil e no exterior.

Mulheres Apaixonadas, escrita por Manoel Carlos, tratou de temas polêmicos na sociedade brasileira, como lesbianismo, alcoolismo, preconceitos, violência contra o idoso, entre outros. A novidade fica por conta da aceitação do público pelo caso de amor entre duas adolescentes homossexuais Rafaela, feita por Paula Picarelli e Clara, interpretada por Alinne Moraes. Outro destaque deste título é sua repercussão que levou o direito dos idosos a ser discutido em Brasília e a presença do elenco da novela em passeata realizada no Rio de Janeiro pedindo por um Brasil sem armas. (CETVN, 2012)

Sadek faz a ressalva de que a abordagem social foi uma forma de amenizar a grande quantidade de *product placement*, “uma das principais fontes de renda das telenovelas, respondendo por cerca de metade do seu custo” (2008, p. 40).

Outra característica das virada do século, observada nas telenovelas, é a sinergia com o cinema, em que longametragens foram transformados em séries de TV e séries e programas televisivos foram transformados em longametragens.

Retomando a questão histórica, em 2004 a Record estreia a reedição de “A Escrava Isaura”, tendo como protagonista Bianca Rinaldi (RECORD, 2016). No ano seguinte, é lançada a telenovela “Prova de Amor”, do autor Tiago Santiago com direção de Alexandre Avancini. O destaque se dá pela inauguração do complexo de teledramaturgia chamado RecNov, na cidade do Rio de Janeiro. Além do que, há “registros que em um dos capítulos exibidos, Prova de Amor chegou a superar a audiência do Jornal Nacional na grande São Paulo. Seguindo o estilo do conhecido programa da TV Globo ‘Você decide’ a Record optou por um final onde o público decidiu com quem a protagonista Teresa, interpretada por Claudia Alencar, deveria ficar com Hélio (Roberto Prillo) ou Cadu (Raul Gazola).” (CETVN, 2012). Vai ficando evidente a disputa com a Rede Globo, até então, notória pela produção na teledramaturgia brasileira.

Páginas da Vida (2006), de Manoel Carlos, “apresentou como estratégia de identificação com a audiência depoimentos de pessoas ‘reais’ comentando, com exemplos próprios, fatos que a obra abordou naquele dia como homossexualidade, bulimia, síndrome de Down e alcoolismo” (CETVN, 2012).

Estreiam na TV Record em 2007 as telenovelas “Luz do Sol”, de Ana Maria Moretzsohn e “Caminhos do Coração”, de Tiago Santiago. (RECORD, 2016). Já em 2008, entra no ar a segunda temporada da telenovela “Caminhos do Coração”, intitulada “Os Mutantes - Caminhos do Coração”, inovando no uso de efeitos especiais em telenovelas (RECORD, 2016), apesar de a Rede Globo já ter feito algo similar nas telenovelas “Vamp” (1991-1992) e “Olho no Olho” (1993-1994) (MEMÓRIA GLOBO, 2015).

Ainda em 2008 a Rede Record estreia na transmissão teledramatúrgica internacional da emissora com a telenovela “Chamas da Vida”, de Cristianne Fridman (RECORD, 2016). A TV Globo Internacional já realiza este tipo de transmissão desde 1999.

Em 2010 a Rede Record lança, com direção de João Camargo, a minissérie bíblica “A História de Ester”, é o início de uma série de produções bíblicas que voltam a incomodar a liderança da Rede Globo. Mais uma minissérie com temática bíblica é exibida, agora, “Sansão e Dalila”. Em 2011 é transmitida a telenovela *teen* “Rebelde” pela Record, garantindo ótimos índices de audiência, de acordo com Record (2016). 2012 é o ano de estreia da minissérie “Rei Davi”, produzida no RecNov. Record (2016) não disponibiliza os dados históricos a partir de 2012.

Ainda que a Rede Record tenha produzido mais telenovelas e minisséries (20 obras de 2004 a 2012), especialmente com a inauguração do RecNov, a Rede Globo se sobressaiu na quantidade de produções, colocando no ar 67 produções de teledramaturgia (no período de 2004 a 2015), excetuando-se “A Regra do Jogo” de João Emanuel Carneiro, com 167 capítulos e que até a data de consulta não apareceu no Memória Globo.

Para Távola (1996), a telenovela têm sido considerada menor se comparada à literatura, isto porque, enquanto telenovela é considerada superficial, literatura é considerada profunda. Todavia, para o autor, os níveis de profundidade da imagem são de natureza diversa do texto escrito, operando, assim como o som, na esfera do sentimento e da sensibilidade. A telenovela, assim, pode estar sendo mal compreendida, já que o audiovisual incita regiões pouco definíveis, mas como afirma Távola (1996), nem por isso menos significativas. Até porque, “qualquer comunicação opera ao mesmo tempo em níveis horizontais e verticais, conforme a natureza e a acuidade da leitura que se lhe faça.” (id., p. 115)

O trabalho do ator na telenovela se diferencia do teatro, por não haver a repetição a a cada espetáculo, mas também do cinema, por não ser uma atuação fixa a partir da veiculação do filme, podendo ser aprofundada e transformada ao longo da trama, do retorno do público e do próprio mercado.

O tempo que a telenovela fica no ar, proporciona um estreitamento do relacionamento do telespectador com a obra, diferentemente de uma peça de teatro ou de um longametragem, que conta apenas com poucas horas para criar os vínculos.

A telenovela possibilita alterações em seu transcorrer, podendo o autor fazer adaptações necessárias, reduções ou ampliações de tensões diversas, de acordo com o *feedback* do público. A linguagem também pode ir sendo adequada, assim como a

variedade de leituras amplia a penetração da obra em diferentes nichos de telespectadores.

Esses telespectadores comumente assistem televisão em estado de evasão, num movimento de desmobilização da tensão cotidiana. Este estado não é sinônimo de passividade, já que o telespectador adota, ativamente, uma postura de relaxamento frente à telenovela. O que também não significa que este telespectador não seja crítico a respeito do que assiste. Mas a adoção desse estado que pode justificar a característica da televisão de não esgotamento dos assuntos, de contatos efêmeros, urgentes e amenos. Não se pode negar que a televisão busca agradar seus públicos e, para isto, conta com pesquisas de mercado, que direcionam suas programações, mantendo ou retirando conteúdos do ar, de acordo com os níveis de audiência. Haja visto, telenovelas que são finalizadas antes do previsto ou que são estendidas forçosamente, pois representam pontos de audiência que são revertidos em venda de espaços publicitários.

O movimento é cíclico, a telenovela “alimenta” os públicos que “alimentam” o que fica ou sai do ar. Para Sadek, as pessoas alteram a rotina de suas vidas para verem as telenovelas, organizando seus compromissos com base na programação televisiva. “Trata-se de um fenômeno que dá graça à vida, que proporciona momentos de prazer e de emoção, que permite viver situações que o cotidiano jamais permitiria.” (SADEK, 2008, p. 142).

Neste contexto, como já citada diversas vezes, surge a Rede Globo, com relevância na produção, exportação e pesquisa de mercado sobre telenovelas, tema do próximo tópico.

3.1 O padrão Globo de qualidade

Obviamente o chamado “padrão Globo de qualidade” não diz respeito somente às telenovelas da emissora, mas a uma norma de produção audiovisual desenvolvida e fortemente disseminada dentro e fora das dependências da rede.

A história da Rede Globo se inicia após quinze anos de história da televisão no Brasil, com sua primeira teletransmissão em 26 de abril de 1965. Três anos antes, havia sido promulgado o primeiro código brasileiro de telecomunicações, afirmando o caráter privado da radioteledifusão. Também em 1965 é criada a Embratel, com a missão de “unir os diversos Estados da Federação através de um sistema de microondas, construir uma estação terrestre de comunicação por satélite e lançar as bases de uma rede nacional de televisão.” (MATTERLART, 1998, p. 37).

Os Matterlart afirmam que Roberto Marinho havia recebido a concessão do presidente Juscelino Kubitschek em dezembro de 1957, mas a manteve arquivada até 1963, quando começou a negociar com o grupo Time-Life, a despeito das disposições da Constituição brasileira. Com a intervenção do presidente Castelo Branco, foi efetivado o acordo entre Globo e Time-Life, que investiu financeira, técnica, administrativa e comercialmente na emissora brasileira.

A Rede Globo se colocava como porta-voz oficiosa do regime militar instaurado em 1964, o que se tornou uma mancha na história da emissora, refletindo até hoje em aversão por parte da população brasileira. Os primeiros meses de operação da emissora tiveram audiência muito abaixo das expectativas. Contudo, a reversão aconteceu junto com uma enchente no Rio de Janeiro, em que a Globo interrompeu sua programação para realizar a cobertura ao vivo da tragédia, arrecadando doativos para os atingidos e conquistando a simpatia das pessoas e, conseqüentemente, aumentando sua audiência (MELO, 1988).

No ano de inauguração do Jornal Nacional (1969), a Globo comprou os 49% das ações que o grupo Time-Life detinha¹⁷, o que permitiu o aprimoramento de um profissionalismo televisivo que os concorrentes não tiveram até então. A “Globo empreenderá uma reflexão sobre o mercado. Será a primeira a criar departamentos de pesquisa, marketing e de formação. Também será a primeira a criar um departamento de relações internacionais.” (MATTERLART, 1998, p. 41).

Na década de 1980, quando a TV Tupi fechou, a Rede Globo já contava com a liderança de audiência frente às concorrentes (Rede Bandeirantes, Sistema Brasileiro de Televisão e Rede Manchete). O sucesso, para os Matterlart (1998), se devia a alguns aspectos pouco considerados pela concorrência, como: gestão das audiências, abertura das telenovelas para pesquisas de satisfação/opinião¹⁸, o uso do *merchandising (product placement)*, os intervalos na programação para publicidade, a autorreferencialidade, dentre outros.

Campedelli (1985) também destaca alguns acertos da emissora no caminho para o monopólio, dentre eles, a divisão de horários das telenovelas de acordo com os públicos, a partir do estabelecido pelo seu Departamento de Pesquisa e Análise. Outro fator, foi o aperfeiçoamento técnico, pois a

Rede Globo equipou-se de tal maneira que suplantou todas as emissoras brasileiras, absorvendo rapidamente as inovações do mercado japonês (câmeras, celulóides de qualidade impecável etc.), acoplando-as ao sistema americano cinematográfico (locações especialmente fabricadas, escritores em tempo integral, contratos milionários, manutenção de uma imprensa especializada etc.) (CAMPEDELLI, 1985, p. 38)

O terceiro aspecto tem a ver com a forma de contar histórias, estabelecendo familiaridade com os públicos, além dos ganchos deixados a cada bloco e a cada capítulo, fatos reais copiados ou adaptados às tramas com a absorção do não ficcional para a ficção, a adoção de acompanhamentos musicais, que se tornam grandes sucessos e a repetição e endeusamento dos atores e atrizes, que cotidianamente estão nas tramas ou em outros programas da emissora (CAMPEDELLI, 1985).

¹⁷ De acordo com Melo (1988) a Time-Life facilitou a negociação pois não tinha mais interesse na Rede Globo, por não se demonstrar significativamente lucrativa. A Globo só findou o pagamento em 1975.

¹⁸ Para Frydman, “Ninguém usava pesquisa para saber o que estava errado em um programa que não ia bem, quais eram as expectativas e desejos dos telespectadores em relação à programação de TV.” (MELO, 1988, p. 17). Esse parece ter sido outro diferencial da emissora para liderança.

Para Melo (1988), é o “padrão global” responsável pela liderança da emissora no país, diz respeito a união de quatro pilares: planejamento de marketing, eficiência empresarial, qualidade técnica e pesquisa com público.

Este cenário permitiu que já em 1975 a Globo desse início à exportação de seus produtos, com “Gabriela” sendo exibida em Portugal. Além das telenovelas, outros produtos são exportados, como musicais e séries. Para Doc Comparato (MELO, 1988), a qualidade técnica dos produtos audiovisuais da Rede Globo foram um dos fatores que a fizeram prevalecer frente a produtos de outros mercados. Melo (1988) ressalta que os estrategistas da Globo perceberam que poderiam impulsionar as exportações dos produtos (sem perder o público interno) fazendo uso de cenas externas, da naturalidade dos atores e do enredo em suspense. Esses fatores, são eficientes se comparados, especialmente, aos principais concorrentes: telenovelas mexicanas (com predomínio de cenas em estúdio e pouco realismo dramático) e seriados norteamericanos (simples, lineares e com pouco apelo de suspense).

Para Alencar (2004), a fórmula de sucesso da Globo remonta a parceria com a Time-Life, em seus primórdios, e a criação da Central Globo de Produções, traduzida por uma “estrutura montada [que] correspondia à de uma grande empresa de produção cultural [...]” (ALENCAR, 2004, p. 55).

A visão de Boni, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, ex-vice-presidente de operações da emissora, um dos responsáveis pela criação do padrão Globo, atesta o encaminhamento dado, da seguinte forma:

O segredo da televisão é comum a outras empresas que produzem para o grande consumo. É o posicionamento correto diante de seu mercado e a entrega de um produto adequado, capaz de conquistar a confiança dos consumidores. Isto é, com uma boa estratégia de *marketing* forma-se o hábito, que é consequência e não causa. Para habitua-lo a ver nosso canal, precisamos colocar no ar um produto que você e o mercado estejam dispostos a consumir. E você e o mercado têm que confiar que, assim que aquele produto acabar, vai ser substituído por outro que mereça igual confiança. Na relação do hábito passa a existir também a afetividade. O espectador fica habituado a ver televisão porque passa a ter afeto por ela. O segredo da televisão está em como criar o hábito. (ALENCAR, 2004, p. 56)

Mas para se chegar a um hábito, existe todo um processo anterior, que a Globo investiu e continua investindo para aprimorar. Com a Central Globo de Produções, as telenovelas passaram a receber mais investimento, inclusive, com a criação da primeira cidade cenográfica da emissora para “Irmãos Coragem”. E foi a inauguração

do PROJAC¹⁹ em 1995 que deu novo impulso à Central Globo de Produções, com a unificação física da produção.

O diretor executivo de competências da Globo, Edson Pimentel, descreve o episódio: Quando o Projac foi implantado, como uma verdadeira fábrica de sonhos, três vertentes distintas foram consideradas. A vertente de revisão de processos foi fundamental para a empresa. Era preciso olhar para o novo modelo de produção de forma a ter ganho de qualidade e de produtividade. Por exemplo, nada no Projac é empurrado, é tudo sobre rodas, não há escada entre as áreas de ligação operacional. Todas as áreas do processo de produção estão na mesma planta, quando antes o ator ficava no Jardim Botânico, o cenário em Bonsucesso e a cidade cenográfica em Sepetiba. Outra vertente é o investimento em tecnologia, que permitiria gravar algo para televisão aberta, mas que tivesse qualidade suficiente para ir para outra mídia, como o cinema. [...] O complexo operacional constituiu-se com um eixo central de 10 estúdios. Todas as atividades de hardware ficavam em um dos lados: cenários, figurinos, engenharia. Os atores, diretores, câmeras, isto é, o software, entravam pelo outro lado. E os estúdios representavam o ponto de convergência do Projac. Quinze anos após sua criação, sua capacidade de produção excedia 2500 horas/ano, número esse superior à Hollywood. (CHIMENTI *et al.*, 2012, pp. 3-4)

Em visita ao Projac (hoje, “Estúdios Globo”) em 2012, alguns fatores me chamaram atenção e corroboram com o descritivo de Chimenti, sendo uma alta organização de materiais e processos, com arquivo e catálogo (para reutilização, quando necessário) de cenários e figurinos já utilizados, por época, estilo, obra, assim como todos os objetos de cena e cenários contando com *chips* de rastreamento, sendo possível localizá-los a qualquer momento pelos computadores da rede interna. Um outro fator, mais subjetivo, mas que coopera para a coerência dos processos da Central Globo de Produções é a equipe de colaboradores extremamente motivada e orgulhosa de fazer parte da empresa, desde os artistas, figurinistas, recepcionistas, motoristas, construtores de cenários, equipes de efeitos especiais e arte até os diretores dos departamentos.

¹⁹ A partir de março de 2016, passou a se chamar “Estúdios Globo”, de acordo com notícia do Observatório da Televisão. Disponível em: <http://observatoriodatelevisao.com.br/noticias-da-tv/2016/03/globo-muda-o-nome-do-projac>. Consultado em 19/03/2016.

4 VINHETAS

Ao palestrar sobre as vinhetas de abertura de telenovelas brasileiras na Universidade Nova de Lisboa em 2015, fui surpreendido por um problema de indefinição de termos. Enquanto no Brasil denominamos as peças audiovisuais que delimitam a programação de outra programação ou de seu intervalo comercial de “vinhetas”, em Portugal as mesmas peças são denominadas “*genéricos*”, já que o termo “vinhetas” diz respeito, em Portugal, exclusivamente, ao meio impresso. Isto se dá, também, em outras partes da Europa, como França e Bélgica, em que as vinhetas são chamadas de “*génériques*”, na Espanha de “*secuencia de apertura*” e nos Estados Unidos, onde são denominadas “*the opening (credits)*” ou “*title sequence*”.

A diferença de terminologia entre Brasil e Portugal já revela a origem do termo, documentada por Aznar (1997) e retomada por Schiavoni (2012) e Freitas (2007), com sua origem na simbologia da videira, que cresce, se espalha e orna. Na Idade Média elementos sacros eram utilizados como “complemento decorativo das iluminuras²⁰” (SCHIAVONI, 2012, p. 11), apoiando visualmente o texto. Schiavoni apresenta uma iluminura francesa de 1475, para ilustrar tal composição, destacando a vinheta da peça. Para Freitas (2007, p. 10) “é possível rastrear ocorrências desse recurso gráfico até 1300 e 1550 a.C. nos papiros egípcios”.

No caso da iluminura apresentada na Figura 7, a vinheta é a porção decorativa ao redor da peça, que preenche os espaços em branco com a função estética e de apoio à ilustração principal. Apesar de não ser regra na iluminura, “vinheta, caligrafia e ilustração podiam aparecer interligadas” (SCHIAVONI, 2012, p. 13).

Para Aznar (1997), iluminuras e textos eram copiados ao longo das gerações não por mera imitação ou falta de imaginação, mas por terem caráter sagrado, inviolável, uma iconografia.

²⁰ ilustração, vinheta e caligrafia (SCHIAVONI, 2012, p. 11)

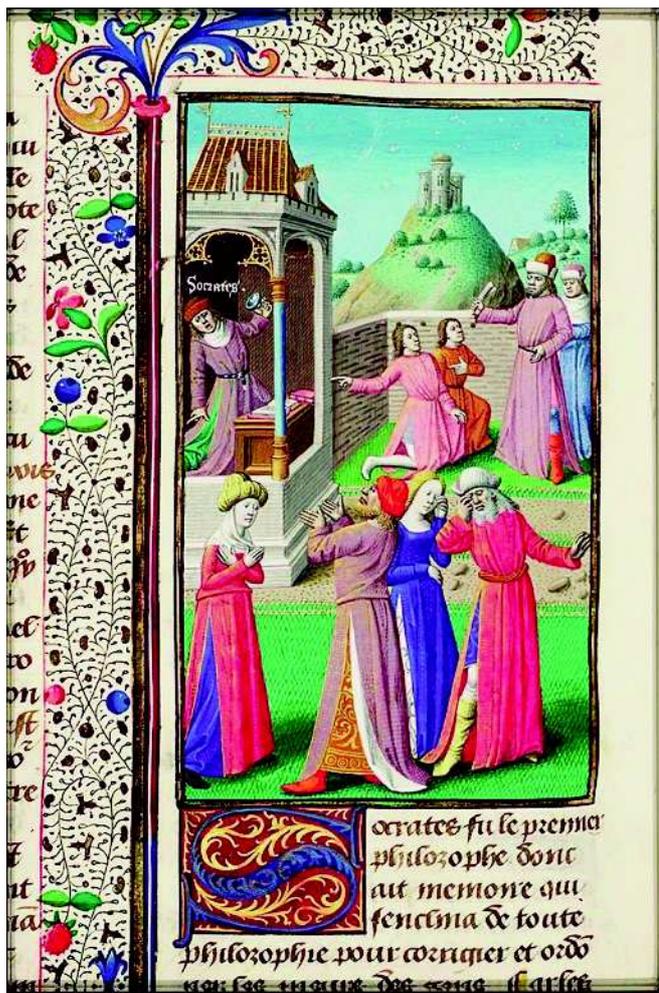


Figura 7: A morte de Sócrates na prisão, após ter bebido o copo de veneno, na presença dos discípulos, dos acusadores e dos magistrados. Iluminura francesa do Maître François, 1475. Pertencente à coleção “La Cité de Dieu”, livro I, fl. 362v.

Fonte: SCHIAVONI, 2012, p. 12

Além de seu caráter decorativo, outra função da vinheta seria a compreensão do texto para além do que estava escrito. Schiavoni (2012, p. 13) destaca doze particularidades originais da vinheta, sendo:

- 1) é do termo videira que provém o termo vinheta (pequena vinha);
- 2) tinha um caráter simbólico;
- 3) era considerada sagrada, tal como o texto em que era empregada;
- 4) era utilizada para fins decorativos;
- 5) era acrescentada a uma forma pronta, um texto escrito (podendo aparecer ou não nas iluminuras)
- 6) tinha caráter artístico (mesmo se considerada na época como arte menor)
- 7) era feita por monges
- 8) era produzida de modo artesanal
- 9) tinha status de cópia, devido à não permissão da ação criativa
- 10) causava bem-estar visual
- 11) relacionava-se indiretamente com o texto
- 12) preenchia espaços vazios

As doze particularidades da vinheta medieval destacadas por Schiavoni são utilizadas em sua pesquisa para comparar aquele estilo de vinheta às vinhetas de televisão, subsidiando, inclusive, seu trabalho de análise de vinhetas de telejornais brasileiros.

Contudo, antes de tratar da vinheta televisiva, é importante destacar a vinheta e seu uso na Idade Moderna com o advento da imprensa, quando esse elemento é introduzido “nas artes gráficas com função gráfico-decorativa” (SCHIAVONI, 2012 p. 14). A autora cita Aznar para corroborar: “Em artes gráficas chama-se vinheta, por extensão, a todo motivo ornamental ou figurado” (AZNAR, 1997, p. 37 *apud* SCHIAVONI, 2012, p. 14). Contudo, para Freitas, ainda na “Antigüidade, (...) os papiros egípcios (...) receberam os recursos gráficos das iluminuras, a partir da XVIII dinastia (entre 1550-1300 a.C.)” (FREITAS, 2007, p. 28).

De acordo com Schiavoni (2012), apenas a partir de 1950 adapta-se o termo vinheta para os meios eletrônicos. As funções de identificação da vinheta no rádio brasileiro, por exemplo, foram impostas pelo próprio governo por meio do decreto nº 88.067 de 22/01/83, item 12, alínea “j” em que as emissoras passariam a “irradiar o indicativo de chamada e a denominação autorizada, bem como a rádio e a cidade onde se acha instalada, de sessenta em sessenta minutos” (AZNAR, 1997, p. 44 *apud* SCHIAVONI, 2012, p. 14).

A vinheta, desde a Idade Média, é caracterizada como tal, quando “é inserida posteriormente à ilustração ou figura, sendo, assim, um elemento exclusivamente decorativo aplicado a uma forma já finalizada” (FREITAS, 2007, p. 32). Essa característica permanece nas vinhetas eletrônicas.

Schiavoni (2012) destaca que não houve mudança na função da vinheta do pergaminho, mas acréscimo, já que por meio do decreto nº 88.067/1983, a função decorativa foi mantida, somando-se a função de identificação da emissora, programa, cidade. O apelo decorativo na vinheta radiofônica foi mantido na medida em que a vinheta passa a valorizar a programação, além de identifica-la.

No cinema, a vinheta (ou créditos de abertura) sempre esteve relacionada à apresentação das legendas nos filmes mudos ou dos créditos dos profissionais envolvidos na produção (SCHIAVONI, 2012). Na pesquisa de Tietzmann, a relação da vinheta com o filme fica ainda mais evidente, já que a

soma das necessidades comerciais, estéticas, retóricas e narrativas nascidas nos primeiros anos do cinema estruturaram os cinco tipos de articulações tipográficas no material filmado que existem até hoje: os créditos de abertura, os intertítulos de fala, os intertítulos narrativos, a tipografia endógena e os créditos finais. (TIETZMANN, 2005, p. 19)

De fato, desde o surgimento da vinheta na Idade Média, sua função vem se aprimorando, sendo impactada diretamente pelas necessidades específicas das mídias impressas ao longo da história e, então, das mídias eletrônicas. Enquanto as iluminuras tinham caráter decorativo ligado à propagação da fé cristã, com as mídias eletrônicas soma-se à vinheta as funções de identificação radiofônica, de apresentação da equipe técnica e artística de um produto audiovisual.

A apresentação da equipe técnica poderia, segundo Katz (1998), ser feita apenas listando os nomes dos principais envolvidos, assim como suas funções, aparecendo no início ou final (ou ambos) de um filme, os conhecidos “créditos”. No entanto, desde “o início dos anos 50 tem havido uma tendência para substituir listagens diretas de créditos por métodos mais **imaginativos** envolvendo superposição sobre cenas de ação, visuais ousados, **animação** e efeitos especiais.” (KATZ, 1998, p. 306) (grifos nossos).

As listagens diretas por si só já têm o poder de informar, assim como optou o cineasta Woody Allen, a partir de 1976, por abolir os métodos mais imaginativos nos créditos de seus filmes. Tietzmann considera que realizar a sequência de créditos em forma de lista sobre fundo preto é “invariavelmente mais barato que criar uma sequência animada.” (2005, p. 26). Contudo, abrir mão do imaginativo, da animação, não significa abrir mão de uma opção estética, afinal, no audiovisual toda escolha é uma escolha estética e têm consequências sobre o consumidor final. Ao fazer essa predileção, o próprio Allen acabou criando uma característica de seus créditos facilmente reconhecível pelos mais atentos.

Ao substituir listagens diretas de créditos, é possível construir uma “retórica visual combinada que introduz elementos internos (temas significativos) e externos (elenco, equipe e tudo que está no mundo real) à obra” (TIETZMANN, 2005, p. 25). É aqui que surgem a vinheta audiovisual e suas características associadas.

A vinheta audiovisual, então, sob a luz da reflexão de Katz (1998), adota métodos mais imaginativos, com mais liberdade de criação, fazendo uso, inclusive, de animação, característica marcante ao se observar vinhetas de abertura de telenovelas.

Sobre isso, Machado (2000, p. 198) escreve que

Embora trabalhando em contextos fortemente industriais, como é o caso da produção hollywoodiana e similares, esses criadores conseguiram realizar um trabalho que pode se considerar artisticamente distintivo. Nas aberturas por eles realizadas, a harmoniosa combinação de cenas filmadas, animação, tipografia e gráficos dava forma a um sistema expressivo de uma espécie que o cinema não tinha até então experimentado.

Essa criação, imaginativa e artística, que se caracteriza como vinheta, vai sendo construída por uma linguagem que é híbrida, não só de imagens captadas ou de imagens produzidas por computador (animação), mas de múltiplos recursos sobrepostos que permite aos audiovisuais uma nova experiência.

Para Tietzmann, o prestígio desse novo formato de créditos de abertura só se deu ao “explorar gráfica e cinematograficamente os temas da obra, ao invés de apenas informar discretamente os conteúdos” (2005, p. 26). Neste sentido, mais uma vez, percebe-se característica das vinhetas de abertura de telenovelas, que exploram aural e visualmente (para citar a taxonomia das linguagens de Twyman - 1982²¹) os temas da telenovela.

No cinema, Tietzmann destaca alguns profissionais pioneiros na criação de aberturas como,

Saul Bass, Pablo Ferro e Maurice Binder complementaram seus consagrados portfólios de comunicação gráfica a partir da década de 1950 com sequências de créditos. Bass criou diversas para os filmes dirigidos por Alfred Hitchcock e Otto Preminger quando estes se encontravam no auge das carreiras. Binder é o responsável pelo estilo James Bond das aberturas desta série, criando a cena onde Bond aparece dentro do cano de um arma e mantendo a regularidade de trabalho até seu falecimento em 1991. Ferro é o menos conhecido dos três, mas igualmente significativo por ter criado aberturas como a de Doutor Fantástico. (TIETZMANN, 2005, p. 11)

Quando se pensa em vinhetas televisivas, o processo é parecido com o do cinema, sendo as primeiras, imagens paradas, muitas vezes produzidas sobre cartazes e filmadas, permanecendo no ar de 10 a 40 minutos, tempo necessário para que o estúdio fosse preparado para o próximo programa, já que as atrações eram ao vivo, na ausência do videotape.

²¹ Twyman (1982) subdivide as linguagens gráficas em categorias, sendo uma verbal (que inclui números e outros caracteres) e duas não verbais (pictórica e esquemática). Apesar de não serem adotadas tais como propostas por Twyman, suas categorias influenciam a construção da metodologia de análise desta tese.

A profissionalização da TV permitiu a ilusão de movimento nas imagens paradas dos cartazes. Contudo, o advento do videoteipe foi o fator fundamental de mudanças na produção televisiva. “As imagens podiam ser trabalhadas, sobrepostas, criando quadros espetaculares” (SCHIAVONI, 2012, p. 16).

Com a criação dos departamentos de arte das emissoras, tornou-se comum não haver uma pessoa que se sobressaia na criação de vinhetas, mas equipes. No entanto, um nome tem destaque no Brasil, o do designer alemão Hans Donner, conhecido pela reformulação da identidade da Rede Globo de televisão e pela inserção do design tridimensional na TV, assim como a criação de vinhetas de quase todos os programas da emissora. Tanto em seu site²², quanto no Memória Globo²³, podem ser encontradas informações sobre a trajetória do designer, especialmente na emissora brasileira, sendo que

Em 1974, depois de ler uma reportagem sobre o design publicitário produzido por profissionais brasileiros, Hans Donner decidiu vir ao país. Após tentativas frustradas de conseguir emprego, acabou sendo apresentado – pelo fotógrafo David Drew Zingg – a Walter Clark, então diretor-geral da TV Globo. Na época, a emissora não tinha um departamento de arte, e as aberturas dos programas eram realizadas por uma firma terceirizada. Ao ver os trabalhos do designer, Walter Clark o contratou imediatamente. (MEMÓRIA GLOBO, 2016)

O Memória Globo documenta que no voo vindo da Áustria para o Brasil, Donner rascunhou a nova marca da Globo em um guardanapo. O designer começou a trabalhar na emissora em 1975, período de comemoração dos 10 anos das transmissões em cores da Globo. A partir de 1980, Donner e sua equipe adotaram a computação gráfica em parceria com o New York Institute of Technology. No entanto, apenas em 1984 a emissora teria sua própria estrutura de computação gráfica, dando origem, em 1985, à Globo Computação Gráfica.

Destacam-se, entre os primeiros trabalhos de Hans Donner na Globo,

as aberturas do Fantástico criadas a partir de 1983, além das aberturas dos humorísticos Planeta dos Homens (1976) e Viva o Gordo (1982) e das novelas Elas por Elas (1982). Outro trabalho marcante de Hans Donner foi a criação da abertura da novela O Dono do Mundo (1991), na qual recriou a famosa sequência do filme O Grande Ditador (1937), de Charles Chaplin. (MEMÓRIA GLOBO, 2016)

²² www.hansdonner.com

²³ <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/hans-donner/trajetoria.htm>

Outra vinheta de destaque na carreira de Donner é a do carnaval, conhecida como Globeleza. Mais atualmente, em “2012, foram seis novelas: Flor do Caribe, Amor Eterno Amor, Avenida Brasil, Cheias de Charme, e os *remakes* de Gabriela e Guerra dos Sexos. No ano seguinte, assinou as aberturas da minissérie O Canto da Sereia e do seriado Pé na Cova” (MEMÓRIA GLOBO, 2016). Além das novelas,

Até meados dos anos 70, os intervalos comerciais, durante as sessões de filmes, eram apresentados sem nenhum tipo de marcação ou separação, fazendo com que o filme e os intervalos comerciais se confundissem, estabelecendo uma continuidade desconcertante. Foi quando Boni criou uma vinheta de curtíssima duração apenas para avisar o telespectador de que entrariam a seguir os comerciais. No início, o “Plim-Plim” tinha a sonoridade de um “Bip-Bip”, mas, com a contratação do designer Hans Donner, todo o visual da emissora seria alterado, inclusive essa vinheta sonora (que passaria a ter o sonoro “Plim-Plim” consagrado até hoje). (FREITAS, 2007, p. 76)

Juntamente com a vinheta Plim-plim, a de abertura do Fantástico de 1987²⁴, talvez seja uma das vinhetas mais emblemáticas da história da televisão brasileira. As Figuras 8 e 9 apresentam, respectivamente, os bastidores da produção da vinheta do programa, com Hans Donner dirigindo, e *frames* da vinheta finalizada que foi ao ar:



Figura 8: Bastidores da produção da vinheta de 1987 de abertura do Fantástico
Fonte: <http://gshow.globo.com/programas/video-show/v2011/VideoShow/Home/foto/0,,21880683-EXH,00.jpg>

²⁴ A vinheta pode ser acessada pelo endereço: www.youtube.com/watch?v=n_uDrWuLpbw



Figura 9: *Frames* da vinheta de abertura do Fantástico, 1987
Fonte: www.hansdonner.com/tvprojects/images/tvprojects_07_08.jpg

Fica evidente a linguagem híbrida, uma das características que ganha destaque na pesquisa das vinhetas audiovisuais, em que diferentes elementos audiovisuais captados e outros criados artificialmente são somados. O caráter híbrido aparece na descrição do site Gshow, da emissora:

A abertura do Fantástico criada por Hans Donner em 1987 causou grande furor. Nela, integrantes do Ballet do Terceiro Mundo, grupo de dança comandado pelo coreógrafo e bailarino Ciro Barcelos, representavam os elementos básicos da natureza – ar, terra, água e fogo – e os primeiros habitantes da Terra.

Logo na primeira cena, a então modelo Isadora Ribeiro e Barcelos emergiam lentamente das águas do lago Mono Lake, na Califórnia. As montanhas da Escócia, as geleiras do Alasca, uma caverna na Turquia, as dunas do deserto do Saara, os rochedos do Grand Canyon e a Floresta Amazônica também serviram como pano de fundo da abertura do programa.

Você sabia que a abertura levou um ano para ser concebida e três meses para ser executada? E Hans Donner recriou todos os cenários em galpões da TV Globo e nos estúdios da Herbert Richers!

Por exemplo, a cena do lago Mono Lake foi realizada usando um tanque de aproximadamente cinco metros de diâmetro. Já as dunas do Saara, o Grand Canyon e as montanhas escocesas foram reproduzidas em maquetes. (GSHOW, 2016)

Na descrição do Gshow é possível perceber que a concepção da vinheta traria diferentes paisagens do mundo para o produto final. Contudo, os bailarinos não seriam levados a cada um dessas localidades, possivelmente pelo elevado gasto de tempo e dinheiro para que isto fosse possível. Assim, a solução encontrada por Donner e sua equipe foi recriar parte dos cenários em galpões e, em escala miniatura, em maquetes. Ou seja, a associação de imagens dos bailarinos captadas e da sobreposição e montagem dessas imagens sobre imagens dos cenários recriados e das maquetes num hibridismo entre o realismo e o formalismo.

Ainda sobre vinhetas televisivas, o Dicionário da TV Globo apresenta outros exemplos, podendo ser destacado o programa Viva o Gordo, que ficou no ar de 9 de março de 1981 a 15 de dezembro de 1987, veiculado às segundas-feiras, às 21h10. Foi o primeiro programa humorístico comandado exclusivamente por Jô Soares, apresentando um tema por semana, em forma de quadros e esquetes.

Em 1985 foi realizada uma das mais representativas aberturas do programa: Jô Soares aparecia ao lado de figuras internacionais, participando e interferindo nas cenas. Ele batia bola com Maradona, limpava a testa de Gorbachev e levava uma garrafada da princesa Diana. (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 665)

Alguns *frames* da vinheta de abertura de Viva o Gordo²⁵ descrita, podem ser vistos na Figura 10:



Figura 10: *Frames* da abertura do programa humorístico Viva o Gordo
Fonte: o autor, a partir do Youtube.

Já na abertura de Viva o Gordo é possível identificar sobreposição de imagens, montagem, com Jô Soares “contracenando” com figuras internacionalmente conhecidas, como Maradona, Gorbachev e Lady Di, sem sequer ter gravado qualquer cena com eles. A vinheta apresenta, ainda, o início da computação gráfica na TV Globo, com a assinatura do programa ao final da vinheta.

²⁵ A vinheta pode ser acessada pelo endereço: www.youtube.com/watch?v=AZb7K2w3PqE

Sem dúvidas, a computação gráfica, atualmente, é o elemento técnico de destaque na criação de vinhetas. Ainda que se trabalhe com imagens captadas, na pós-produção elementos da computação são acrescentados e/ou alteram as imagens brutas captadas. Depois do videoteipe, a computação gráfica é a responsável por mais um grande salto na linguagem televisiva.

A realidade que a imagem numérica dá a ver é uma outra realidade: uma realidade sintetizada, artificial, sem substrato material além da nuvem eletrônica de bilhões de micro-impulsos que percorrem circuitos eletrônicos do computador, uma realidade cuja única realidade é virtual. Nesse sentido, pode-se dizer que a imagem-matriz digital não apresenta mais nenhuma aderência ao real: libera-se dele. (COUCHOT, 1996, p. 42)

Assim como Couchot, neste texto adota-se o digital como real, no entanto, um real que não é atual, mas que não deixa de ser real. A computação gráfica possibilita a liberação do atual, permitindo a construção de realidades para além do real-atual, qualquer realidade imaginável, já que “o computador não conhece as limitações técnicas que restringem as imagens fotográficas, cinematográficas e televisuais. E mais, tudo o que era inconcebível ou desconhecido no mundo real agora passa a ser possível no mundo virtual” (SCHIAVONI, 2012, p. 17).

Para Schiavoni, a vinheta deixou de ser apenas um suporte de divulgação e passou a desempenhar um importante papel no estabelecimento das marcas que divulga, como uma espécie de embalagem que, por seus atributos e estratégias, é capaz de seduzir e conquistar o consumidor, algo que se assemelha em muito ao que a publicidade se propõe, que será aprofundado no capítulo que aproxima vinhetas e publicidade.

Para a autora, uma característica fundamental da vinheta televisiva, que se confunde com a característica da própria televisão, é a autorreferencialidade. Ou seja, as formas de aparição das vinhetas e sua frequência, assim como, a apresentação da marca (emissora ou programa) na vinheta e a metalinguística televisiva, com um produto reforçando e chamando para o outro.

[...] a porcentagem de propaganda institucional ou autorreferencial atinge os seguintes números: 58% na Globo, 60% na Bandeirantes, 47% no SBT, 82% na Fundação Padre Anchieta e 39% na Record. Além disso, os comerciais autorreferenciais, institucionais e as vinhetas institucionais são os que prevalecem no caso de *breaks* entre programas. Sem dúvida, é uma fórmula criada para manter o telespectador aprisionado na programação e estabelecer mais fortemente a marca da emissora. Neste intuito, as vinhetas desempenham

papel fundamental, visto que não só a propaganda institucional, mas também o comercial auto-referencial são realizados com base em uma vinheta de apresentação, seja da emissora ou do programa. (SCHIAVONI, 2012, p. 23)

No estudo realizado por Schiavoni, fica evidente a estratégia das emissoras em utilizar a autorreferencialidade, sendo a vinheta, parte desta estratégia. A autorreferencialidade faz o telespectador se voltar para produtos da emissora e para a própria emissora, reforçando sua identidade audiovisual.

Além dessa característica autorreferencial, a pesquisadora constrói um quadro em que são agregadas todas as características das vinhetas da Idade Média (IM) e da Idade Contemporânea (IC), como pode ser ver a seguir:

CARACTERÍSTICAS ORIGINAIS		
Característica	IM	IC (TV)
Tem caráter simbólico	X	X
Considerada sagrada	X	
Utilizada para fins decorativos	X	X
Acrescentada a uma forma pronta	X	X
Tem caráter artístico	X	X
Causa bem-estar visual	X	X
Chama a atenção para o “texto”	X	X
Preenche espaços vazios	X	X
DIFERENCIAÇÕES		
Característica	IM	IC
Produtor	Monges	Designers
Produção	Artesanal	Computador
Status	Cópia	Criação
Relação com a forma pronta	Indireta	Indireta e direta
ACRÉSCIMOS (TV)		
1) Suporte de identificação (programa/emissora)		
2) Apresentação/Estabelecimento da marca		
3) Firmação de contratos		
4) Mecanismo de auto-referencialidade (estética da televisão)		
5) Organização dos assuntos (separação entre seções, blocos, conteúdos etc), marcando o fluir do tempo televisivo		
6) Mecanismo de aviso ao telespectador (fórmula R2P)		
7) Rapidez		

Quadro 2: A vinheta do pergaminho, a vinheta do vídeo
Fonte: SCHIAVONI, 2012, p. 24

No quadro 2 é reproduzida a organização realizada por Schiavoni para comparar as características das vinhetas da Idade Média (IM) com as características das vinhetas da Idade Contemporânea (IC), especificamente no que se referem às vinhetas televisivas. A autora destaca como características essenciais de uma vinheta: 1) sua

utilização como ornamento; 2) sua aparição como acréscimo a uma forma pronta/estabelecida. Assim, as funções de ornamento e acréscimo juntas “são fundamentais para saber se uma determinada produção gráfica, radiofônica, cinematográfica ou televisiva é uma vinheta” (SCHIAVONI, 2012, p. 25).

A autora também destaca as características particulares às vinhetas televisivas, sendo: “1) função mercadológica, 2) organização do tempo e dos conteúdos, 3) linguagem videográfica e 4) possibilidade de relação direta com a forma pronta” (SCHIAVONI, 2012, p. 25). A primeira função diz respeito à apresentação e estabelecimento das marcas. A segunda função opera a organização, tanto do tempo televisivo, quanto dos assuntos. A terceira função relaciona-se com a linguagem desenvolvida pela e para a vinheta, essencialmente, por meio da computação gráfica. A quarta e última função relaciona-se com o papel cumprido pela ilustração nas iluminuras, compondo verdadeiras narrativas. Para Schiavoni, aliás, a “vinheta televisiva abarcou todos os elementos da iluminura, tornando-se sua correspondente atual” (SCHIAVONI, 2012, p. 27).

A única característica não assinalada por Schiavoni de convergência entre as vinhetas da Idade Média e as vinhetas da Idade Contemporânea é a sacralidade. Por certo, da maneira como a característica era atribuída na Idade Média, não é possível identificar na Idade Contemporânea. Contudo, ao se pensar o sagrado, desligado da Igreja Católica, mas em sua etimologia (do latim *sacrum*), referindo-se aos deuses ou à área em torno do templo, é possível fazer uma analogia de que as vinhetas cercam o audiovisual e exalam certa áurea sagrada.

A partir do referencial teórico sobre vinhetas e vinhetas televisivas, é possível fazer o recorte para o objeto desta pesquisa, as vinhetas de abertura de telenovelas, conforme trabalhado a seguir.

4.1 Vinhetas de abertura de telenovelas

Em sua estreia, a telenovela já tem como *background* uma série de chamadas feitas nos intervalos da programação da emissora, assim como na agenda de diversos programas da própria emissora, já gerou-se uma expectativa com relação à trama e já se conhece, em parte, o elenco da mesma. No entanto, a vinheta de abertura da telenovela só é conhecida no momento mesmo de sua estreia.

[...] *En los primeros instantes de una canción el oído lo olvida todo, y solo existe para escucharla. Si la canción es desconocida, sus compases iniciales empezarán a cobrar forma, como un dibujo en el aire, y antes de llegar al estribillo se habrán imaginado varios desarrollos posibles –un acorde u otro, un instrumento o no-, dibujando un horizonte instantáneo de posibilidades y protecciones, de modo que el oyente atento habrá de vivir, en escasos momentos, una síntesis del proceso que al grupo le llevó semanas de ensayos. Si la música ya se ha oído antes, entonces ese tiempo inaugural no será ya el de la protección sino el del reconocimiento; sólo unos breves instantes de búsqueda o duda, y la memoria sonora se organiza para identificar el referente, y las emociones y recuerdos que trae consigo. Si ese conocimiento es compartido –si las multitudes nos acompañan-, entonces ese instante decisivo coincidirá, en el fervor del directo, con el de muchas otras personas, un millar o varios, de modo que el acto de identificación ya no será silencioso, sino pautado, en el grito colectivo, y el reconocimiento privado de la melodía coincidirá en el tiempo con el reconocimiento del sujeto como parte de la comunidad²⁶.*
(FERNÁNDEZ PORTA, 2008, p. 7)

Como na canção ouvida pela primeira vez, ao ser vista (e ouvida) pela primeira vez, a vinheta provoca o “apagamento” do que está à volta, buscando captar, por cerca de um minuto, a total atenção de quem assiste. Nos primeiros instantes de exibição da vinheta, parafraseando Fernández Porta, suas formas começam a ser estabelecidas, e antes de chegar ao “coro” já se haverão imaginado diversos desenvolvimentos

²⁶ Nos primeiros instantes de uma canção o ouvido esquece tudo, e só existe para escuta-la. Se a canção é desconhecida, seus compassos iniciais começam a tomar forma, como um desenho no ar, e antes de chegar ao refrão, se haverá imaginado vários desenvolvimentos possíveis –um acorde ou outro, um instrumento ou não-, desenhando um horizonte instantâneo de possibilidades e proteções, de modo que o ouvinte atento vai viver, em escassos momentos, uma síntese do processo que aos músicos tomou semanas de ensaios. Se a música já foi ouvida antes, então esse tempo inaugural não será o de proteção, mas o de reconhecimento; só alguns breves instantes de busca ou dúvida, e a memória sonora se organiza para identificar o referente, e as emoções e lembranças que traz consigo. Se esse conhecimento é compartilhado –se as multidões nos acompanham-, então esse instante decisivo coincidirá, no fervor do direto, com o de muitas outras pessoas, milhares ou vários, de modo que o ato de identificação já não será silencioso, mas pautado, no grito coletivo, e o reconhecimento privado da melodia coincidirá no tempo com o reconhecimento do sujeito como parte da comunidade. - tradução livre pelo autor.

possíveis – cores ou ausência de cores, um movimento ou outro, aceleração ou desaceleração, um desfecho ou outro – desenhando um horizonte instantâneo de possibilidades, de modo que o espectador atento viverá, em alguns momentos, uma síntese do processo de produção que pode ter levado dias, semanas ou meses. A partir da segunda veiculação, a vinheta já não provocará tamanha surpresa, mas reconhecimento, com instantes de busca ou dúvida, e a memória se organizando para identificar o referente, emoções e recordações que tragam consigo. Se o conhecimento é compartilhado, o que geralmente acontece, pois é acompanhado por multidões, senão, em primeiro momento, no contexto familiar (doméstico), então um instante decisivo coincidirá, no fervor do direto, com o de muitas outras pessoas, de modo que o ato de identificação já não será silencioso (ainda que não sonoro), senão pautado pelas impressões (e opiniões) coletivas, e o reconhecimento privado do produto televisivo ocorrerá com o reconhecimento do sujeito como parte de uma comunidade. Algumas obras sobre televisão ou telenovela tocam, em algum momento, na temática das vinhetas de abertura. Contudo, são trechos curtos e de caráter descritivo. Como é o caso de Xavier (2007), que dispõe de um capítulo sobre as aberturas em seu livro, em que são citadas e comentadas as aberturas de destaque.

Xavier (2007) cita o designer Hans Donner que teve como primeiro trabalho na Rede Globo a vinheta de abertura da telenovela *Bravo!*, em preto e branco, com cenas do ator Carlos Alberto, que protagonizava a trama, regendo uma orquestra. No entanto, antes de Donner, o responsável pelas vinhetas de abertura de telenovelas da Globo era Cyro del Nero. Artista plástico e cenógrafo, del Nero mudou-se da TV Excelsior para a TV Globo, onde produziu as vinhetas de “Cavalo de aço”, “O semideus”, “Os ossos do barão”, “O espigão”, “Fogo sobre a terra”, “Corrida do ouro” e “Escalada”, entre 1973 e 1975.

Houve casos de vinhetas de abertura em que se trocava a ordem da apresentação dos nomes dos atores, para não gerar privilégios. De acordo com Xavier (2007), isto ocorreu nas vinhetas de abertura das telenovelas “O semideus” (1973), “Plumas & paetês” (1980), “Ti ti ti” (1985), “Brega & chique” (1987), “Rainha da sucata” (1990) e “A próxima vítima” (1995). Então, ainda que não seja comum alteração nas vinhetas após sua primeira exibição, nestes casos, os créditos mudavam.

Alguns casos, bastante específicos, de mudanças de ou nas vinhetas ocorreram em outros momentos. A telenovela “Um sol maior” (1977) da TV Tupi teve as imagens da vinheta de abertura trocadas. Saíram as silhuetas que se aproximavam sob fundo escuro para dar lugar ao ciclo de fabricação do café. A trilha sonora foi mantida. Na TV Bandeirantes, a telenovela “O todo poderoso” (1980) teve a produção reformulada e, também, a vinheta de abertura. “Saiu a balada cantada por Maurício Duboc e entraram imagens medievais soturnas ao som de cantos gregorianos.” (XAVIER, 2007, p. 33). Por ocasião da reprise de “Tieta” (1989), no período da tarde, a nudez de Isadora Ribeiro, na vinheta de abertura, foi disfarçada com créditos subindo sobre a imagem e a tela escurecida. “Vila Madalena” (1999) a cada noite apresentava uma vinheta diferente, criada com a sobreposição dos créditos em clipes da trilha sonora nacional da telenovela. Ao longo de “Mulheres apaixonadas” (2003), da TV Globo, foram ao ar 15 vinhetas de aberturas diferentes, já que as mesmas eram formadas por fotografias enviadas pelos telespectadores. Xavier (2007) destaca que na última semana de exibição da telenovela, foram inseridas fotografias dos profissionais que trabalhavam nos bastidores da trama.

Em América (Globo, 2005), os desentendimentos e a incompatibilidade de idéias entre a autora Glória Perez e o diretor de núcleo Jayme Monjardim provocaram o afastamento do diretor, depois de 25 capítulos no ar e 38 gravados. Entre as mudanças ocorridas após a saída de Monjardim, uma das mais significativas foi a nova abertura, com um novo tema, que começou a ser exibida a partir do capítulo 46, em 5/5/2005. O diretor musical, Marcus Vianna, foi afastado e as bucólicas trilhas incidentais foram trocadas por músicas mais alegres. (XAVIER, 2007, p. 33)

Além de mudanças sutis ou completas em algumas vinhetas de abertura de telenovelas, Xavier (2007) elenca casos em que propositalmente ou não, apareceram produtos ou marcas nas vinhetas. *Product placement* pode ser encontrado em algumas vinhetas de abertura de telenovelas brasileiros, conforme o quadro a seguir:

Telenovela	Ano	Emissora	Product Placement
O grito	1975	Globo	Agência do Banco Bamerindus e outdoor Levi's
Sem lenço sem documento	1977	Globo	Vendedor exhibe Coca-Cola
Feijão maravilha	1979	Globo	Garrafa de cerveja Antarctica e caixa de fósforos Olho, da Fiat Lux
Cara a cara	1979	Bandeirantes	Jeans US Top e bicicleta Caloi

Telenovela	Ano	Emissora	Product Placement
Maçã do amor	1983	Bandeirantes	Batons Max Factor e jeans e moletons Pool
Transas e caretas	1984	Globo	Moça joga num videogame Atari
Roque Santeiro	1985	Globo	Moto Agrale
Ti ti ti	1985	Globo	Retrós de linha Corrente
Selva de pedra	1986	Globo	Relógio Champion
O outro	1987	Globo	Outdoor Goodway
Bambolê	1987	Globo	Achocolatado Toddy estampado em revista
Fera radical	1988	Globo	Malu Mader pilotando moto Agrale
O salvador da pátria	1989	Globo	Agricultor dirige trator Massey & Ferguson
Top model	1989	Globo	Dumond
A história de Ana Raio e Zé Trovão	1990	Manchete	Posto de gasolina Ipiranga
74.5 uma onda no ar	1994	Manchete	Jeans Nexus
A idade da loba	1995	Band	Caixa de lingerie Lovable
Anjo mau	1997	Globo	Noiva usando cosméticos Avon

Quadro 3: *Product Placement* em vinhetas de abertura de telenovelas brasileiras
 Fonte: o autor, a partir de Xavier, 2007, pp. 37-39

Nas produções audiovisuais brasileiras contemporâneas, dificilmente uma marca vai aparecer ao acaso ou por descuido. A prática de *product placement* tem sido cada vez mais discutida, sendo incomum nas vinhetas de abertura de telenovelas. É interessante perceber que entre 1975 e 1997, dezoito aberturas de telenovelas brasileiras tiveram inserção de alguma marca.

Apesar da organização relevante de Xavier, apresentando as vinhetas de abertura de telenovelas brasileiras, o único texto científico que trata da temática como objeto de estudo em sua totalidade é o de Luz García Neira, licenciada em Artes Plásticas, especialista em Design Gráfico e mestre em Ciências da Comunicação pela ECA/USP²⁷. O texto intitulado “Abertura de telenovela: evolução histórica e relação com a trama” foi apresentado em outubro de 2012 na Conferência UC da International Communication Association (ICA) em convênio, na ocasião, com a Facultad de

²⁷ O artigo é desdobramento da dissertação de mestrado de Neira, contudo não se obteve acesso ao texto, cuja referência é: NEIRA, Luz García. **Abertura de telenovela: o design em movimento**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, 2005.

Comunicaciones da Pontificia Universidad Católica do Chile. O texto, na íntegra, foi publicado e pode ser acessado digitalmente²⁸.

Neira (2012) afirma que a construção de aberturas especiais para cada telenovela, se tornou uma obrigatoriedade, já que apresenta o elenco da trama e, também, “vende” a trilha sonora original. A autora compara a vinheta à embalagem de um novo produto, responsável por despertar o desejo de consumo. Xavier (2007) corrobora com esta ideia ao comparar a vinheta de abertura a um cartão de visitas de uma telenovela, servindo para ambientar a trama ou contar um pouco da história da novela. Mas para Xavier, a vinheta de abertura também pode ilustrar a “música-tema, que pode ou não ter algo a ver com a história” (2007, p. 26).

De acordo com Xavier, a maior parte das telenovelas da década de 1960 não contava com vinheta de abertura, sendo comum “apresentar os créditos da produção em cima da última sequência do capítulo da noite anterior, ou da última cena, congelada, do capítulo anterior.” (id.).

Para Neira (2012) a concepção as vinhetas de abertura de telenovelas foi, inicialmente, transposta das vinhetas de abertura de radionovelas, em que se apresentava o título, o patrocinador e o elenco, com música ao fundo. Essas informações eram apresentadas em fichas filmadas e exibidas no intervalo da programação para que houvesse tempo hábil para que os atores se preparassem. Tudo era feito ao vivo, até a chegada do videoteipe.

Neira (2012) destaca o nome de Mario Funnuchi, profissional das Emissoras Associadas, transferido para a TV Tupi como desenhista. Funnuchi foi o mentor desse modelo de abertura, denominado, à época, inter-programas.

Tratava-se apenas de pequenas lâminas de papel²⁹ onde Fannuchi criava em preto-e-branco e em tonalidades de cinza (não existia TV a cores no Brasil), um modo próprio de diagramar os elementos verbais que compunham a abertura, acompanhados, talvez, por algum desenho abstrato, representativo ou figurativo. Enquanto as lâminas eram filmadas e simultaneamente exibidas, uma música de fundo, geralmente orquestrada e gravada em disco era tocada. (NEIRA, 2012, p. 2)

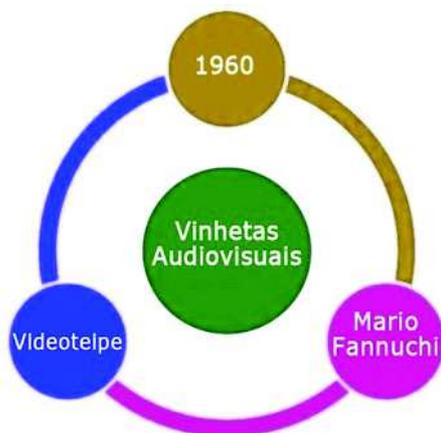
²⁸ www.ica2012.uc.cl/prontus_fcom/site/artic/20070416/asocfile/20070416090408/03_luz_garcia_neira.pdf. Consultado em 10 de fevereiro de 2016.

²⁹ “Gray Tellop, um projetor de opacos, um artefato que possibilitava o deslocamento de imagens desenhadas, em um pente que servia como suporte.” (FREITAS, 2007, p. 90)

No entanto, foi com a chegada do videoteipe, a partir da década de 1960, que a ideia de Fannuchi foi se desenvolvendo, tanto gráfica quanto simbolicamente (PUC-RIO, 2017). Eram utilizados efeitos de transição e sobreposição, sons diegético e extradiegético, levando a ilusão de imagem em movimento. Desenhos, ilustrações e pinturas eram gravados em fita magnética para ser feita montagem com ritmo e música, levando ao movimento e o início de uma linguagem videográfica das vinhetas.

Para Neira (2012), o terceiro momento das vinhetas de abertura de telenovelas foi baseado em imagens tridimensionais, conseguidas, especialmente, por maquetes. Isto permitia que o telespectador percorresse diversos pontos de vista de uma mesma imagem.

O esquema 1 destaca os três marcos do surgimento das vinhetas de abertura de telenovelas no Brasil:



Esquema 1: Marcos do surgimento das vinhetas de abertura de telenovelas no Brasil
Fonte: o autor

O esquema 1 apresenta uma data, uma tecnologia e um autor, todos ligados aos primórdios das vinhetas de abertura de telenovelas brasileiras da forma como são conhecidas atualmente. O ano de 1960 marca a chegada do videoteipe, que permitia a gravação e pós-produção das vinhetas, recurso usado por Mario Fannuchi para desenvolver e aplicar suas ideias na construção de vinhetas. Seriam esses três, os marcos de surgimento das vinhetas de abertura de telenovelas no Brasil.



Figura 11: Vinhetas criadas por Mario Fannuchi
 Fonte: PUC-RIO, 2017, p. 23

O ápice das vinhetas, contudo, se deu com a chegada das cores ao Brasil em 1972, que possibilitou às direções de arte levarem a cabo as composições visuais mais inusitadas. Xavier (2007) afirma que foi nesse período que houve maior preocupação das emissoras na produção de vinhetas de aberturas mais elaboradas e atraentes. As “vinhetas, como arte televisiva, são fantasias visuais que estão presentes no vídeo, levando aos telespectadores emoção, ação e criações artísticas.” (PUC-RIO, 2017, p. 23).

Contudo, só a partir da década de 1980 que as vinhetas têm seu último marco tecnológico, até agora. O surgimento da computação gráfica. Neira destaca que

A nova tecnologia possibilitou alterações nos resultados estéticos das aberturas, permitindo a concretização de idéias surrealistas, a partir da utilização de recursos como o *insert*, *fast speed*, *cromaqui* e outros, sendo a partir de então influenciadas por quaisquer manifestações artísticas e inaugurando uma aliança eterna entre arte e técnica. (NEIRA 2012, p. 3)

Além do desenvolvimento técnico, Neira (2012) alerta para o fato de que as vinhetas parecem ter uma linguagem sedimentada, comportando-se sempre de modo semelhante, com relação à estética e à trama. Quase uma regra entre todas as vinhetas de abertura de telenovelas.

A autora parte da perspectiva de que a vinheta não pode ser vista em partes separadas, já que sua narrativa depende da sequência de um plano para outro. Esta narrativa, para Neira (2012) é o desafio para o designer que deverá fazer a relação conceitual da abertura com a trama da telenovela.

A autora alega que esta visão pode ser influência da própria tecnologia que está em vigor, possibilitando que qualquer tipo de imagem, pós-fotográfica³⁰, como ela se refere, possa representar as informações e emoções contidas na telenovela.

A partir destes novos modelos imagéticos – o mundo da simulação - estas composições visuais não nos remetem ao seu modelo no mundo real ou qualquer referente físico. Assim, não figuram, não representam e sequer simbolizam, pois não possuem suficiente estabilidade referencial para estes procedimentos perceptivos. Adquirem conotação apenas no contato com o código verbal, localizado, neste caso, na informação acerca dos aspectos temáticos da telenovela e daí a sua dependência direta da trama, razão que promove os primeiros debates acerca da abertura como produto independente ou como uma simples estratégia de marketing. (NEIRA, 2012, p. 5)

É nesse momento que a leitura desta pesquisa sobre as vinhetas de abertura de telenovelas se distancia da leitura feita por Neira e se aproxima de Schiavoni (2012) e Freitas (2007). Enquanto para Neira, as vinhetas de abertura de telenovelas são dependentes da trama, para Schiavoni, têm relação estética com a trama e informam sobre elenco e nome da mesma. Neste sentido, essas vinhetas parecem estabelecer muito mais uma relação de interdependência com suas novelas do que de dependência, como sugere Neira. Freitas (2007, p. 51) ressalta que “um dos princípios primários das vinhetas é a possibilidade de poder ser retirada da ilustração ou da forma da qual faz parte, sem prejuízo do entendimento do texto ou da figura à qual foi incorporada.”

De fato, a vinheta pode ser considerada a embalagem que “envolve” o produto. Mas, ainda que desconectada de seu produto, a telenovela, as vinhetas de abertura parecem, cada vez mais, apresentarem-se com estética e narrativas próprias que podem, sim, ser lidas e compreendidas, pensadas e decodificadas a partir de sua própria existência, de maneira autônoma à telenovela.

Neira faz uma ressalva ao reconhecer que a plasticidade de cada imagem não deixa de ser informação, mas reafirma que essas “informações, apenas, não são mais importantes do que tudo aquilo que a telenovela diz a respeito de sua abertura” (2012, p. 5).

³⁰ Para Neira, imagens pós-fotográficas, são aquelas só possíveis de se concretizar na mente, não sendo possível captá-las pela câmera, neste texto, optamos por “imagens mentais”.

É inegável que no contato com a telenovela, a vinheta ganha outra perspectiva, que sustenta a trama, que, às vezes, parece desvela-la. Mas isto não significa que a vinheta se torne um amontoado de imagens e sons sem sentido se não estiver “sustentada” pelo que a telenovela tem a “dizer”. Ao contrário, aqui defende-se a ideia de que a vinheta existe e persiste, mesmo na ausência da trama para a qual marca a programação.

Dois exemplos da autonomia da vinheta de abertura, com relação à sua telenovela, podem ser identificados na apresentação do primeiro capítulo da telenovela, quando a trama ainda não teve início, mas a vinheta já foi veiculada. É possível “ler” e compreender essa vinheta já no primeiro contato, sem relaciona-la com a trama que será apresentada. Evidentemente isto fica difícil de se fazer na medida em que as emissoras sempre veiculam chamadas das telenovelas que estrearão com antecedência, apresentando os principais personagens e *plots*. Todavia, é um exercício que pode-se tentar fazer.

Um segundo exemplo para ilustrar a autonomia das vinhetas se refere àquelas que já não estão no ar há muito tempo. Em muitos casos, as pessoas se lembram das vinhetas e das músicas que as compõem e não, necessariamente, se lembram da trama da telenovela. Há um descolamento das duas coisas, evidência de que a relação não é de dependência, o que se chama aqui de interdependência entre vinheta e telenovela.

Retomando a pesquisa de Neira (2012), seu recorte metodológico apresentou dez vinhetas de telenovelas, sendo: “Gabriela” (1975), “Escrava Isaura” (1976), “Dancin’ Days” (1978), “Roque Santeiro” (1985), “Vale Tudo” (1988), “Tieta” (1989), “O Dono do mundo” (1991), “Por amor” (1997), “Mulheres apaixonadas” (2003) e “Senhora o destino” (2004). De acordo com a autora, a escolha se deu em virtude da importância histórica dessas telenovelas e das inovações nas vinhetas.

Foram observadas as significações diretas e indiretas, de acordo com a necessidade de participação cognitiva do interpretante, observou-se, também o compartilhamento do código, que faz mais ou menos familiar a mensagem, tornando a interpretação mais fácil ou mais difícil e, por fim, foram observados os diferentes níveis de percepção, compreendendo o estético, o lúdico e o científico.

A pesquisa de Neira tem destaque na medida que permite perceber o desenvolvimento das vinhetas de seu surgimento à fase atual. Nesse sentido, é possível resumir os dados apresentados pela autora em 5 fases:

- Primeira fase - inter-programas. Fichas e cartazes estáticos filmados ao vivo, permitindo os ajustes e preparação nos intervalos de um programa para outro;
- Segunda fase - videoteipe A. Permitindo a gravação de imagens estáticas, montadas para criar a ilusão de movimento.
- Terceira fase - videoteipe B. Gravação de maquetes e planos tridimensionais, ampliando o contato do público com novas perspectivas.
- Quarta fase - cores. Fornecendo às equipes de direção de arte possibilidades de criação quase irrestritas.
- Quinta fase - computação gráfica. Fase pós-fotográfica em que qualquer objeto material ou imaterial pode ser representado ou criado, incluindo sentimentos/emoções em forma de imagens.

Pelas fases de Neira é possível observar uma linguagem híbrida que pode ser característica das vinhetas de abertura das telenovelas, em que as imagens captadas do mundo físico são somadas à imagens criadas (analogicamente ou digitalmente), fato evidenciado na 5ª fase, já que as fases anteriores estão mais relacionadas ao cinema. Apesar de elucidar as fases pelas quais as vinhetas passaram, a autora baseia-se numa relação estritamente técnica de produção das vinhetas.

Para corroborar com a construção de um caminho possível para se compreender as vinhetas de abertura de telenovelas, pode-se recorrer, também, à história do cinema e ao tensionamento entre o realismo dos irmãos Lumière e o formalismo de Méliès. Apesar do cinema realista, que tem sua essência na crença de que “o objeto da representação existe de forma bastante semelhante *além* da representação” (TIETZMANN, 2005, p. 29) ser questionado por Fiske (1983) e Tietzmann (2005), já que “100% das imagens e sons passam por dispositivos de representação (primeiro mecânicos e técnicos, depois comunicacionais, linguísticos, ideológicos, expressivos, retóricos, etc)” (TIETZMANN, 2005, p. 29), toma-se o termo (cinema realista) como convenção, e até contraponto, ao cinema formalista.

No cinema formalista, interessa a reformulação de elementos para que seja alcançado um objetivo ficcional, tendo como primeiro representante, Marie-Georges-Jean-

Méliès. O ilusionista e cineasta francês fazia uso de diversos recursos, como montagem, sobreposição de imagens, efeitos fotográficos, miniaturas, perspectiva forçada, múltiplas exposições, mudança na velocidade do filme para conseguir efeitos fantásticos antes mesmo do advento de recursos computacionais. Efeitos semelhantes (nem tanto na técnica mas, especialmente, na linguagem) podem ser encontrados nas vinhetas de abertura de telenovelas brasileiras. Tais vinhetas apresentam condições híbridas de linguagem entre o realismo e o formalismo, quando constróem realidades verossímeis, mas que não seriam possíveis para além do mundo audiovisual.

Esta hibridização pode ser explicada pela citação de Tietzmann que afirma que

Tal hibridização permite a uma linguagem incorporar elementos de outra, surpreendendo o espectador pelo incomum e confortando-o ao reencontrar os paradigmas e sintagmas já conhecidos, sem constituir algo drasticamente diferente a ponto de necessitar de um aprendizado distinto para ler um filme [...] (TIETZMANN, 2005, p. 32)

De certa forma, os telespectadores parecem esperar por realidades fantásticas nas vinhetas de abertura de telenovelas, por essa linguagem híbrida. Tais vinhetas geram tanta expectativa e comentários, que são tema para diversas comunidades virtuais e conversas informais em casa, no trabalho ou na escola.

Tietzmann afirma que a linguagem audiovisual, especialmente de ficção,

tem a capacidade de excitar a imaginação de seus espectadores e fazê-los passear por mundos possíveis, imateriais [...]. Ao necessariamente expor as informações de título, equipe e elenco, ainda que nas mais variadas interpretações visuais, os créditos ganham características de um código. (TIETZMANN, 2005, p. 37)

Ao que parece, não só as telenovelas, mas suas vinhetas de abertura, desconectam os espectadores de sua própria realidade, transportando-os para outras realidades possíveis (e verossímeis). Nesse sentido, as vinhetas parecem ter ainda mais liberdade que a própria telenovela, na medida que se afastam da mera representação e se aproximam da arte. As vinhetas de abertura estabelecem com o público um código de fronteira entre as programações mas, também, de novas possibilidades, de fronteira entre a realidade pessoal e uma realidade que transpõe o atual.

Para Machado (2001), o computador é capaz de “trazer à luz” imagens nunca antes vistas, sejam verossímeis, sejam abstratas. Schiavoni (2012) cita Santos (1994) para reforçar que essa realidade das imagens criadas digitalmente leva as pessoas a

exagerarem suas expectativas e remodelarem sua sensibilidade por essas imagens sedutoras.

E apesar da mudança nas expectativas dos telespectadores, as imagens criadas pela computação gráfica não abortam a verossimilhança. Nesse sentido, Oliveira (2015) alerta para o fato de que esta verossimilhança perde o compromisso com o “real”, sendo importante ser verossímil no audiovisual, independente da possibilidade do que se vê na tela ser materializado fora dela.

Oliveira cita Vernet para discorrer sobre verossimilhança de gênero, que “trata-se das ações comuns em filmes de determinado gênero que quando aplicadas em filmes de outras categorias pode causar estranheza no público” (OLIVEIRA, 2015, p. 190). Tomando a liberdade da paráfrase, ações comuns em vinhetas de aberturas de telenovelas quando aplicadas a outras vinhetas podem causar estranheza no público. Existe uma liberdade criativa e de narrativa que as vinhetas de abertura de telenovela comportam bem e, numa vinheta de telejornal, por exemplo, seria inadequado.

Isso faz pressupor a existência de um contrato comunicativo tácito (possivelmente de caráter não-consciente), entre os enunciadores televisivos e o grupo social que corresponderia ao compromisso dos primeiros, com a obediência a determinadas regras que lhe são impostas no que tange ao seu discurso. (DUARTE, 2004, p. 30)

As vinhetas de abertura de telenovelas parecem manter com o público um tipo de contrato tácito de licença poética, difícil de ser encontrado em outros produtos audiovisuais.

4.2 Onde publicidade audiovisual e vinhetas de abertura se encontram: 16 caminhos

A publicidade sempre foi fator preponderante para manutenção do consumo e do consumismo. Com a cultura-mundo, esta característica é exacerbada. Os autores que escreviam sobre publicidade na década de 1980, comumente afirmavam que arte e técnica eram os elementos fundamentais para uma boa publicidade (MARANHÃO, 1988), contudo, mais recentemente, a prática da publicidade tem que se delinear a partir de um caráter mais complexo, tecnológico e sensível, “antelado” com as demandas atuais (PATRIOTA *in* SQUIRRA; FECHINE, 2009). É a partir dessas características contemporâneas da publicidade e, também, das vinhetas audiovisuais, que se pretende apontar possíveis paralelos.

Para início, uma citação de Oliviero Toscani, em que afirma: “Não faço distinção entre o sistema da publicidade, o sistema da televisão e o sistema da mídia. Funcionam todos sobre o mesmo modo, com os mesmos cordões, o mesmo estilo” (TOSCANI, 1996, p. 168). Para o autor, todos esses sistemas abusam dos modelos prontos, com pequenas alterações que tornam o produto resultante “novo”. É o esforço feito pela publicidade, que também se pode contemplar nas vinhetas audiovisuais, na busca pela novidade, reconfigurando-se “de um modo não realizado até então” (COVALESKI, 2013, p. 37), possibilitando novas configurações (BERTOMEU, 2010).

Poderia ser uma primeira inferência da aproximação entre publicidade e vinhetas audiovisuais.

Uma segunda inferência poderia apresentar-se pelo fato de que, assim como a publicidade está intrinsecamente ligada à cultura, enquanto forma cultural (BERTOMEU, 2010), e, porque não dizer, à cultura-mundo (LIPOVETSKY, 2011), numa cultura que se confunde com o próprio sistema econômico (hipercapitalismo), também as vinhetas se apresentam como “mercadorias visuais” (CANEVACCI, 2009), podendo ser consideradas pertencentes da cultura-mundo.

Um terceiro ponto de aproximação poderia ser o fato da publicidade contemporânea apresentar condição cada vez mais híbrida (informar persuasivamente, interagir e entreter) (COVALESKI, 2013; MATTELART, 1989), característica já vista como fundamental das vinhetas audiovisuais. Para o autor, as imagens híbridas cooperam com a “formação de novos imaginários contemporâneos” (COVALESKI, 2013, p. 60), papel cumprido tanto pela publicidade, quanto pelas vinhetas.

Assim como as vinhetas audiovisuais, a comunicação e, conseqüentemente, a publicidade, é afetada diretamente pelas revoluções tecnológicas, sofrendo grandes alterações (*id.*). Este seria um quarto ponto de aproximação a se considerar.

Para Covaleski (2013), o conceito MVV (*Madison, Vine & Valley*) vem ganhando cada vez mais espaço nos grandes grupos de comunicação. Este conceito contempla ações que hibridizam técnicas de *advertainment* (publicidade mesclada ao entretenimento³¹) e *branded content* (conteúdo de marca). Numa quinta inferência aproximativa entre publicidade e vinheta audiovisual, esta, que carrega o conteúdo e o conceito de marca da telenovela, produto de entretenimento, poderia ser comparada àquela, a publicidade contemporânea que faz uso do MVV para maximizar seu efeito. Ao se falar em marca, tem-se uma sexta inferência aproximativa, já que a publicidade exerce importante função, pois sempre apresenta a marca (*id.*), de forma mais ou menos perceptível, assim como a vinheta da telenovela sempre carrega a marca da telenovela que representa.

É comum que a publicidade construa complexos universos ficcionais, de mundos inusitados e admiráveis, que deem conta dos anseios dos públicos (*ibid.*). Algo muito semelhante ao que é realizado pelas vinhetas audiovisuais, inclusive no contrato tácito com seus públicos. Esta seria uma sétima inferência.

A oitava aproximação possível entre publicidade e vinhetas audiovisuais se daria por que, apesar de ambas estarem inseridas num ambiente altamente tecnologizado, adotam discursos com tons humanistas (*ibid.*) para ofuscar o caráter de consumo de ambas as estruturas. Esse consumo não estaria apenas ligado ao ter, mas, principalmente, enquanto “processo pelo qual os indivíduos confirmam ou até criam sua identidade” (COVALESKI, 2013, p. 93) na formação da subjetividade do sujeito

³¹ Williams, 2011, p. 94, também faz referência à incorporação do entretenimento pela publicidade.

(BERTOMEU, 2010). E assim como as vinhetas, na “publicidade, o objeto não pode ser definitivamente satisfatório, pois deve deixar uma margem ao desejo ininterrupto do consumo” (*ib.*, p. 10).

Em uma nona aproximação, tanto publicidade, quanto vinheta audiovisual, estão diretamente relacionadas ao momento de interrupção do conteúdo da programação televisiva, o *break*. A publicidade, responsável economicamente por manter o conteúdo no ar e a vinheta por demarcar a fronteira entre conteúdo e a própria publicidade.

Nesse sentido, vem à tona a décima inferência entre publicidade e vinheta audiovisual, o engajamento. A publicidade busca o engajamento do consumidor (*id.*) para aquisição de um produto ou ideia ou, mesmo, engajamento junto à determinada marca pela lembrança da mesma. A vinheta busca engajamento do público com relação à assistência da telenovela, de mantê-la presente nas comunicações cotidianas e, em certa medida, de desvelar (ou criar expectativa sobre) a trama da telenovela.

Tanto publicidade, quanto vinhetas audiovisuais contém arte e se afastam da arte, ainda que os limites entre realização artística e não artística estejam cada vez mais difusos, na medida em que a arte não sofre com o constrangimento de qualquer outro propósito que não o da própria criação (SANTAELLA, 2005), publicidade e vinhetas fazem uso da arte para determinados fins de consumo. Foi a décima primeira inferência.

A décima segunda inferência aproximativa está relacionada ao uso de atores de televisão na publicidade que, representam a si mesmos ou seus personagens para recomendar produtos ou para se mostrar usando tais produtos (WILLIAMS, 2011), assim como em muitas vinhetas os próprios atores da telenovela estão presentes para promover aquela mercadoria visual.

A música, elemento universal, presente nas mais diversas civilizações, é elemento comum também na publicidade audiovisual e nas vinhetas de telenovelas. Esta é a décima terceira aproximação. Aprile (2008) destaca o fato da música (ou trilha sonora) dar o tom afetivo adequado que deve criar a ambiência para a imagem, acentuando as cenas de humor, romance, suspense, ansiedade felicidade ou tristeza.

Uma décima quarta inferência também diz respeito ao áudio, na presença de efeitos sonoros ou do silêncio. Tanto publicidade, quanto vinhetas fazem uso desses recursos.

Sendo que os efeitos sonoros estimulam sensações mais primárias e não racionalizáveis, além da importante função sinestésica que estimulam. Já o silêncio, elemento muitas vezes desprezado, é a pausa que transborda em riqueza conotativa, que pode gerar expectativa, suspense, drama e ressaltar o que vem na sequência (APRILE, 2008).

Ainda tendo como base Aprile (2008), pode-se encontrar uma décima quinta aproximação entre vinhetas e publicidade audiovisual: a duração de tempo dessas mercadorias visuais é fugaz, com poucos segundos. Essa característica é desafiadora, já que publicidade e vinhetas devem cumprir a função de *recall*, fazendo permanecer na mente dos consumidores a mensagem e seus efeitos emocionais.

A décima sexta inferência, mas não última possível para se aproximar publicidade de vinhetas audiovisuais seria o fato do discurso publicitário se construir a partir da cultura em que se encontra inserido (COVALESKI, 2013), assim como acontece com as vinhetas audiovisuais. Portanto, tanto um quanto outro devem refletir a realidade cultural de seu período histórico.

De maneira menos pontual e mais técnica, é importante que se conheça os modos de se realizar de ambas as estruturas para que se possa compreender se na prática de produção também existe a possibilidade de aproximar ambas.

Poucos são os estudos não tecnicistas que discutem a publicidade audiovisual. Em sua maioria, as referências vão tratar das técnicas de produção de filmes publicitários, dos equipamentos necessários, da roteirização, da pré-produção, produção e pós-produção, como são os casos de “Propaganda é isso aí!” de Zeca Martins, uma parte de “Criação em filme publicitários” de João Vicente Cegato Bertomeu e “La publicidad audiovisual: del blanco y negro a la web” de Orlando Aprile ou o todo do “Manual de produção de televisão” de Herbert Zettl. Contudo, sobre vinhetas audiovisuais, maior ainda é a carência de material de pesquisa, mesmo que técnico.

Para sanar essa deficiência de referência técnica de construção das vinhetas audiovisuais, optou-se por conhecer o modo de fazer das vinhetas por meio de pesquisa exploratória em forma de entrevista (GIL, 1999) realizada com Julio Balasso, diretor de arte da Rede Record de Televisão, na sede da emissora, na Barra Funda, São Paulo, em 01/11/2013. Por diversas vezes houve tentativa de contato,

também, com a Rede Globo, para agendamento de visita e entrevista no departamento de arte, responsável pelas vinhetas, mas sem sucesso.

Entende-se que a visita e entrevista realizadas na Rede Record, suprem, em equivalência, a necessidade de compreensão de funcionamento do departamento que cria as vinhetas, assim como a lógica de concepção das mesmas.

O departamento de computação gráfica da Record, atualmente, produz todo o material veiculado na emissora. Com a “Lei da TV Paga” (Lei 12.485/11), sancionada pela ex-presidente Dilma Rousseff em setembro de 2011, duas diretrizes básicas são implementadas no setor de radiodifusão do país: o estímulo à concorrência no setor da TV por assinatura e o fomento da produção e da circulação de conteúdo audiovisual nacional nos canais pagos; algumas produtoras a partir de 2014 passaram a produzir material para a Record, desonerando o departamento de computação gráfica.

Balasso é publicitário, mas a maior parte da equipe é de designers gráficos. Ainda que a equipe conte com profissionais de Publicidade, Arquitetura e Desenho Industrial. O curso de Design Gráfico continua sendo o destaque no mercado de atuação de Balasso.

A formação em Publicidade influencia a ideia de que a vinheta é algo que sempre seja vendável. Balasso considera o telespectador como cliente, necessitando “vender” da melhor forma possível. Ele dá preferência a materiais de fácil leitura. Já que o público majoritário são pessoas de classes mais populares.

Balasso destaca as vinhetas da TV Globo, como a do Fantástico da década de 1980, a da telenovela *Passione*, além das vinhetas de TVs a cabo e MTV.

Para Balasso, a mudança da TV analógica para a digital não mudou graficamente as vinhetas. O que mudou foi tecnologia, exigindo mais *hardware* para processar o arquivo, que se tornou mais robusto. Toda a estrutura de rede foi repensada ao se deixar de trabalhar com o formato *Standart* para se trabalhar com *Full HD*.

Até a data da entrevista, Balasso afirmava que a tecnologia 4K ainda era inviável pelo preço. Ainda que, geralmente, as imagens captadas para as vinhetas de abertura sejam em 4K (desde 2012) facilitando o trabalho na finalização, a veiculação é feita em *Full HD*.

Os equipamentos utilizados são os mesmos de cinema, de Hollywood. Como por exemplo, o Autodesk Flame Software, desenvolvido na Austrália para cinema, o

software possibilita fazer edição, fazer composição, e mesmo arquivos com mais informação, que é o caso do 4K, é mais fácil de trabalhar. Os recortes passam a ter mais qualidade, assim como o *tracking*, facilitando o trabalho da finalização.

Para Balasso, a peculiaridade da Record está no fato de o núcleo de produção de teledramaturgia encontrar-se no Rio de Janeiro, a RecNov. Assim, para a concepção das vinhetas, parte da equipe viaja de São Paulo para o Rio de Janeiro, em torno de 10 pessoas: Comunicação, Agência, Abertura. O primeiro passo é a construção da marca, com a primeira reunião sempre no Rio de Janeiro. Uma reunião grande, envolvendo Agência, Comunicação, Marketing, R7³², Criação, Chamadas, todas as direções, toda a vice-presidência, o Autor (da novela) e o Diretor, para tentar alinhar, saber o que cada envolvido imagina e tentar traduzir isso numa logo. Só a partir desse *brainstorm* é que se começa a criação.

Ou seja, vinheta de abertura da telenovela sempre começa pela marca da própria telenovela. Isto porque a emissora tem que fazer anúncios, fazer chamadas, antes da vinheta de abertura em si. Já que a vinheta de abertura só começa a ser exibida no dia em que a novela estreia. Porém, dois meses antes o *teaser* da telenovela já está sendo veiculado. Tanto *teaser*, quanto anúncios, *outdoor*, vão para o Brasil inteiro.

Algumas vezes sim a marca da telenovela acaba por influenciar a própria criação da vinheta de abertura. Diferentemente da Globo, Balasso prefere trabalhar com a mesma linguagem entre marca e vinheta.

De acordo com Balasso, a trama sempre é considerada para a criação das vinhetas, sendo discutido na reunião se a ideia da trama tanto para série, quanto para novela, será utilizada. No entanto, Balasso cita apenas “Pecado Mortal” como exemplo de vinheta totalmente baseada na trama da telenovela, usando, inclusive, os atores, o que é raro, pela dificuldade em reunir o elenco para a captação de imagens para a vinheta, já que os mesmos já encontram-se em gravação para a telenovela/série.

Para Balasso, os *plots* de “Pecado Mortal” apareceram na vinheta de abertura, mas isto não costuma acontecer. Balasso cita a convergência de linguagens, a televisão se aproximando do cinema, utilizando recursos da publicidade, além da forte influência

³² equipe do on-line, são responsáveis pelo *manking of* e lançamento de *teasers* on-line de tudo que acontece na emissora, em tempo real. “No dia da novela a gente solta sempre a abertura pelo R7: veja a nova abertura, como foram os bastidores, como foi feito. Então a gente já trabalha com isso há algum tempo.” (BALASSO, 2013)

das séries americanas. Para ele, a TV conseguiu fazer uma coisa inédita, gerar ideia para o cinema. Na TV, toda estrutura de produção e finalização é de cinema, Balasso cita as tecnologias: Flame, Smoke, 3D, Maya.

Para Balasso, apesar da vinheta se repetir diariamente, não se torna cansativa, pois é apenas uma vez. Balasso diferencia a abertura de telejornal, que se repete diariamente por quatro anos, enquanto que a de telenovela, mais longa, conta uma história e se repete por poucos meses.

O *deadline* de criação de uma vinheta é, relativamente, curto, girando em torno de 2 meses. Balasso destaca que a vinheta de “Pecado Mortal” foi produzida em 15 dias. Mesmo com o tempo menor que para a produção de um filme, é possível perceber a referência da vinheta vinda de um filme da Philips, como se a câmera estivesse entrando numa foto, a câmera passeia pelos atores, mostrando a reação, contando a história. A popularização dos equipamentos facilitou o processo criativo/produutivo.

Contudo, para Balasso, a parte mais desgastante da produção da vinheta continua sendo a da criação. Nesse sentido, ele destaca a importância da pesquisa e busca de referências: “A gente acompanha bastante série, tem muita referência. Internet muito, muito. Vimeo todo dia. Para estar vendo o que está sendo produzido” (BALASSO 2013).

A criação é iniciada com um *brief*, que indica mais ou menos o que fazer, já o *storyboard* e o conceito são praticamente fechados. A partir da escolha da técnica a ser utilizada, começam-se a fazer os testes. Isto porque, mesmo com pouco tempo para produção, já se vai antevendo pelos testes o que pode dar problema.

Para a reunião de *brainstorm* no Rio de Janeiro, a equipe sempre leva pesquisas preliminares, com possibilidades de acordo com aquela proposta. O roteiro da telenovela é lido por Balasso, que imagina uma situação que possa acontecer.

Existe, ainda, uma preocupação com tendência, como na moda. Para aprovar as ideias, a equipe trabalha com Animatic³³ antes, produzido em 3D, para ficar o mais próximo do produto final e ter a pré-aprovação.

³³ Pode ser considerado um *Storyboard* animado, com movimentos e sons. Facilita a visualização do produto final. “Se eu pegar um produto final e o Animatic e colocar um do lado do outro, lógico que vão ter algumas diferenças porque eu tenho alguns problemas dentro do *set*, mas fica muito próximo.” (BALASSO, 2013)

Na finalização do trabalho, Balasso realiza um grupo focal com a equipe para avaliar o produto. Não há tempo/estrutura para realizar o teste com o público. Para a aprovação final da vinheta, é realizada uma videoconferência e os arquivos são enviados para os aprovadores. Na Record não são realizadas medições da aceitação das vinhetas pelo público.

Balasso finaliza a entrevista destacando que os profissionais da área no Brasil têm um custo elevado, sendo difícil se montar uma equipe de criação de vinhetas. Ele cita profissionais da equipe que foram para fora do Brasil, trabalhar na Inglaterra, nos Estados Unidos, porque o mercado brasileiro não consegue absorver por questão financeira, e também, talvez por causa do aprendizado.

É interessante perceber que em todo momento Balasso citou o cinema, como referência para ideias, mas também, uso das mesmas técnicas e equipamentos do cinema na produção das vinhetas. As aproximações com o cinema já foram evidenciadas anteriormente.

Com a entrevista de Balasso fica evidente a proximidade tanto de produção, quanto de fim, entre vinhetas audiovisuais e filmes publicitários. A constituição das equipes é praticamente igual, os processos, do conceito/ideia à realização são muito parecidos e, por fim, a capacidade retórica de “vender” algo, seja uma ideia, um produto, um serviço ou a própria telenovela, revelam as aproximações entre o filme publicitário e as vinhetas audiovisuais.

4.2.1 Descrição da construção de 10 vinhetas de abertura de telenovelas

Com o intuito de entender melhor a construção das vinhetas de abertura de telenovelas, a partir da entrevista com Julio Balasso, buscaram-se outros referenciais, tais como artigos e materiais audiovisuais, isto porque

É possível caracterizar as vinhetas de acordo com a época em que foram produzidas, uma vez que elas compõem imagens que refletem diferentes contextos histórico-culturais. Além disso, a linguagem utilizada no produto final é diferente para cada suporte, como a computação gráfica e outras técnicas de edição, absorvendo aquilo que lhe é peculiar. (PUC-RIO, 2017, p. 24)

O único artigo científico sobre criação de vinhetas audiovisuais (não especificamente de telenovelas) foi publicado na Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação) de 2016, denominado “Da pele pra tela: a experiência de criação da vinheta para o webdocumentário Tatuar-te” trata estritamente do processo de concepção e produção da vinheta de abertura do webdocumentário seriado em 5 episódios, Tatuar-te.

Na página do projeto no Youtube³⁴ é possível encontrar a descrição de que

Tatuar-te é um projeto que, por meio do jornalismo audiovisual, apresenta à sociedade uma prática antiga que evoluiu, ao longo dos anos, como expressão estética, artística e comportamental: a tatuagem. Em formato de web documentário seriado, seis estudantes deram vida a histórias de tatuados e tatuadores de Porto Alegre. O trabalho foi desenvolvido para a cadeira de Produção e Edição em TV II da graduação em Jornalismo da ESPM-Sul, em Porto Alegre-RS, em 2015/2.

A seguir, *frames* da vinheta do webdocumentário Tatuar-te, onde se pode ver uma tatuagem com o nome do audiovisual sendo feita passo-a-passo:

³⁴ Disponível em: www.youtube.com/channel/UCOrh7Io-JWdRqr3PNTpqUZA. Consultado em 10/02/2017.



Figura 12: *Frames* da vinheta do webdocumentário seriado *Tatuar-te*.
 Fonte: o autor, a partir do Youtube.

Os autores destacam que a importância da vinheta se dá tanto pelo fato de que é introdutória dos cinco episódios ao público, quanto, por gerar unidade ao audiovisual que é blocado.

Na concepção da vinheta, os autores declaram buscar apresentar uma estética ao produto com uma abertura original e irreverente. A vinheta estaria

não apenas como uma função vinculada à estética, mas como uma atividade que lida fundamentalmente com a informação (...), já que serviu como instrumento para contextualizar o lado ambíguo do documentário, a arte na tatuagem, e apresentar ao telespectador o objetivo e a linha visual do projeto. (MÜLLER *et. al.*, 2016, p. 4-5)

Os realizadores especificam os materiais utilizados para produção da vinheta, tais como: câmera GoPro Hero+, fixada em um tripé. A gravação se deu no estúdio de tatuagem de Jimmy Valença. Optou-se por utilizar uma lente grande angular devido a curta distância que a câmera ficaria do corpo da modelo tatuada. A iluminação foi natural.

Para a finalização, foi utilizado o *software* Adobe Premier CC, optando-se pela linguagem *Time-lapse*, processo audiovisual em que a frequência de cada fotograma por segundo é menor do que aquela em que o produto é reproduzido. “Quando visto em velocidade normal, o tempo parece correr mais depressa e assim parece saltar (*lapsing*).” (MÜLLER *et. al.*, 2016, p. 5)

Foram 15 minutos e 57 segundos de gravação, acelerados entre 4000 e 5000 vezes, gerando a vinheta de 25 segundos. A trilha sonora escolhida foi “Elephant”, da banda australiana de rock alternativo “Tame Impala”. A equipe destaca que o “estilo

da música resgata as origens da tatuagem, período em que era feita apenas pelas pessoas marginalizadas da sociedade: marinheiros, prostitutas e soldados; e quando os rockeiros passaram a aderir a prática.” (MÜLLER *et. al.*, 2016, p. 6)

Para Müller *et. al.* (2016), a música desempenha um papel relativo ao estímulo emocional, por isso, a escolha por retratar um dos momentos mais marcantes da história da tatuagem.

Os segundos iniciais da vinheta dão ênfase à tatuagem ao lado da voluntária que foi tatuada, realçando os traços do desenho através de um zoom. Após mostrar os detalhes, o enquadramento passa a ser fixo, mostrando aceleradamente todo o processo que envolve uma tatuagem. O principal efeito utilizado foi o "cartoon", com a finalidade de realçar os desenhos na pele da tatuada. (...) Os alunos ainda buscaram inspiração para o desenvolvimento da vinheta em programas sobre o tema como Ink Maste, exibido no canal a cabo americano Spike. Na sua escolha de design gráfico e de caligrafia usada no nome do documentário, remetendo sempre ao estilo rockeiro em tons escuros. (MÜLLER *et. al.*, 2016, p. 6)

Fica evidente na citação que os autores buscaram referências em outros produtos audiovisuais, assim como, Balasso havia indicado em sua entrevista. No entanto, diferente da vinheta de abertura de telenovela, a criação da vinheta do webdocumentário se deu a partir da finalização do mesmo. Ou seja, enquanto a telenovela tem sua vinheta concebida e produzida antes da telenovela, em produtos mais curtos, como o descrito, a vinheta pode ser concebida e produzida após o produto finalizado.

A vinheta, por sua vez, teve o papel de representar todo o objetivo do projeto em aproximadamente 25 segundos. Idealizada para fazer a abertura e contextualizar os cinco episódios avulsos do webdocumentário Tatuar-te, acabou ganhando destaque pela sua dimensão ao envolver personagens e entrevistados no projeto e resultar numa tatuagem feita especialmente para a filmagem da vinheta.” (MÜLLER *et. al.*, 2016, p. 9)

Apesar da vinheta de Tatuar-te ser de apenas 25 segundos, enquanto as vinhetas de telenovelas têm, em torno de, um minuto, e, apesar dos processos de produção e pós-produção da vinheta do webdocumentário terem sido extremamente simples, o artigo elucida tais processos, assim como Balasso havia feito na entrevista realizada na Rede Record. Numa aproximação entre entrevista e artigo, seria possível considerar que em ambos, as vinhetas têm função de unificação do produto, que é seriado. Para concepção das vinhetas, se buscam referências em diversos produtos de comunicação e de arte, com destaque para os audiovisuais. A vinheta teria, ainda, característica

informativa, que perpassa a estética. Ficam evidentes as preocupações com a linguagem e, conseqüentemente, com os equipamentos utilizados para que essa linguagem seja alcançada. Por fim, a preocupação com a finalização das vinhetas aparecem, tanto na entrevista, quanto no artigo, sendo explicitado como as vinhetas evidenciarão o que se quer comunicar, corroborando para isto, inclusive, a trilha sonora escolhida.

No esforço contínuo pela autorreferencialidade, a Rede Globo mantém audiovisuais em que as vinhetas são temas. Por exemplo, uma das vinhetas que mais marcou a TV brasileira é a de Abertura do Fantástico, veiculada de 1987 a 1994. Apesar de já ter sido apresentada no tópico que tratava das produções de Hans Donner, vale retomar a vinheta do Fantástico, a partir de um vídeo produzido pelo Memória Globo em que Nilton Nunes, diretor de arte, fornece entrevista³⁵, discorrendo sobre concepção e produção da vinheta.

No vídeo, Nunes explica que a ideia inicial era levar os bailarinos à diversos lugares do mundo, como o Cristo Redentor, a Estátua da Liberdade, a Torre Eiffel. No entanto, Boni, diretor da emissora, não comprou a ideia por haver a possibilidade de remeter à programa de turismo. Foi, então, que Nunes sugeriu que fosse em paisagens menos conhecidas, tais como: Turquia, Escócia, Deserto do Saara, Grand Canyon, selva Amazônica. Tudo foi reproduzido em maquetes artesanais, feitas em fibra de vidro, isopor e outros materiais. Na pós produção, as gravações com maquetes foram mescladas à gravações de paisagens naturais. Para inclusão dos bailarinos, foi utilizado o computador Harry, que multiplicava o número de bailarinos nos cenários.

³⁵ memoriaglobo.globo.com/videos/idvideo/2864536.htm



Figura 13: *Frames* da vinheta do Fantástico de 1987.
 Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

A vinheta do Fantástico ficou no ar por sete anos. Nos *frames* é possível perceber a linguagem híbrida, em que elementos construídos são mesclados com cenários naturais e bailarinos. Foi uma abertura extremamente impactante na época, por trabalhar recursos de computação gráfica que causavam estranheza, admiração e assombro nos espectadores. Ficava claro o contrato tácito de licença poética entre público e vinheta.

Já especificamente sobre as vinhetas de abertura de telenovelas, comumente são apresentadas no programa Vídeo Show e, mais recentemente, na Globo Play (exclusivamente *on-line*).

No Vídeo Show é comum se ver quadros como “Relembre a vinheta”, em que vinhetas que não estão mais no ar são reapresentadas e comentadas pelos apresentadores, com comentários que se estendem às tramas das telenovelas. Outro quadro que costuma apresentar as vinhetas e mais, como foram feitas é “Baú do Vídeo Show”. Há, ainda, vídeos com paródias de algumas vinhetas como as de “Brega & Chique”, “Belíssima” e “Mulheres Apaixonadas”. Essas paródias eram interpretadas André Marques e Angélica, na época em que apresentavam o Vídeo Show e o Vídeo Game, respectivamente.

Como a maior parte das aparições das vinhetas fora da telenovela é estritamente “reveja” ou “relembre” as vinhetas, foi realizada uma busca pelos vídeos em que se

apresentassem os processos de produção das vinhetas de abertura de telenovelas. A pesquisa foi realizada por meio da internet, em sites e portais, tais como: Google, G1³⁶, Globo Play³⁷, Gshow³⁸ e Globo no Youtube³⁹. A partir dos materiais encontrados, optou-se por restringir o que foi encontrado ao que fosse produção oficial da Rede Globo, disponível em seus canais oficiais. Além disso, foi feito o recorte de só se utilizar os materiais referentes às telenovelas do horário nobre (20 ou 21 horas), ainda que essas novelas não estivessem presentes no recorte feito para a aplicação da metodologia no próximo capítulo deste trabalho. Isto porque, nesta análise preliminar, interessa entender a concepção e produção das vinhetas. Processo que se iniciou mais objetivamente com a entrevista com Julio Balasso.

Com o recorte realizado, foi possível analisar os materiais referentes às vinhetas de abertura de dez telenovelas: O Clone⁴⁰ (2001-02); Passione (2010-11), Duas Caras (2007-08) e Rainha da Sucata (1990)⁴¹ (as três vinhetas estão no mesmo vídeo); Avenida Brasil⁴² (2012); Salve Jorge ⁴³(2012-13); Amor à vida⁴⁴ (2013-14); A Regra do Jogo⁴⁵ (2015-16); Velho Chico⁴⁶ (2016); e A Lei do Amor⁴⁷ (2016-17). Por ordem cronológica, segue análise da concepção e produção das vinhetas, com base no que disseram seus realizadores:

³⁶ g1.globo.com

³⁷ globoplay.globo.com

³⁸ gshow.globo.com

³⁹ youtube.com/user/redeglobo

⁴⁰ <http://globoplay.globo.com/v/1423780/>

⁴¹ <http://globoplay.globo.com/v/4419149/>

⁴² <http://globoplay.globo.com/v/2587405/>

⁴³ <http://globoplay.globo.com/v/2219677/>

⁴⁴ <http://globoplay.globo.com/v/2600763/>

⁴⁵ www.youtube.com/watch?v=_HllrMRbJAo

⁴⁶ www.youtube.com/watch?v=NOYlmCvo_34

⁴⁷ www.youtube.com/watch?v=p9mOFKtmWx0

a) Rainha da Sucata, novela apresentada no horário das oito.

De acordo com o Memória Globo⁴⁸,

A abertura de Rainha da Sucata, desenvolvida por Hans Donner e Nilton Nunes, mostrava uma boneca de sucata, confeccionada pela equipe com baldes, molas, um ventilador, um ferro e uma tábua de passar roupas. Ao som de Me Chama que Eu Vou, de Sidney Magal, música-tema da novela, a boneca dançava lambada com bailarinos reais.

Hans Donner e sua equipe tiveram a colaboração do ilustrador, designer, cenógrafo e desenhista brasileiro Guto Lacaz, responsável pela boneca feita de sucata. A grande dificuldade, de acordo com vídeo do Globo Play, foi colocar movimentos humanos na boneca. Para fazer a rainha com a mão no ombro de seu par de dança, Hans gravou a boneca retirando a mão. Depois inverteu o movimento na pós-produção.

Na figura a seguir, é possível ver Hans Donner orientando o bailarino, prevendo o que seria necessária de movimentação para se conseguir os efeitos de movimentos humanos da boneca na pós-produção:



Figura 14: *Frame* de Donner orientando bailarino com boneca de sucata, para a vinheta de abertura de Rainha da Sucata.

Fonte: o autor, a partir de Globo Play.

b) O Clone, novela apresentada no horário das oito.

A vinheta foi elaborada por Hans Donner e sua equipe de computação gráfica. O modelo Floriano Teixeira ficou horas à disposição da equipe. Hans Donner percebeu “o design no corpo dele (Floriano Teixeira). Ele estava numa posição que eu falei:

⁴⁸ memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/rainha-da-sucata/abertura.htm

Poxa! Isso parecem dunas. E dunas tinha tudo a ver. Dunas era exatamente remetendo para o lugar: Marrocos.”

Para fazer os movimentos, como se estivesse flutuando, o modelo ficou sentado em um selim de bicicleta. Roberto Stein, diretor de arte, criou um sistema de assento de bicicleta adaptado. Roberto Stein afirma: “Eu peguei o selim da bicicleta da minha filha. A gente pintou e formou uma história, uma coisa bastante flexível, que desse pra gente adaptar em qualquer posição para que ele pudesse se sentir da forma mais confortável possível. A gente acabou chegando nessa traquitana que funcionou bem direitinho ali.”

A gravação foi feita em *chroma key*, sistema com fundo azul, em que Floriano Teixeira ficou durante horas. A etapa seguinte foi criar o efeito de duplicação, como um espelho. Para testar, Hans Donner diz que: “Quando a mão se multiplica, quando o corpo dele se multiplica, usamos um efeito de espelho mesmo. Usamos um espelho e prendemos um espelho na televisão para ver o resultado já no estúdio. Quando estávamos aqui, começando a fazer o trabalho, já aquele momento incrível de finalizar, eu falei: Poxa! Essa imagem parece de Michelangelo.”

Depois da gravação de todos os movimentos do modelo, as imagens captadas foram para a pós produção, onde foi realizado o efeito de multiplicação. A trilha foi produzida paralelamente à gravação, possibilitando uma melhor adequação com as imagens.



Figura 15: *Frame* do sistema de assento com selim, para a vinheta de abertura de O Clone.
Fonte: o autor, a partir de Globo Play.

c) Duas Caras, novela apresentada no horário das oito.

Para a vinheta, foi construída, pelo artista Sérgio Cezar, uma maquete como se fosse uma favela gigante. Em entrevista dada ao site Extra⁴⁹, Sérgio Cezar afirma: “Sou autodidata. Quando olho uma caixa, vejo uma casa. Fico olhando, às vezes um mês, para entender o que aquele pedaço de papelão quer me dizer. Aí eu corto. É tudo no olho — conta Sergio, que inspirou o premiado curta-metragem “O gigante do papelão”, apelido dado pela altura do artista, 1,82m.”

Hans Donner descobriu o artista ao assistir nos jornais o trabalho de Cezar. No vídeo da Globo Play, Sérgio Cezar, relata que todo o material usado na construção da maquete para abertura foi encontrado nas ruas. De acordo com o site Ego⁵⁰, foram 10 dias de trabalho para se construir a favela em miniatura, que representava a comunidade de Rio das Pedras. Para a representação, Cezar esteve na favela fotografando-a. No entanto, acordou com Hans Donner de que não reproduziria tudo que viu, pois era comum lixo na porta das casas, o que não seria agradável para os telespectadores.

Ainda de acordo com o Ego, “Na maquete, composta por um amontoado de barracos e vielas muito próximas aos da vida real, o designer Hans Donner fez interferências com computação gráfica, e o resultado é a comunidade pobre crescendo em direção a dois prédios high tech.” Na imagem a seguir, a equipe de Sérgio Cezar trabalha na confecção da maquete para a vinheta de Duas Caras:

⁴⁹ extra.globo.com/noticias/rio/o-gigante-do-papelao-sergio-cezar-vai-levar-cuba-arte-que-brota-do-lixo-16031400.html

⁵⁰ ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL321077-9798,00-CONHECA+SERGIO+CEZAR+O+ARQUITETO+DA+ABERTURA+DA+FAVELA+DE+DUAS+CARAS.html



Figura 16: Construção da maquete para a vinheta de abertura de Duas Caras.
Fonte: ego.globo.com/Entretenimento/Ego/foto/0,,11601138-EX,00.jpg

d) *Passione*, novela apresentada no horário das oito.

A vinheta foi editada por Hans Donner, mas criada pelo artista plástico brasileiro radicado nos Estados Unidos, Vik Muniz, a convite de Denise Saraceni, diretora da novela. Muniz faz experimentos com mídias digitais e materiais não convencionais como lixo, restos de demolição, insetos mortos, um grão de areia, feijão, molho de tomate, açúcar e chocolate.

Muniz declara: “Está aí uma coisa que nunca ia passar pela minha cabeça: fazer uma abertura de novela. Mas é uma proposta bastante interessante, tanto que eu gosto de novela, acho que novela é um dos raros exemplos de mídia interativa de massa. É a cara do Brasil, né. É bastante importante.”

Para Donner, o conhecimento de Muniz com materiais inusitados é importante para que se pudesse seguir a referência da imagem da foto, transformando peças como ruelas, correntes, ou peças maiores como bicicletas velhas em figura.

Em maio de 2010, o portal de notícias G1⁵¹ publicou uma matéria a respeito da produção da vinheta de *Passione*. Muniz declarou para o G1: “Sou filho da cultura de massa. Ter meu trabalho na abertura da novela é como exibi-lo em uma exposição para 80 milhões de pessoas.”

⁵¹ g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/05/vik-muniz-cria-abertura-de-passione-e-se-diz-filho-da-cultura-de-massa.html

Para Muniz, a opção por usar lixo e material reciclável se deu justamente porque este é um dos temas da novela. “O artista conta que as obras foram produzidas durante dois meses no ateliê que ainda mantém no Brasil, localizado no bairro carioca de Parada de Lucas.” (G1)

Na imagem final da vinheta, do casal se beijando, Vik Muniz utilizou 4,5 toneladas de lixo. Para os cachos do cabelo da mulher, por exemplo, foram utilizados pneus descartados. Após as gravações, as instalações foram leiloadas e renda revertida para os projeto "Criança Esperança" e para a ONG “Spetaculu”.

A seguir, imagem em que se mostra a construção da cena final da vinheta, com casal se beijando:



Figura 17: *Frame* da equipe de Vik Muniz compondo figuras com lixo, para a vinheta de abertura de *Passione*.

Fonte: o autor, a partir de Globo Play.

e) Avenida Brasil, novela apresentada no horário das nove.

A concepção da vinheta de abertura de Avenida Brasil tinha como proposta movimento de luzes que pudessem remeter tanto a um baile, quanto uma cidade, numa mistura de faróis de veículos, letreiros, sirenes, pisca-piscas e reflexos nas latarias dos automóveis.

Para que ficasse mais evidente a inspiração na Av. Brasil, localizada no Rio de Janeiro, uma passarela foi transformada em pista de dança. Pit Ribeiro, gerente de *videographics*, afirma: “Com o Stein (Roberto Stein, diretor de arte), o que a gente fez aqui, que ficou bem legal, porque a gente está em cima da passarela, e tem uma hora que parece que a passarela está realmente na avenida.”

Para compor o cenário, foram 135 dançarinos, moradores de comunidades cariocas, sob supervisão do coreógrafo Dudu Mendes, que optou por utilizar o Kuduro tradicional, com passos picados e movimentos de tronco e de quadril com passos básicos do charme, que é o desfile, com sedução.

De acordo com Pit Ribeiro, a ideia é que a abertura fosse um convite para o telespectador dançar. Uma abertura alegre e dançante.



Figura 18: *Frame* de Dudu Mendes orientando bailarinos, para a vinheta de abertura de Avenida Brasil. Fonte: o autor, a partir de Globo Play.

f) *Salve Jorge*, novela apresentada no horário das nove.

A vinheta de *Salve Jorge* resgata a linguagem de montagem utilizando *chroma key*. A ideia era que o guerreiro passasse desde a Capadócia, Turquia, mesclando com o Complexo do Alemão.

Foi levado do Beto Carrero, em Santa Catarina, para o Rio de Janeiro, o cavalo Tiger, montado por seu adestrador, Cristiano Geonir de Souza. O diretor de criação, Pit Ribeiro, destaca que optou-se por não utilizar armadura no cavaleiro, construindo-se o figurino com roupa mais atemporal e um cavalo branco. De acordo com Roberto Stein, diretor de arte, a ênfase é no espírito guerreiro que cada pessoa possui, levando o telespectador a se identificar.

Além da Globo Play, o programa *Vídeo Show*⁵² também divulgou a produção da vinheta. O programa destacou que o guia para a gravação das imagens do primeiro

⁵² www.youtube.com/watch?v=jKiORs2vekY

plano foi um *Storyboard* eletrônico. Para o Vídeo Show, Cristiano Geonir de Souza destacou que o cavalo Tiger é da raça Andaluz, com criação própria.

Orlando Martins, Superintendente Executivo de Produção e Publicidade afirma: “É uma loucura gravar dentro de estúdio com animal de casco, que não tem tração, tendo que correr, tendo que pular. É difícil.” Contudo, o estúdio foi todo preparado para receber o cavalo. Com a ajuda de uma câmera especial, registraram-se as imagens em *slow motion* em alta definição.

Em outubro de 2012, Telma Gomes Souza publicou um texto⁵³ a respeito da vinheta de abertura de Salve Jorge, em que informava que a vinheta tem a assinatura de Alexandre Pit, “que pensou em um projeto criativo, mas que fosse de fácil compreensão para o telespectador.”

Souza destaca que a música só veio depois que o roteiro já estava pronto. Assim como em outras novelas escritas por Glória Perez, a trilha que abriria “Salve Jorge” seria originária do país retratado, a Turquia. Contudo, a música de Seu Jorge casou perfeitamente com a proposta da abertura.

De acordo com Souza, a preocupação da abertura foi retratar um pouco da história de São Jorge, “o santo guerreiro passa pela Capadócia, sua origem, passa também pelo Complexo do Alemão, contextualizado com a trama, por Istambul e pelo interior de uma Mesquita. Houve o cuidado também de passar o simbolismo e a magia do santo sem fugir da realidade. O diferencial é o cavalo utilizado nas filmagens. O animal é treinado e adestrado para atuar dentro de estúdios. Foi necessário estudar o ambiente e preparar todo o piso para o animal. Segundo Pit, o estúdio era pequeno para um cavalo e o desafio foi imenso.”

Para Pit, a cena final da vinheta, com as duas pipas, representa a batalha final entre São Jorge e o Dragão. “Cada vez que elas saem e voltam em cena, é uma imagem diferente”, reitera.

⁵³ www.webartigos.com/artigos/saiba-como-foi-feita-a-abertura-da-novela-salve-jorge/98582/



Figura 19: *Frame* de Cristiano de Souza montando Tiger, em estúdio com fundo verde, para a vinheta de abertura de Salve Jorge.

Fonte: o autor, a partir de Globo Play.

g) Amor à Vida, novela apresentada no horário das nove.

A vinheta de abertura de Amor à vida foi criada com traços de desenho, feitos pelo animador norteamericano Ryan Woodward, responsável por vários *storyboards* de filmes como O Homem Aranha, O Homem de Ferro, Capitão América e Os Vingadores. Woodward destaca que sua história com animação começou há 20 anos, desenhando no papel. Após trabalhar com grandes filmes em Hollywood, optou por sair da indústria de filmes e fazer só pequenos projetos.

Para a criação da abertura da novela, Woodward usou coreógrafos e filmou os dançarinos para observar seus movimentos. Relata que trabalhou dessa forma, para dar realidade às imagens, já que não é dançarino.

O animador destaca a liberdade que teve com o pessoal da TV Globo, podendo fazer do jeito que preferisse. Para Woodward, criar uma vinheta foi uma experiência nova, sendo muito diferente do que estava acostumado a fazer nos Estados Unidos. Para a vinheta, Woodward diz ter feito cerca de 4 mil ilustrações, já que a sensação de movimento da animação se dá a partir da junção de vários desenhos em sequência. Para isto, ele levou em torno de 3 semanas.

Quem fez o convite ao animador foi o diretor de arte, Roberto Stein que afirma: “Eu já conhecia o trabalho do Ryan pela internet, né. E quando a gente faz abertura de novela, a gente sempre procura fazer uma coisa diferente, uma coisa nova. E o trabalho dele é uma coisa que eu achei muito legal pela sensibilidade que ele exhibe no trabalho dele. E na abertura de Amor à Vida a gente tinha que falar sobre amor e falar

sobre amor é uma coisa difícil com imagens. E o trabalho dele encaixava perfeitamente no que a gente queria.”

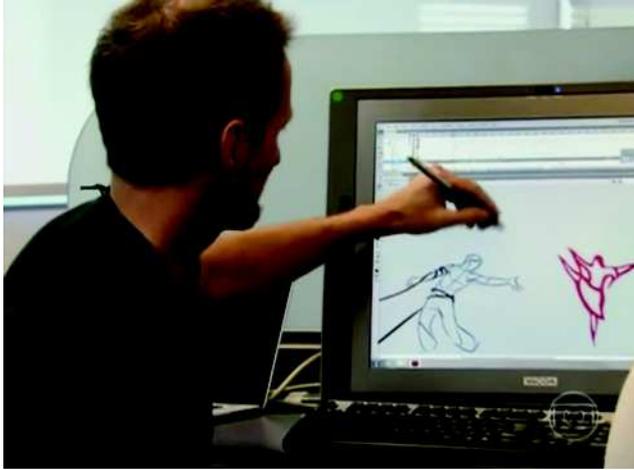


Figura 20: *Frame* de Ryan Woodward trabalhando no software de animação, para a vinheta de abertura de Amor à Vida.

Fonte: o autor, a partir de Globo Play.

h) A Regra do Jogo, novela apresentada no horário das nove.

Diferentemente dos demais vídeos sobre a produção das vinhetas, o que se refere à Regra do Jogo não está disponível na Globo Play, mas no canal oficial da Globo no Youtube.

Fabricio Duque destaca que a ideia era fazer peças diferentes do xadrez comum para a vinheta. E isto foi possível a partir de uma viagem para Barcelona, em que as obras de Gaudi serviram como inspiração.

Para Flavio Mac, o conceito era alterar as regras do jogo, assim, as peças se movem em direções em que normalmente não se moveriam, pelas regras do xadrez. E existem elementos inéditos ao jogo, como o alçapão e o trampolim que faz a peça pular.

Felipe Lobo destaca que ferocidade da batalha foi representada quebrando-se as peças. Para Alexandre Romano, diretor de arte, além das peças se quebrarem, se esquivarem da jogada, formam peças híbridas, com duas cores em que não é possível saber quem está representando o bem e quem está representando o mal.



Figura 21: *Frame* de software de animação 3D, para criação da vinheta de abertura de A Regra do Jogo. Fonte: o autor, a partir de Youtube.

i) Velho Chico, novela apresentada no horário das nove.

Vídeo de produção da vinheta disponível no canal do Youtube da Globo.

Alexandre Romano, diretor de arte, afirma que a ideia era contar as histórias, os mitos, as lendas da natureza. E que, para isto, encontraram dois artistas que representavam essas histórias do São Francisco, de formas diferentes. Concluíram, então, que a união desses estilos poderia dar uma forma interessante à vinheta.

O entalhador Samuel Casal relata a dificuldade por se tratar de uma peça única, que uniria seu entalhe à ilustração. Para ele, toda sua experiência seria aplicada num projeto só. “Cada traço tinha um pouco da tensão do não poder voltar atrás. O momento mais íntimo do artista é ele e seu próprio trabalho e, de repente, nos encontramos num trabalho que era nosso (entalhe e pintura).”

Para os artistas, a proposta foi dispor os elementos e as cores de forma não linear. Por exemplo: “As lágrimas da Índia que está chorando pelo amor que se perdeu na guerra. Um casal, o homem e a mulher são separados pelo rio. As frutas e o colorido que representa essa coisa da tropicália, da brasilidade. As carrancas que fazem parte, também, das lendas em torno do rio São Francisco. Os arquétipos do homem e da mulher e todo esse desenho representa o sol. Na verdade, ele erradia do centro essa energia que está em torno do rio.”

Rafael Martini publicou em março de 2016 no Clic RBS, texto⁵⁴ em que conta a trajetória de Samuel Casal. O texto informa que a abertura da novela foi gravada em

⁵⁴ dc.clicrbs.com.br/sc/colunistas/rafael-martini/noticia/2016/03/samuel-casal-artista-que-ilustrou-a-abertura-da-novela-velho-chico-conta-sua-trajetoria-5146229.html

Florianópolis, no estúdio da Animaking. Casal entalhou à mão livre a peça de MDF, dando forma para a pintura de Menezes.

Casal afirma que gosta de se desafiar, saindo da pena do pincel, das tintas, para o ambiente digital, onde passou a se dedicar desenhando digitalmente. Conta que chegou num resultado que o satisfazia e, ao mesmo tempo, já não o desafiava tanto, uma estética que remetia para a estética da xilogravura. Assim, decidiu fazer o caminho inverso, buscando um ateliê artesanal, livre de toda a tecnologia para descobrir como essa técnica se dava.

Sua surpresa foi descobrir que o processo de construção de imagem, de elaboração, e de composição vinha ao encontro com o que eu já fazia digitalmente. Casal também passou pela tatuagem, pela pintura com stêncil, com spray, várias técnicas de gravura. O artista afirma: “Uma das coisas que eu aprendi há pouco tempo, é que, eu comecei a desistir um pouco, não desistir, claro que ele está sempre em mente, mas não me concentrar só no resultado. Esse foi um trabalho (para construção da abertura de Velho Chico), por exemplo, onde o processo foi, é mais incrível o processo, a forma como ele aconteceu do que o resultado. Não sei se isso vai terminar um dia, se eu vou cansar ou não, mas é da minha natureza não parar. Eu gosto de criar formas para continuar fazendo o que eu gosto.”

O blog Famosos na Web⁵⁵ deu destaque à vinheta de abertura de Velho Chico, com relação aos fortes traços e a intensidade das cores. De acordo com o blog, esperava-se uma vinheta “mais realista e com cores mais sombrias, mas foi exatamente o contrário. Além disso, as imagens em certo momento mostram um ar de sublimidade, sempre arremetendo ao movimento tropicália.”

⁵⁵ famososnaweb.com/abertura-de-velho-chico-saiba-como-foi-feita/



Figura 22: *Frame* de equipe com equipamentos para captação de imagens da obra de arte, para vinheta de abertura de Velho Chico.
Fonte: o autor, a partir de Youtube.

j) A Lei do Amor, novela apresentada no horário das nove.

Das vinhetas analisadas, a da novela A Lei do Amor apresenta uma situação diferenciada: acusação de plágio. O fato foi documentado tanto pelo portal A Tarde⁵⁶, quanto pelo site Observatório da Televisão com matéria intitulada “Globo plagiou obra artística para fazer abertura de A Lei do Amor, acusa artista”⁵⁷, assinada por Philippe Azevedo e publicada em 04/12/2016.

Na matéria, o artista plástico Baldomiro Costa acusa a Globo de ter plagiado obra de sua autoria, de 2001, chamada “100 Metros de Tecido Vermelho”.



Figura 23: 100 Metros de Tecido Vermelho, Baldomiro Costa.
Fonte: www.facebook.com/baldomiro.costa

⁵⁶ atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1819699-artista-plastico-baiano-acusa-tv-globo-de-plagio-em-abertura-de-novela

⁵⁷ observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/noticia-da-tv/2016/12/globo-plagiou-obra-artistica-para-fazer-abertura-de-a-lei-do-amor

De acordo com o artista, a obra ganhou vários prêmios e foi inspiração na para o livro *Natureza Ampliada*⁵⁸. Costa afirma: “Tentei contato (com a Globo) por telefone, mandei dois email’s, meu filho também mandou e-mail.. e nada. (...) Até pelo Facebook enviei solicitações de amizade e mensagens para os diretores da novela, mas ninguém me respondeu”.

No Facebook, Costa escreveu uma nota de repúdio por falta de créditos à sua obra quando os diretores da vinheta citam os artistas e obras que foram usados como referência para a criação da vinheta. A transcrição da nota do artista é:

O PLÁGIO DA TV GLOBO.

A TV Globo plagiou meu trabalho (100 Metros de Tecido Vermelho) na abertura da novela *A Lei do Amor*, exijo reparações!

100 Metros de Tecido Vermelho (100MTV) é a obra que desenvolvi em 2011, durante o Mestrado em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFBA. Esta obra acontece com intervenções em várias paisagens do território baiano: dunas, praias, caatinga, florestas de eucaliptos. Inscrita em Edital Público do Governo do Estado da Bahia, ganhou seleção, virando livro. Em 2014 lançamos este livro/dissertação durante a 3ª Bienal da Bahia, no Museu de Arte Moderna da Bahia.

Fico chocado ao perceber as relações da minha obra (100MTV) com a abertura da novela, e a falta de créditos pelos aspectos principais de referências. Ao assistir o making off da abertura da novela, notei que um dos diretores cita a influência de outros "artistas da natureza" na abertura, como Richard Long e Andy Goldsworthy, os quais também cito na minha dissertação. Fico procurando relações das obras destes artistas e a abertura da dita novela. Então é mais ou menos assim: se você pegar um galho seco de árvore e com ele fizer um círculo na terra, no chão, você está sob influência do Richard Long; se de outra forma, você pegar sementes (ou algo parecido) e "semeá-las", as referências vão para o Andy Goldsworthy, porém, nem usando a mesma paisagem de eucaliptos, o mesmo tecido vermelho e instalá-lo da mesma forma em zigue-zague entre os eucaliptos são motivos suficientes o bastante para encontrarem na minha obra referência.

Tentamos diálogo com a Globo através da sua sucursal aqui na Bahia; com a central do Rio de Janeiro; e mesmo no facebook, onde fiz solicitação de amizade aos diretores da abertura da novela *A Lei do Amor*: Alexandre Romano e Roberto Stein, sem respostas há mais de um mês. Claro que as mídias trabalham com ibope, se você tem um milhão de seguidores, você tem poder (não importa o conteúdo), se não... você não existe! É incrível o desrespeito que temos no Brasil com a nossa própria cultura, principalmente a nordestina, apesar do pioneirismo do meu trabalho em relação à natureza, ainda não desfruto do merecido reconhecimento artístico, e, quando essa oportunidade surge, não me dão os devidos créditos. Fazer o que? Procurar advogado? Procurar emissoras concorrentes e escandalizar? E isso resolve? Penso que devo entrar com ação judicial, até mesmo para evitar futuros plágios.

A GLOBO PLAGIOU MEU TRABALHO, EXIJO REPARAÇÕES!!!⁵⁹

O autor fez postagens no Facebook a respeito do “plágio” de 4 de outubro a 7 de dezembro de 2016. A Globo respondeu o Portal A Tarde em 6 de dezembro com a nota: "A abertura da novela ‘*A Lei do Amor*’ é inspirada na cultura japonesa e teve como referência movimentos artísticos reconhecidos e respeitados em todo o mundo.

⁵⁸ O e-book pode ser acessado pelo endereço: <https://1drv.ms/b/s!Agj-xjaLr7yIg3NEBvGzptsGkfcB>

⁵⁹ www.facebook.com/baldomiro.costa/posts/1821173891428944

Assim, reforçamos que se trata de uma criação original e realizada sob encomenda para a TV Globo.”⁶⁰



Figura 24: *Frame* da vinheta de abertura de A Lei do Amor.
Fonte: o autor, a partir de Youtube.

O *frame* da figura anterior, retirado da vinheta de abertura da novela, evidencia a semelhança com a obra “100 Metros de Tecido Vermelho”. O vídeo de produção da vinheta não se encontra na Globo Play, mas apenas no canal da emissora no Youtube. No vídeo é possível assistir os diretores da vinheta explicando as referências e a produção da mesma. De fato, em momento algum, a obra “100 Metros de Tecido Vermelho” ou o artista Baldomiro Costa são citados.

Para Alexandre Romano, gerente design, a ideia para a vinheta era deixar a visão romantizada do amor, explicitando a relação entre as leis do amor e as leis da natureza.

Christiano Calvet, diretor de arte, afirma que o “filme segue uma estrutura narrativa. Começa com um caminhar. Esse fluxo se entrelaça, o que a gente chamou de ‘os encontros’. Por fim, a gente fala das sequências dessas relações de amor, que a gente chamou de ‘harmonia’ e de ‘criação’.”

Romano destaca o fluxo, a potência, a força, a indomabilidade da natureza, que se assemelham ao amor. Christiano Calvet, diretor de arte, corrobora: “Usar a natureza para evidenciar a potência do amor. A gente se inspirou abertamente em vários

⁶⁰ atarde.uol.com.br/cultura/televisao/noticias/1821956-globo-responde-artista-plastico-baiano-sobre-acusacao-de-plagio

artistas: Richard Long e Andy Goldsworthy, Pierre Fabre, a Maria Laet, aqui, brasileira. A partir desses encontros de amor, você tem uma nova resultante. A única lei que você pode perceber no amor é que ela não para, ela é um grande fluxo. Amor é liberdade.” Costa não foi citado.



Figura 25: *Frame* de equipe com equipamentos para captação de imagens para vinheta de abertura de A Lei do Amor.
Fonte: o autor, a partir de Youtube.

A partir destas descrições dos processos de concepção e produção das vinhetas, torna-se possível pensar as vinhetas delimitadas pela metodologia e já prontas. Entender o processo de construção foi uma das reflexões que permitiu a construção da metodologia a seguir.

5 OS SEIS ELEMENTOS CARTOGRÁFICOS DE COMPOSIÇÃO AUDIOVISUAL OU A ANÁLISE GRÁFICA DAS VINHETAS

A pesquisa quanti-qualitativa (GIDDENS, 2012) foi sendo construída ao longo do percurso de estudo do campo, reflexão da temática, coleta de dados, sua análise e novas possibilidades que estas ações possam apresentar, o trabalho do *flâneur*, aquele consciente de que está diante daquilo que é transitório (BENJAMIN, 1991).

A metodologia “[...] deve ter uma estrutura coerente, consistente, originalidade e nível de objetivação capazes de merecer a aprovação dos cientistas num processo intersubjetivo de apreciação.” (TRIVIÑOS, 1987, p. 133). Com essa liberdade apontada por Triviños, somada à perspectiva de coerência e acuidade da *flânerie*, especialmente no que tange as nuances do percurso, optou-se pela adoção da metodologia da cartografia, que vem sendo utilizada expressivamente nas pesquisas que envolvem audiovisual no Brasil (ROSÁRIO; AGUIAR, 2012).

Rosário e Aguiar (2012) destacam que o perfil metodológico das pesquisas em ciências sociais no Brasil se difere muito dos perfis norte-americano e europeu, isto porque, a ênfase brasileira está no viés qualitativo, ficando para as ciências duras a perspectiva quantitativa. Este fato se explica pelos esforços desde a década de 1980 em elaborar teorias e metodologias de comunicação que privilegiassem as características latinoamericanas. Afinal, as próprias questões de pesquisa definem as metodologias que serão ou não utilizadas.

As pesquisadoras esclarecem que ao se cruzar dados, fica evidente as pesquisas de audiovisual articuladas com análise do discurso, análise semiótica, análise de imagem, estudos culturais, estudos de recepção, projetos para negócios, análises comparativas, perspectiva histórica, representação, imaginário, interatividade.

Neste sentido, alertam para a necessidade de uma epistemologia do audiovisual pois, de acordo com elas, “o audiovisual é uma esfera de virtualidade e atualizações que potencializa devires de diversas ordens” (ROSÁRIO; AGUIAR, 2012, p. 1266). As autoras propõem a reanálise do paradigma do método que, até então, afastava a subjetividade, as experiências pessoais e a intuição, garantindo que sua aplicação

levaria aos mesmos resultados científicos. A construção do todo desta pesquisa se deu, justamente, no sentido de garantir que tanto as experiências pessoais do pesquisador, quanto a intuição, sejam consideradas ao longo do percurso cartográfico. Assumindo-se todos os riscos e vantagens que essa postura possa significar, assim como a *flânerie*, que expressa sua fragilidade devido o “efeito narcotizante que a multidão exerce sobre o *flâneur*” (D’ANGELO, 2006, p. 242).

A proposta metodológica desenhada ao longo deste trabalho, coopera com as reflexões de Rosário e Aguiar (2012), pois entende que cada objeto têm suas especificidades e que precisa ter percurso próprio, sem um molde que o enquadre e limite. “Ciência, método e metodologia passam a conectar-se com criação, invenção, partilhamentos e tensionamentos” (ROSÁRIO; AGUIAR, 2012, p. 1268), ainda que este tipo de metodologia apresente riscos.

As autoras citam Santos (1989) para esclarecer que o conhecimento é sempre falível e a verdade apenas aproximada e provisória. As teorias passam a ser entendidas como tendências e não leis. O método passa a ser o fazer o caminho enquanto se caminha. A processualidade não pode ser ignorada, até porque o sujeito-pesquisador encontra-se envolvido em seu contexto histórico e social.

Neste sentido, adota-se a cartografia de Deleuze e Guattari, que se afasta das ciências geográficas, sendo um “método e/ou procedimento” (ROSÁRIO; AGUIAR, 2012, p. 1269) intensamente utilizado na Psicologia e Educação no Brasil e, há poucos anos incorporado às pesquisas de audiovisual.

A primeira tese brasileira a fazer uso da cartografia foi defendida na PUC-SP por Rolnik (*apud* ROSÁRIO; AGUIAR, 2012, p. 1269) que afirma que

a cartografia é um método com dupla função: detectar a paisagem, seus acidentes, suas mutações e, ao mesmo tempo, criar vias de passagem através deles. [...] Ela complementa que diferentemente do mapa [que] só cobre o visível a cartografia acompanha a transformação da paisagem. É para isto aliás que ela serve. Senão não serve.

Existem discussões se a cartografia seria, de fato, um método ou um procedimento. Contudo, fica evidente em Rosário e Aguiar (2012) que a cartografia é um caminho que deve ser experimentado e, assim, as metas vão sendo estabelecidas. Diferente dos métodos fechados, em que são aplicados com metas já estabelecidas e sem margem de mudanças.

Esta reflexão sobre a cartografia como trajeto já delimita que sua aplicação iniciou-se juntamente com as primeiras reflexões a respeito do objeto aqui pesquisado e, não somente, neste capítulo do trabalho, destinado à proposta metodológica, mas como procedimento teórico-metodológico que permeia todo o trabalho, da primeira à última página.

Canevacci (2009) enfatiza que o trabalho de pesquisa com as “mercadorias-visuais” obtém sucesso na medida que estas são observadas como estranhas, devido seu caráter excessivamente familiar. Para o autor, “é preciso representá-las como se fossem vistas pela primeira vez: com a mesma curiosidade exótica ou ingenuidade infantil” (CANEVACCI, 2009, p. 41-42).

Foi a cartografia que permitiu ir identificando o que é próprio das vinhetas de abertura de telenovelas, como se fossem estranhas, numa complexa relação entre a técnica e a cultura, e que se estabelece na proposta de seis elementos cartográficos das vinhetas, elementos apresentados nas próximas páginas. Esses elementos trazem à tona características constituintes das vinhetas de abertura de telenovelas e, ao mesmo tempo, na apresentação gráfica, podem evidenciar o percurso histórico das vinhetas de abertura de telenovelas (produto audiovisual) despretensiosamente, como o olhar curioso de uma criança sobre algo.

Para a aplicação da metodologia, optou-se por realizar um recorte no objeto, pois o número de vinhetas de abertura de telenovelas da Globo no horário nobre passava de oitenta. A escolha pelas vinhetas se deu tomando como base cinco décadas de telenovelas da Rede Globo (de 1965 a 2015), do horário nobre (20 e 21 horas, de acordo com o período histórico) e com 200 ou mais capítulos, para que houvesse um *corpus* possível de ser trabalhado utilizando-se o procedimento cartográfico. As telenovelas selecionadas estão, assim, representadas no quadro com seus respectivos autores, anos de veiculação e número de capítulos, a seguir:

TÍTULO	AUTOR	ANO	N. CAP
<i>Rosa Rebelde</i>	<i>Janete Clair</i>	1969	212
<i>Vêu de noiva</i>	<i>Janete Clair</i>	1969	204
Irmãos coragem	Janete Clair	1970	328
<i>O homem que deve morrer</i>	<i>Janete Clair</i>	1971	258

Selva de pedra	Janete Clair	1972	243
<i>O semideus</i>	<i>Janete Clair</i>	1973	221
<i>Fogo sobre a Terra</i>	<i>Janete Clair</i>	1974	209
Roque santeiro	Dias Gomes	1985	209
Vale tudo	Gilberto Braga, Aguinaldo Silva, Leonor Bassères	1988	204
Fera ferida	Aguinaldo Silva, Ana M. Moretzsohn, Ricardo Linhares	1993	209
Renascer	Benedito Ruy Barbosa	1993	213
Pátria minha	Gilberto Braga	1994	203
A próxima vítima	Silvio de Abreu	1995	203
O rei do gado	Benedito Ruy Barbosa	1996	209
A indomada	Aguinaldo Silva, Ricardo Linhares	1997	203
Torre de Babel	Silvio de Abreu	1998	203
Suave veneno	Aguinaldo Silva	1999	209
Terra nostra	Benedito Ruy Barbosa	1999	221
Laços de família	Manoel Carlos	2000	209
O clone	Glória Perez	2001	221
Esperança	Benedito Ruy Barbosa	2002	209
Celebridade	Gilberto Braga	2003	221
Mulheres apaixonadas	Manoel Carlos	2003	203
Senhora do destino	Aguinaldo Silva	2004	220
América	Glória Perez	2005	203
Belíssima	Silvio de Abreu	2005	209
Páginas da vida	Manoel Carlos	2006	203
Caminho das Índias	Glória Perez	2009	203
Viver a vida	Manoel Carlos	2009	209
Passione	Silvio de Abreu	2010	209
Amor à Vida	Walcyr Carrasco	2013-14	221
Império	Aguinaldo Silva	2014-15	203

Quadro 4: Telenovelas, autores, anos e número de capítulos

Fonte: o autor, a partir da Relação de Telenovelas em CETVN, 2012 e Memória Globo, 2016.

Ainda que o recorte proporcione trinta e duas vinhetas para análise, cinco delas se perderam, não havendo registro audiovisual das mesmas: Rosa Rebelde, Véu de Noiva, O Homem que Deve Morrer, O Semideus e Fogo Sobre a Terra. Sendo que sobre a vinheta de abertura da telenovela Véu de Noiva, há uma descrição nos arquivos do Memória Globo, em que se pode ler:

A abertura de Véu de Noiva, que mostra imagens de uma corrida de Fórmula 1, foi idealizada pelo próprio diretor da

matiz: frieza vs. calorosidade;
tratamento: formalidade vs. informalidade;
volume: leveza vs. peso;
ritmo: regularidade vs. irregularidade;
rigidez: flexibilidade vs. inflexibilidade;
andamento: lentidão vs. ligeireza; etc. (DUARTE, 2004, p. 124)

A proposta de divisão de Duarte, ainda que pareça simplista, pode ajudar a fornecer um desenho que traduza as variáveis das vinhetas de abertura de telenovelas ao longo das cinco décadas observadas no cruzamento das características das vinhetas analisadas.

Outra teoria que permeia este trabalho com sua proposta metodológica é a taxonomia de créditos de abertura cinematográficos de Tietzmann, traduzido no quadro a seguir:

	Gráfico forte	Gráfico fraco
Cinematográfico Forte	<p>Tipo 1: Créditos que privilegiam a animação e a mescla, unindo o melhor dos dois mundos.</p> <p>Prenda-me se for capaz (Steven Spielberg, 2002); Homem com o Braço de Ouro (Otto Preminger, 1956); Monstros S.A. (Pete Docter, 2001); Adeus, Lênin (Wolfgang Becker, 2002)</p>	<p>Tipo 2: Créditos onde a parte gráfica discretamente acompanha a imagem, mas esta imagem mantém o interesse do espectador por suas qualidades estéticas, emocionais ou informativas. Reviravolta (Oliver Stone, 1999); Cassino (Martin Scorsese, 1995); Sunset Boulevard (Billy Wilder, 1955); As Horas (Stephen Daldry, 2002)</p>
Cinematográfico Fraco	<p>Tipo 3: Créditos que privilegiam tipografia e demais recursos gráficos a imagens captadas por câmera: As Virgens Suicidas (Sofia Coppola, 2000), Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos (Pedro Almodóvar, 1988),</p>	<p>Tipo 4: Créditos que dependem da música para serem interessantes. Exemplos: filmes de Woody Allen, Pulp Fiction (Quentin Tarantino, 1994) ou Kill Bill vol. 1 (2003, também de Tarantino) Ou se tornam monótonos e protocolares</p>

Quadro 5: Predominância do gráfico ou do cinematográfico
Fonte: TIETZMANN, 2007a, p. 33

Para Tietzmann, os quatro tipos apresentados no quadro representam quatro combinações possíveis de serem verificadas nos créditos de abertura de filmes, sendo que o tipo 2 é o mais comum de ser encontrado. As imagens das câmeras, por meio de cenas rodadas na fotografia do filme ou recortadas de seus planos, geram esse tipo, em que o gráfico é só um acompanhamento.

O tipo 3 refere-se àquele em que o gráfico supera o cinematográfico, oposto ao tipo 2. No tipo 4, nem cinematográfico nem gráfico se destacam, os créditos são protocolares ou, mesmo, ausentes. A música, neste tipo, tem destaque.

O tipo 1, favorece o uso, ao máximo, dos aspectos cinematográficos unidos aos gráficos. Tietzmann ressalta ser um tipo comum às vinhetas de séries de televisão.

Com base nesses dois modelos próprios de análise audiovisual, foi-se construindo um modelo mais adequado à análise das vinhetas de abertura de telenovelas, levando à construção dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual, considerando as cinco fases de desenvolvimento das vinhetas, descritas por Neira (2012) e as inferências despertadas pela observação das vinhetas de abertura de telenovelas escolhidas para a pesquisa piloto. Como as fases de Neira (2012) abarcam realidades de produção de vinhetas como: fichas e cartazes estáticos filmados ao vivo, uso do videoteipe para gravação de imagens estáticas, montadas para criar a ilusão de movimento, gravação de maquetes e planos tridimensionais, uso de cores ampliando as possibilidades de criação e uso da computação gráfica para criar qualquer tipo de imagem, chegou-se à seis elementos de composição, dispostos da seguinte forma:

- *Trilha da sonora*: instrumental, nacional ou internacional;
- *Formato da vinheta*: bidimensional, mista ou tridimensional;
- *Cortes ao longo da vinheta*: curtos (até 2”), longos (mais de 2”) ou plano-sequência;
- *Técnica de produção*: *live-action*, mista ou CGI;
- *Elenco*: protagonistas/antagonistas (*live-action* ou CGI), outros atores (*live-action* ou CGI) ou sem atores; e
- *Saturação*: monocromática, mista ou colorida.

Esses elementos de composição, mais que uma opção tecnicista, traduzem uma tentativa de organizar as vinhetas de forma que possam deixar ver as características que as torna vinhetas de abertura de telenovelas. Para se chegar a esses seis elementos de composição, além das metodologias audiovisuais citadas, recorreu-se ao desenvolvimento teórico e levantamento de dados realizados na pesquisa, como a relação da publicidade com as vinhetas, nos 16 caminhos e a descrição de construção das 10 vinhetas de abertura de telenovelas.

Este tipo de organização metodológica já vem sendo experimentada na pesquisa audiovisual, como apresentado em Duarte (2014) com as categorias tonais, Tietzmann (2005, 2007a, 2007b) com sua taxonomia de créditos, destacando-se os de tipo 1, que se relacionam diretamente com as vinhetas de abertura de telenovelas e, também, em

Duccini (1998, *in* GUTMANN, 2012), que elenca seis dispositivos audiovisuais, como denomina, sendo: “enquadramento de câmera, movimentos dentro de um quadro (movimentos de câmera), ângulo de visão, luz e cor, que poderiam pela banda visual dos programas; ruído (que inclui o áudio ambiente), música e voz (*in* e *off*), em referência ao texto verbal” (GUTMANN, 2012, p. 58).

Para aplicação da metodologia proposta nas vinhetas delimitadas, criou-se um quadro que, após preenchido, pode ser transposto em desenho que cruze as características de todas as vinhetas analisadas, permitindo a representação gráfica dos elementos de composição das vinhetas ao longo de cinco décadas. O objetivo é conseguir visualizar, com a aplicação da metodologia, o que é próprio das vinhetas de abertura de telenovelas, evidenciando suas características constituintes e seu percurso de transformações em linguagem e técnica, para além da análise do audiovisual em si, mas traduzindo-o graficamente como se fosse visto pela primeira vez, desnaturalizando o olhar e a própria análise.

O quadro a seguir apresenta como são organizados os seis elementos cartográficos de composição audiovisual das vinhetas, assim como quatro categorias de identificação e descrição das mesmas:

Vinheta de abertura / Ano	nome da novela / ano de veiculação
Sinopse da telenovela	Breve relato da narrativa e principais plots da telenovela
Descrição da vinheta	Breve descrição escrita de como a vinheta se configura audiovisualmente
Link da vinheta	Endereço on-line da vinheta
1 Trilha sonora	instrumental, nacional ou internacional
2 Formato da vinheta	bidimensional, mista ou tridimensional
3 Cortes ao longo da vinheta	curtos (até 2”), longos (mais de 2”) ou plano-sequência
4 Técnica de produção	<i>live-action</i> , mista ou CGI
5 Elenco	protagonistas/antagonistas (<i>live-action</i> ou CGI), outros atores (<i>live-action</i> ou CGI) ou sem atores
6 Saturação	monocromática, mista ou colorida

Quadro 6: Modelo de aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual das vinhetas e sua identificação
Fonte: o autor

A partir das informações coletadas nos quadros das vinhetas de telenovela individualmente e do cruzamento dessas informações, pode-se construir um gráfico que sintetize as características, ao longo das décadas, das diversas vinhetas analisadas, ilustrando visualmente as relações construídas entre os seis elementos de composição audiovisual das vinhetas para que se possa analisá-las.

Uma vantagem desse tipo de apresentação gráfica dos dados é poder separá-los por categoria, para que seja feita uma análise das características das vinhetas de forma mais focada.

5.1 Organização gráfica das vinhetas

De acordo com o que foi determinado, a aplicação da metodologia se deu nas vinte e sete vinhetas de abertura de telenovelas delimitadas pelas cinco décadas de análise, do horário nobre da TV Globo, com 200 ou mais capítulos, conforme lista de telenovelas e anos de veiculação a seguir:

- 1 Irmãos coragem, 1970;
- 2 Selva de pedra, 1972;
- 3 Roque santeiro, 1985;
- 4 Vale tudo, 1988;
- 5 Fera ferida, 1993;
- 6 Renascer, 1993;
- 7 Pátria minha, 1994;
- 8 A próxima vítima, 1995;
- 9 O rei do gado, 1996;
- 10 A indomada, 1997;
- 11 Torre de Babel, 1998;
- 12 Suave veneno, 1999;
- 13 Terra nostra, 1999;
- 14 Laços de família, 2000;
- 15 O clone, 2001;
- 16 Esperança, 2002;
- 17 Celebridade, 2003;
- 18 Mulheres apaixonadas, 2003;
- 19 Senhora do destino, 2004;
- 20 América, 2005;
- 21 Belíssima, 2005;
- 22 Páginas da vida, 2006;
- 23 Caminho das Índias, 2009;

24 Viver a vida, 2009;

25 Passione, 2010;

26 Amor à Vida, 2013-14; e

27 Império, 2014-15.

Como as vinhetas têm o hibridismo como característica fundamental, dificilmente uma vinheta possui apenas um tipo de elemento de composição. No entanto, considera-se, para o preenchimento dos quadros, as características predominantes, que se sobressaem em relação às demais.

A sinopse das telenovelas foram retiradas do site Memória Globo, que compila o histórico de novelas da emissora, assim como arquivos audiovisuais das vinhetas e respectivos endereços on-line. Já a descrição das vinhetas foi feita a partir de observação do audiovisual pelo autor.

Segue aplicação dos dados de cada vinheta de telenovela nos quadros a seguir:

Vinheta de abertura / Ano	1 Irmãos Coragem / 1970
Sinopse da telenovela	Três irmãos desafiam a autoridade de um latifundiário em fictícia cidade do interior de Goiás.
Descrição da vinheta	Ilustrações negras sobre fundo branco de três cavaleiros (em que se pode identificar os atores Tarcísio Meira, Cláudio Marzo e Cláudio Cavalcanti) em seus cavalos. Os movimentos de câmera dão ilusão de movimento. Se mostra os cavaleiros juntos e sozinhos, assim como planos detalhes dos cavalos e dos cavaleiros.
Link da vinheta	http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/irmaos-coragem-1-versao.htm
1 Trilha sonora	instrumental
2 Formato da vinheta	bidimensional
3 Cortes ao longo da vinheta	curtos (até 2'')
4 Técnica de produção	<i>live-action</i>
5 Elenco	protagonistas/antagonistas
6 Saturação	monocromática

Quadro 7: Aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual da vinheta 1, de Irmãos Coragem
 Fonte: o autor



Figura 26: *Frames* da abertura da novela Irmãos Coragem.
 Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

Vinheta de abertura / Ano	2 Selva de Pedra / 1972
Sinopse da telenovela	A ambição pelo poder em uma metrópole deu o tom da novela, que consolidou Janete Clair como grande autora popular.
Descrição da vinheta	Francisco Cuoco se metamorfoseia em estátua de leão com cenas da cidade movimentada, intercalando pessoas e construções. Existe destaque para os nomes dos atores que surgem em movimento de <i>zoom in</i> no centro da tela. A vinheta se encerra com a figura estilizada de Cuoco, como se fosse construído em ferragens.
Link da vinheta	http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/selva-de-pedra-1-versao/fotos-e-videos.htm
1 Trilha sonora	instrumental
2 Formato da vinheta	mista
3 Cortes ao longo da vinheta	longos (mais de 2'')
4 Técnica de produção	<i>live-action</i>
5 Elenco	protagonistas/antagonistas
6 Saturação	monocromática

Quadro 8: Aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual da vinheta 2, de Selva de Pedra
Fonte: o autor



Figura 27: *Frames* da abertura da novela Selva de Pedra.
Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

Vinheta de abertura / Ano	3 Roque Santeiro / 1985
Sinopse da telenovela	Sátira à exploração política e comercial da fé popular, marcou época apresentando uma cidade fictícia como um microcosmo do Brasil.
Descrição da vinheta	<i>Zoom out</i> de trabalhadores caminhando sobre folhagem. Trator andando sobre a espiga de milho. Trem passando por um túnel que é uma bromélia. Moto andando sobre cocos. Carro de boi sendo puxado sobre bananas. Pescador em um barco que navega sobre a asa de uma borboleta. Trânsito caótico de uma cidade com engarrafamento sobre a folha de uma Vitória-régia.
Link da vinheta	http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/roque-santeiro/fotos-e-videos.htm
1 Trilha sonora	nacional
2 Formato da vinheta	mista
3 Cortes ao longo da vinheta	longos (mais de 2'')
4 Técnica de produção	<i>live-action</i>
5 Elenco	outros atores
6 Saturação	colorida

Quadro 9: Aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual da vinheta 3, de Roque Santeiro
 Fonte: o autor



Figura 28: *Frames* da abertura da novela Roque Santeiro.
 Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

Vinheta de abertura / Ano	4 Vale Tudo / 1988
Sinopse da telenovela	Corrupção e falta de ética conduziam Vale Tudo, que denunciava a inversão de valores no Brasil do final dos anos 1980.
Descrição da vinheta	Bandeira do Brasil sendo costurada, pessoas com camiseta do Brasil, imagens rápidas de coco, arara, Vitória-régia intercalada com fotos de alguns personagens da novela, com vídeos com pessoas fantasiadas, policiais marchando, alguns capoeiristas, fotos de animais e plantas (cactos, arara, patos, grãos de café, flores, borboletas, pimentão e uva). Uma pessoa balançando a bandeira do Brasil, um carro de Fórmula 1 durante uma corrida, um homem com uma asa delta, alguns lugares no Rio de Janeiro, carros e índios. Imagens sendo intercaladas muito rapidamente ao ritmo da música Brasil, interpretada por Gal Costa.
Link da vinheta	http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/vale-tudo/fotos-e-videos.htm
1 Trilha sonora	nacional
2 Formato da vinheta	mista
3 Cortes ao longo da vinheta	curtos (até 2'')
4 Técnica de produção	<i>live-action</i>
5 Elenco	protagonistas/antagonistas
6 Saturação	colorida

Quadro 10: Aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual da vinheta 4, de Vale Tudo

Fonte: o autor



Figura 29: Frames da abertura da novela Vale Tudo.

Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

Vinheta de abertura / Ano	5 Fera Ferida / 1993
Sinopse da telenovela	A vingança e a cobiça eram temas de Fera Ferida, trama baseada no universo ficcional de Lima Barreto.
Descrição da vinheta	A câmera vai passando por diferentes paisagens, como campo com montanhas, cachoeira e cerrado, simulando a corrida de um animal. De relance pode se ver uma pantera em alguns momentos. Os nomes dos atores entram e saem como em <i>travelling</i> tridimensional.
Link da vinheta	http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/fera-ferida/fotos-e-videos.htm
1 Trilha sonora	nacional
2 Formato da vinheta	tridimensional
3 Cortes ao longo da vinheta	longos (mais de 2'')
4 Técnica de produção	mista
5 Elenco	sem atores
6 Saturação	colorida

Quadro 11: Aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual da vinheta 5, de Fera Ferida
Fonte: o autor



Figura 30: *Frames* da abertura da novela Fera Ferida.
Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

Vinheta de abertura / Ano	6 Renascer / 1993
Sinopse da telenovela	Entre lendas, mitologias e regionalismo, Renascer contava a história da rejeição que um pai sentia pelo filho após a morte da mulher no parto.
Descrição da vinheta	Gota de água cai no solo seco e dele nasce uma árvore de Jacarandá que cresce até se tornar um edifício em vidro, que vai se fragmentando para transição para uma paisagem de fazenda. O solo da fazenda se parte, surgindo uma cidade logo abaixo. A cidade se enrola, dando espaço ao título da novela.
Link da vinheta	http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/renascer.htm
1 Trilha sonora	nacional
2 Formato da vinheta	tridimensional
3 Cortes ao longo da vinheta	longos (mais de 2'')
4 Técnica de produção	mista
5 Elenco	sem atores
6 Saturação	colorida

Quadro 12: Aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual da vinheta 6, de Renascer

Fonte: o autor



Figura 31: *Frames* da abertura da novela Renascer.

Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

Vinheta de abertura / Ano	7 Pátria Minha / 1994
Sinopse da telenovela	Enredo abordava questões éticas e morais de forma contundente, dando continuidade às tramas de Gilberto Braga sobre corrupção.
Descrição da vinheta	Várias pessoas vestidas de azul andando por um labirinto que inicialmente é verde e depois se torna amarelo. Quando chegam em uma parte branca muito iluminada, onde há crianças vestidas de branco. Se dá <i>zoom out</i> para formar o desenho da bandeira do Brasil.
Link da vinheta	http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/patria-minha.htm
1 Trilha sonora	instrumental
2 Formato da vinheta	tridimensional
3 Cortes ao longo da vinheta	curtos (até 2'')
4 Técnica de produção	<i>live-action</i>
5 Elenco	outros atores
6 Saturação	colorida

Quadro 13: Aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual da vinheta 7, de Pátria Minha

Fonte: o autor



Figura 32: *Frames* da abertura da novela Pátria Minha.

Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

Vinheta de abertura / Ano	8 A Próxima Vítima / 1995
Sinopse da telenovela	Gênero policial estrelado por grande elenco transformou A Próxima Vítima em sucesso de público e crítica.
Descrição da vinheta	Cenas de uma cidade com prédios, parques, carros e pessoas. A câmera se aproxima de algumas dessas pessoas em <i>zoom in</i> , que têm seus rostos desfocados, substituídos pelos rostos de alguns personagens. Um alvo se projeta sobre a pessoa e há um som de disparo de arma de fogo que faz com que a pessoa desapareça. Plano detalhe do olho de um homem colocando óculos que, ao som do disparo, tem as lentes quebradas em pedaços.
Link da vinheta	http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/a-proxima-vitima.htm
1 Trilha sonora	nacional
2 Formato da vinheta	tridimensional
3 Cortes ao longo da vinheta	longos (mais de 2'')
4 Técnica de produção	<i>live-action</i>
5 Elenco	protagonistas/antagonistas
6 Saturação	colorida

Quadro 14: Aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual da vinheta 8, de A Próxima Vítima
 Fonte: o autor



Figura 33: *Frames* da abertura da novela A Próxima Vítima.
 Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

Vinheta de abertura / Ano	9 O Rei do Gado / 1996
Sinopse da telenovela	Debate sobre a luta por posse de terra ultrapassou o universo ficcional e ganhou repercussão na mídia e na sociedade em geral.
Descrição da vinheta	Um homem selando um cavalo e usando um ferrete para marcar um boi. Paisagens de fazendas por onde o gado vai passando em diferentes planos, como <i>plongée</i> e contra <i>plongée</i> . Antonio Fagundes em um cavalo girando até se transformar em ouro.
Link da vinheta	http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-rei-do-gado.htm
1 Trilha sonora	nacional
2 Formato da vinheta	tridimensional
3 Cortes ao longo da vinheta	curtos (até 2'')
4 Técnica de produção	<i>live-action</i>
5 Elenco	protagonistas/antagonistas
6 Saturação	colorida

Quadro 15: Aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual da vinheta 9, de O Rei do Gado
Fonte: o autor



Figura 34: Frames da abertura da novela O Rei do Gado.
Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

Vinheta de abertura / Ano	10 A Indomada / 1997
Sinopse da telenovela	Autores misturaram realismo fantástico, cultura nordestina e hábitos ingleses para fazer um retrato bem-humorado do Brasil.
Descrição da vinheta	Uma mulher correndo de um matagal, ela se transforma em fogo para atravessar um labirinto de canos metálicos, em seguida, aparecem paredes de ferro e a mulher transforma-se em água para ultrapassar as paredes. Novamente surgem canos metálicos e a mulher se transforma em pedras, vencendo o obstáculo.
Link da vinheta	http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/a-indomada.htm
1 Trilha sonora	instrumental
2 Formato da vinheta	tridimensional
3 Cortes ao longo da vinheta	curtos (até 2'')
4 Técnica de produção	mista
5 Elenco	outros atores
6 Saturação	colorida

Quadro 16: Aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual da vinheta 10, de A Indomada
 Fonte: o autor



Figura 35: *Frames* da abertura da novela A Indomada.
 Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

Vinheta de abertura / Ano	11 Torre de Babel / 1998
Sinopse da telenovela	Trama policial ambientada em São Paulo enfocava a violência e a estratificação social.
Descrição da vinheta	Câmera passeia pelo interior da construção de uma torre indo para fora. Várias panorâmicas da torre, até que barras de ferro vão circulando a construção. Quando toda a torre está selada com as barras metálicas, surge a assinatura da vinheta.
Link da vinheta	http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/torre-de-babel.htm
1 Trilha sonora	instrumental
2 Formato da vinheta	tridimensional
3 Cortes ao longo da vinheta	longos (mais de 2'')
4 Técnica de produção	CGI
5 Elenco	outros atores
6 Saturação	colorida

Quadro 17: Aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual da vinheta 11, de Torre de Babel

Fonte: o autor



Figura 36: Frames da abertura da novela Torre de Babel.

Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

Vinheta de abertura / Ano	12 Suave Veneno / 1999
Sinopse da telenovela	Inspirado em Rei Lear, de Shakespeare, enredo trazia drama de um poderoso homem ameaçado por disputas familiares.
Descrição da vinheta	Líquido azulado escorrendo por pedras, reflexos de alguns personagens no líquido, encerrando com silhueta de mulher nua e assinatura da vinheta.
Link da vinheta	http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/suave-veneno.htm
1 Trilha sonora	nacional
2 Formato da vinheta	tridimensional
3 Cortes ao longo da vinheta	longos (mais de 2'')
4 Técnica de produção	CGI
5 Elenco	outros atores
6 Saturação	colorida

Quadro 18: Aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual da vinheta 12, de Suave Veneno
 Fonte: o autor



Figura 37: Frames da abertura da novela Suave Veneno.
 Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

Vinheta de abertura / Ano	13 Terra Nostra / 1999
Sinopse da telenovela	A novela explorou a importância da imigração na formação da sociedade brasileira.
Descrição da vinheta	Pessoas se despedindo de um barco partindo, prédios de um cortiço com roupas no varal. Rostos de pessoas intercaladas com detalhe dos olhos dos protagonistas com navio ao fundo. Imagens de pessoas, da cidade, passageiros do barco, a linha de trem. Encerra com plantação de café com trabalhadores do campo.
Link da vinheta	http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/terra-nostra.htm
1 Trilha sonora	internacional
2 Formato da vinheta	tridimensional
3 Cortes ao longo da vinheta	curtos (até 2'')
4 Técnica de produção	<i>live-action</i>
5 Elenco	protagonistas/antagonistas
6 Saturação	mista

Quadro 19: Aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual da vinheta 13, de Terra Nostra
 Fonte: o autor



Figura 38: *Frames* da abertura da novela Terra Nostra.
 Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

Vinheta de abertura / Ano	14 Laços de Família / 2000
Sinopse da telenovela	Amor incondicional de uma mãe pela filha direciona a crônica urbana desenvolvida em Laços de Família.
Descrição da vinheta	Pinturas de aquarela de cenas do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro. Praias, praças, ruas e pontos turísticos com pessoas interagindo entre si.
Link da vinheta	http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/lacos-de-familia.htm
1 Trilha sonora	nacional/internacional
2 Formato da vinheta	mista
3 Cortes ao longo da vinheta	longos (mais de 2'')
4 Técnica de produção	<i>live-action</i>
5 Elenco	outros atores
6 Saturação	colorida

Quadro 20: Aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual da vinheta 14, de Laços de Família
Fonte: o autor



Figura 39: *Frames* da abertura da novela Laços de Família.
Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

Vinheta de abertura / Ano	15 O Clone / 2001
Sinopse da telenovela	Cultura árabe, clonagem humana e dependência química deram o tom da novela, que misturou tradição e modernidade para relatar uma história de amor.
Descrição da vinheta	Corpo masculino que remete às dunas do Marrocos. Homem em uma coreografia (efeito espelhado) com cadeias de DNA sobrepostas em seu corpo. Multiplicação das mãos com efeito espelhado. Fundo se mescla entre fumaça e luzes amareladas.
Link da vinheta	http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-clone.htm
1 Trilha sonora	nacional
2 Formato da vinheta	tridimensional
3 Cortes ao longo da vinheta	longos (mais de 2'')
4 Técnica de produção	<i>live-action</i>
5 Elenco	outros atores
6 Saturação	monocromática

Quadro 21: Aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual da vinheta 15, de O Clone

Fonte: o autor



Figura 40: Frames da abertura da novela O Clone.

Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

Vinheta de abertura / Ano	16 Esperança / 2002
Sinopse da telenovela	Painel de São Paulo nos anos 1930, destacou o processo de industrialização, a formação do movimento operário e a Revolução de 32.
Descrição da vinheta	Num filme antigo, um homem andando de bicicleta. Um piano de calda, onde são projetadas imagens de um casal se abraçando e uma torre com relógio. Malas de viagem e guarda-chuvas, onde são projetadas imagens de um trem em uma estrada de ferro, vários homens trabalhando "secando" café, movimentação de automóveis na cidade. Encerra com o piano do início e uma partitura onde se assina a vinheta.
Link da vinheta	http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/esperanca.htm
1 Trilha sonora	internacional
2 Formato da vinheta	tridimensional
3 Cortes ao longo da vinheta	longos (mais de 2")
4 Técnica de produção	mista
5 Elenco	outros atores
6 Saturação	mista

Quadro 22: Aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual da vinheta 16, de Esperança
 Fonte: o autor



Figura 41: Frames da abertura da novela Esperança.
 Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

Vinheta de abertura / Ano	17 Celebridade / 2003
Sinopse da telenovela	Jornalismo de celebridades, busca de ascensão social e culto à fama eram temas da novela de Gilberto Braga.
Descrição da vinheta	Um jogo de letras simulando vidro que formam as palavras: inveja, cobiça, beleza, nudez, sexo, arte, imagem, futebol, show, ódio, dinheiro, amor, loucura, favor. No reflexo das letras aparecem rostos dos personagens da novela.
Link da vinheta	http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/celebridade.htm
1 Trilha sonora	instrumental
2 Formato da vinheta	tridimensional
3 Cortes ao longo da vinheta	longos (mais de 2'')
4 Técnica de produção	mista
5 Elenco	protagonistas/antagonistas
6 Saturação	mista

Quadro 23: Aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual da vinheta 17, de Celebridade
Fonte: o autor

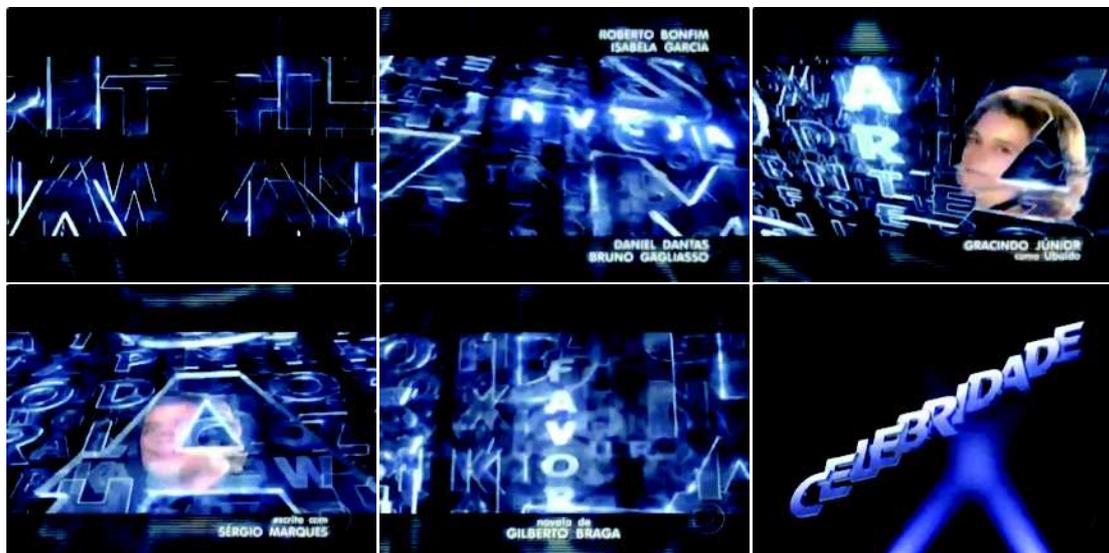


Figura 42: *Frames* da abertura da novela Celebridade.
Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

Vinheta de abertura / Ano	18 Mulheres Apaixonadas / 2003
Sinopse da telenovela	Crônica urbana e realista sobre as relações familiares teve a mulher e o amor no centro das discussões.
Descrição da vinheta	Fotos diversas de momentos felizes e corriqueiros: uma noiva com crianças, uma senhora com rapaz brincando na água, uma noiva na garupa de um motociclista, duas jovens com guitarra, uma senhora com rapaz, um grupo de amigos, três amigas se arrumando, mulher sendo beijada por um homem, jovem grávida com as mãos sobre a barriga. (Um dos raros casos de vinheta que sofria modificação de tempos em tempos com fotos enviadas pelos telespectadores substituindo as anteriores).
Link da vinheta	http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/mulheres-apaixonadas.htm
1 Trilha sonora	nacional
2 Formato da vinheta	bidimensional
3 Cortes ao longo da vinheta	longos (mais de 2'')
4 Técnica de produção	live-action
5 Elenco	outros atores
6 Saturação	monocromática

Quadro 24: Aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual da vinheta 18, de Mulheres Apaixonadas
Fonte: o autor



Figura 43: Frames da abertura da novela Mulheres Apaixonadas.
Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

Vinheta de abertura / Ano	19 Senhora do Destino / 2004
Sinopse da telenovela	Em Senhora do Destino, Aguinaldo Silva trocou o realismo fantástico de suas novelas anteriores por uma trama realista.
Descrição da vinheta	Câmera em <i>travelling</i> entre fotos de várias pessoas em preto e branco, com destaque para as personagens da trama que aparecem coloridas. Termina em <i>travelling out</i> das fotos em plano geral.
Link da vinheta	http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/senhora-do-destino.htm
1 Trilha sonora	nacional
2 Formato da vinheta	mista
3 Cortes ao longo da vinheta	longos (mais de 2'')
4 Técnica de produção	<i>live-action</i>
5 Elenco	protagonistas/antagonistas
6 Saturação	mista

Quadro 25: Aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual da vinheta 19, de Senhora do Destino

Fonte: o autor



Figura 44: *Frames* da abertura da novela Senhora do Destino.

Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

Vinheta de abertura / Ano	20 América / 2005
Sinopse da telenovela	Movida pelo desejo de realizar seu grande sonho, uma brasileira atravessa a fronteira do México e chega ilegalmente aos EUA.
Descrição da vinheta	As letras que formam o nome da novela refletindo imagens de cidades, com destaque a alguns lugares do Rio de Janeiro e dos Estados Unidos, assim como, reflexo dos principais personagens (Murilo Benício e Deborah Secco). Destaque para medalha de Nossa Senhora e protagonistas juntos. Assinatura da vinheta em horizonte de grande cidade litorânea. (Esta novela contou com três diferentes vinhetas de abertura. É analisada aqui, a terceira vinheta, que ficou no ar por maior período).
Link da vinheta	http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/america.htm
1 Trilha sonora	nacional/internacional
2 Formato da vinheta	tridimensional
3 Cortes ao longo da vinheta	longos (mais de 2'')
4 Técnica de produção	mista
5 Elenco	protagonistas/antagonistas
6 Saturação	colorida

Quadro 26: Aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual da vinheta 20, de América

Fonte: o autor



Figura 45: *Frames* da abertura da novela América.

Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

Vinheta de abertura / Ano	21 Belíssima / 2005
Sinopse da telenovela	O autor investiu no suspense para criticar a obsessão pelo poder e pela imagem em uma sociedade regida por aparências.
Descrição da vinheta	Uma mulher em uma vitrine se despindo sensualmente em uma plataforma giratória enquanto a cidade se movimento do lado externo com veículos e pessoas passando e observando-a.
Link da vinheta	http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/belissima.htm
1 Trilha sonora	nacional
2 Formato da vinheta	tridimensional
3 Cortes ao longo da vinheta	longos (mais de 2'')
4 Técnica de produção	<i>live-action</i>
5 Elenco	outros atores
6 Saturação	mista

Quadro 27: Aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual da vinheta 21, de Belíssima

Fonte: o autor



Figura 46: Frames da abertura da novela Belíssima.

Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

Vinheta de abertura / Ano	22 Páginas da Vida / 2006
Sinopse da telenovela	A novela retratou o dia a dia de personagens de diferentes classes e idades tendo como eixo a discussão sobre a síndrome de Down.
Descrição da vinheta	Cenas do cotidiano permeadas por folhas caindo. Lugares do Rio de Janeiro como o Pão de Açúcar, casal andando de bicicleta, um parque com algumas crianças brincando, flores em uma praça onde mulher passeia com carrinho de bebê e casal se beija, criança soltando pipa, com as folhas sempre em primeiro plano. Ao cair no lago, há reflexo de casal se beijando.
Link da vinheta	http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/paginas-da-vida.htm
1 Trilha sonora	instrumental
2 Formato da vinheta	tridimensional
3 Cortes ao longo da vinheta	longos (mais de 2'')
4 Técnica de produção	mista
5 Elenco	outros atores
6 Saturação	colorida

Quadro 28: Aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual da vinheta 22, de Páginas da Vida
 Fonte: o autor



Figura 47: *Frames* da abertura da novela Páginas da Vida.
 Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

Vinheta de abertura / Ano	23 Caminho das Índias / 2009
Sinopse da telenovela	Vencedora do Emmy Internacional de 2009 de melhor novela, Caminho das Índias retratou peculiaridades da cultura indiana em contraponto com costumes brasileiros.
Descrição da vinheta	Câmera em <i>travelling in</i> passando por bailarinas dançando sobre a água, Taj Mahal, flores de lotos, um deus indiano e homens com tambor, Ganesha e mulheres dançando com pétalas caindo, budas e homens dançando em tambores, cobras naja e uma mulher com vários braços, um homem sentado sobre a água com elefantes ao redor e homens em tapetes, corredor de dançarinas e um portão que leva à assinatura da vinheta.
Link da vinheta	http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/caminho-das-indias.htm
1 Trilha sonora	internacional
2 Formato da vinheta	tridimensional
3 Cortes ao longo da vinheta	longos (mais de 2'')
4 Técnica de produção	mista
5 Elenco	outros atores
6 Saturação	colorida

Quadro 29: Aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual da vinheta 23, de Caminho das Índias
 Fonte: o autor



Figura 48: Frames da abertura da novela Caminho das Índias.
 Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

Vinheta de abertura / Ano	24 Viver a Vida / 2009
Sinopse da telenovela	A força de superação conduzia a novela, que trazia uma Helena diferente das anteriores criadas pelo autor: uma jovem negra.
Descrição da vinheta	Uma fita multicolorida se expandindo em formas arredondadas sobre fundo branco. (Mais um exemplo de vinheta que podia ser modificada, a cada capítulo eram inseridas cenas da novela: um casal, duas pessoas dando as mãos, um casal se beijando, pessoas em uma festa.)
Link da vinheta	http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/viver-a-vida.htm
1 Trilha sonora	nacional
2 Formato da vinheta	tridimensional
3 Cortes ao longo da vinheta	plano-sequência
4 Técnica de produção	CGI
5 Elenco	sem atores
6 Saturação	colorida

Quadro 30: Aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual da vinheta 24, de Viver a Vida
Fonte: o autor



Figura 49: *Frames* da abertura da novela Viver a Vida.
Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

Vinheta de abertura / Ano	25 Passione / 2010
Sinopse da telenovela	São Paulo e interior da Itália são cenários da história do reencontro de mãe e filho, dado como morto.
Descrição da vinheta	Um lixão com vários objetos que vão formando figuras humanas na medida em que a câmera se afasta (do ponto de vista <i>plongée</i>): homem com instrumento, mulher com a mão na nuca. Identificam-se, num plano mais fechado, uma cabeça de boneca, uma planta brotando, girassóis. A vinheta encerra com <i>travelling out</i> para formar, do lixo, a figura de casal se beijando e assinatura da vinheta em <i>fade</i> .
Link da vinheta	http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/passione.htm
1 Trilha sonora	nacional
2 Formato da vinheta	tridimensional
3 Cortes ao longo da vinheta	longos (mais de 2'')
4 Técnica de produção	<i>live-action</i>
5 Elenco	sem atores
6 Saturação	colorida

Quadro 31: Aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual da vinheta 25, de Passione

Fonte: o autor



Figura 50: *Frames* da abertura da novela Passione.

Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

Vinheta de abertura / Ano	26 Amor à Vida / 2013/14
Sinopse da telenovela	Segredos, romances e intrigas movimentaram a novela, que inovou ao apresentar um vilão homossexual que se redime das maldades ao longo da história.
Descrição da vinheta	Traços de casal em uma coreografia de encontros e desencontros com metamorfoses antropomórficas. O masculino representado pelo escuro e o feminino pelo claro. Ambos transformam-se em pássaros e em humanos. A coreografia é de dramática. O acento do A da assinatura da vinheta é feito com um coração.
Link da vinheta	http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/amor-a-vida.htm
1 Trilha sonora	nacional
2 Formato da vinheta	bidimensional
3 Cortes ao longo da vinheta	plano-sequência
4 Técnica de produção	CGI
5 Elenco	outros atores
6 Saturação	monocromática

Quadro 32: Aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual da vinheta 26, de Amor à Vida

Fonte: o autor



Figura 51: *Frames* da abertura da novela Amor à Vida.

Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

Vinheta de abertura / Ano	27 Império / 2014/15
Sinopse da telenovela	Após uma decepção amorosa, José Alfredo (Chay Suede/Alexandre Nero) constrói a Império, uma rede de joalheria cobiçada por seus herdeiros. A novela ganhou o Emmy Internacional de Melhor Novela de 2014.
Descrição da vinheta	Diversas joias de diamantes, artesão lapidando as pedras, ferramentas de trabalho com joias, cofres, dinheiro, mineração. Pedras de diamante espalhadas em mesa por mão de empresário. Mais planos detalhes de joias. <i>Zoom in</i> em mineração com pedra sendo encontrada em meio à lama.
Link da vinheta	http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/imperio.htm
1 Trilha sonora	internacional
2 Formato da vinheta	tridimensional
3 Cortes ao longo da vinheta	longos (mais de 2'')
4 Técnica de produção	<i>live-action</i>
5 Elenco	outros atores
6 Saturação	colorida

Quadro 33: Aplicação dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual da vinheta 27, de Império

Fonte: o autor



Figura 52: *Frames* da abertura da novela Império.

Fonte: o autor, a partir do Memória Globo.

Com a disposição dos dados das vinhetas nos quadros de 7 a 33, foi possível gerar o desenho gráfico referente a cada um dos seis elementos cartográficos de composição audiovisual das vinhetas de abertura das telenovelas pesquisadas.

Para identificação das vinhetas nos gráficos, optou-se por utilizar números, de 1 a 27, em ordem cronológica de exibição das telenovelas, assim como aparecem nos quadros anteriores.

Na sequência, os gráficos de 2 a 7, ilustram a aplicação da metodologia, evidenciando o desenho do percurso de transformações nas vinhetas em cinco décadas:

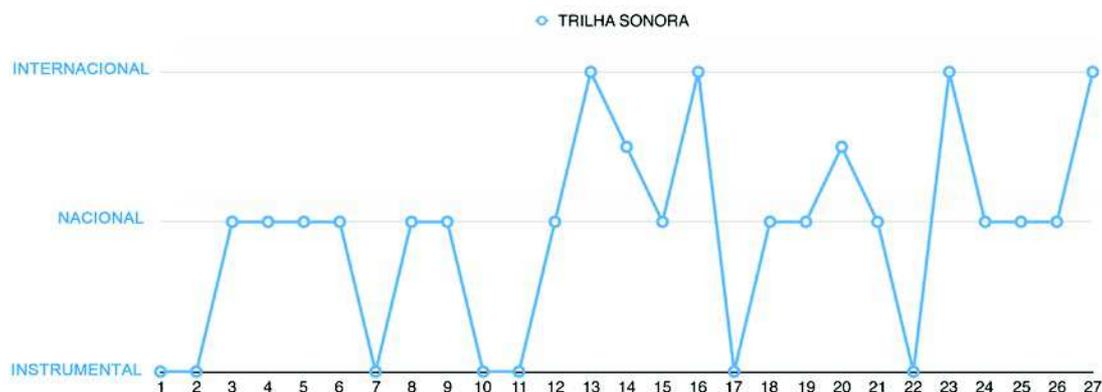


Gráfico 2: Cartografia da trilha sonora das vinhetas de abertura de telenovelas da TV Globo
Fonte: o autor

O gráfico 2 revela a utilização de diferentes trilhas sonoras ao longo de cinco décadas nas vinhetas. Fica perceptível a predominância no uso de trilhas instrumentais e nacionais na primeira metade do período de análise. Após esse período, há uma alternância entre trilhas nacionais e internacionais com apenas duas situações em que trilhas instrumentais voltam a ser utilizadas (vinhetas 17 e 22).

Vale ressaltar, ainda, que em duas situações (vinhetas 14⁶¹ e 20⁶²) houve incoerência com as categorias construídas, já que as trilhas eram cantadas em português e inglês ou espanhol, ainda que sendo músicas originalmente nacionais. Tornou-se impossível, então, identificar essas duas vinhetas em uma categoria específica, ficando ambas situadas entre o nacional e o internacional.

O gráfico pode refletir uma tendência nacional por músicas internacionais, assim como, uma característica que pode remeter à publicidade: músicas não instrumentais,

⁶¹ “Corcovado” de Antonio Carlos Jobim, interpretada, também em inglês.

⁶² “Soy Loco Por Ti America” de Gilberto Gil e José Carlos Capinan foi gravada originalmente por Caetano Veloso e regravada em 2005 por Ivete Sangalo como *single* promocional.

que podem ser melhor fixadas pelo público devido suas letras. O texto não-verbal da melodia e ritmo teria a soma do texto verbal da canção.

A utilização de canções com letras pode, ainda, colaborar com a lembrança das músicas e, conseqüentemente, das próprias vinhetas. Esse fato é comprovado ao se cantarolar uma trilha de vinheta de abertura de telenovela e a pessoa que a ouve, se lembrar da abertura.

O próximo gráfico apresenta o formato das vinhetas, podendo ser bidimensionais, mistas ou tridimensionais.



Gráfico 3: Cartografia do formato das vinhetas de abertura de telenovelas da TV Globo
Fonte: o autor

O gráfico 3 refere-se ao formato das vinhetas e está diretamente relacionado à tecnologia disponível. Na vinheta 1, de 1970, fica evidente a bidimensionalidade, característica da 2ª fase de Neira (2012), em que cartazes eram filmados (ou gravados) para simulação de movimento. Sabe-se que somente a partir da década de 1980, a Rede Globo estabeleceu parceria com o New York Institute of Technology. E, a partir de 1984 a emissora teve sua própria estrutura de computação gráfica, dando origem, em 1985, à Globo Computação Gráfica, que pode ser evidenciada pela forte tendência em vinhetas com formatos mistos (2, 3 e 4) e, de 1993 a 1999, exclusivamente tridimensionais.

Evidentemente a tridimensionalidade não depende da computação gráfica, apesar de ser facilitada pela tecnologia. Um dos exemplos de tridimensionalidade sem uso de computação gráfica ou, sequer, videoteipe, vem do início do século XX, com os

filmes de Méliès. Momento em que a criatividade e montagem substituíam o uso de recursos digitais.

Assim como acontece com a publicidade, as vinhetas de abertura passam a fazer uso recorrente de recursos digitais, especialmente para criação de ambientes tridimensionais. Essa vulgarização no uso de recursos digitais e ambientes tridimensionais pode ser um obstáculo à criatividade para se extrapolar o uso dos recursos tecnológicos para além do que está dado. A tecnologia pode se tornar um limitador à criação, já que o estado onírico tem menos impedimentos que os recursos tecnológicos.

O gráfico seguinte apresenta os cortes ao longo das vinhetas, caracterizando-se por cortes curtos, de até dois segundos, cortes longos, com mais de dois segundos ou planos-sequência.

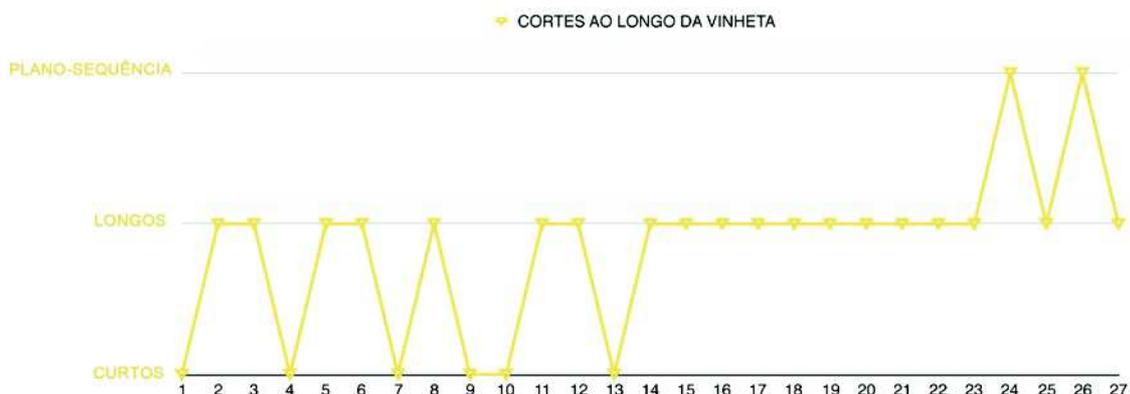


Gráfico 4: Cartografia dos cortes ao longo das vinhetas de abertura de telenovelas da TV Globo
Fonte: o autor

No gráfico 4, são explicitadas as características de tempo de duração dos planos, havendo uma variação entre cortes curtos e longos da vinheta 1 à vinheta 13. A partir da vinheta 14 até a vinheta 23, percebe-se a predominância de planos mais longos, e, na sequência, aparecem planos-sequência nas vinhetas 24 e 26. Houve, então, uma tendência, a partir do ano 2000, de planos mais longos e, até mesmo, planos-sequência, técnica que não havia sido utilizado até então.

Enquanto nos videoclipes e, mesmo, na publicidade, é comum ver planos mais curtos, com mais velocidade nos cortes de cenas, as vinhetas foram assumindo outra característica, com uma narrativa mais desacelerada. O ritmo que os cliques musicas e publicidade necessitam, parece não se estabelecer nas vinhetas de abertura de telenovelas.

O gráfico 5 apresentará as diferentes técnicas de produção, assim como o formato da vinheta, outro elemento bastante relacionado à tecnologia disponível.



Gráfico 5: Cartografia da técnica de produção nas vinhetas de abertura de telenovelas da TV Globo
Fonte: o autor

Enquanto a técnica de produção *live-action* utiliza a captação de imagens e a técnica de CGI (imagens geradas por computador), imagens sintéticas, o hibridismo das vinhetas pode remeter à uma tendência de mixar ambas as técnicas, como se pode ver nas vinhetas 5, 6, 10, 16, 17, 20, 22 e 23. Algumas das vinhetas categorizadas como *live-action* no estudo, possuem características de CGI de maneira discreta, quase transparente. Contudo, para categorização, optou-se pela predominância da técnica em cada vinheta, ou seja, as vinhetas consideradas “mistas” são aquelas nas quais houve equilíbrio entre o uso de *live-action* e CGI.

Apesar da inauguração de departamento de computação gráfica próprio pela Rede Globo, a partir de 1984/85, fica evidente que apenas quatro das vinte e sete vinhetas analisadas possuem características predominantemente de imagens sintéticas (vinhetas 11, 12, 24 e 26). Contudo, oito vinhetas foram categorizadas como mistas, em que há equivalência entre captação de imagens e criação de imagens sintéticas. Essas vinhetas seriam o exemplo ideal de hibridismo entre as duas técnicas.

Evidentemente, o hibridismo das vinhetas não se manifesta apenas pela técnica de produção. Vários fatores agregados concebem as vinhetas como produto audiovisual híbrido.

O destaque no gráfico se dá para as vinhetas com captação de imagens (mais da metade do total), ainda que em todos esses casos haja intervenção de CGI, o *live-action* é que ganha evidência. A técnica pode colaborar para a ideia de que o mundo real (atual) é mais fantástico do que parece, já que o uso de CGI de maneira discreta (transparente) dá novo *status* à “realidade” televisual.

O gráfico a seguir apresenta a utilização ou não de atores na composição das vinhetas, chega com imagens captadas, seja com imagens geradas por computador.

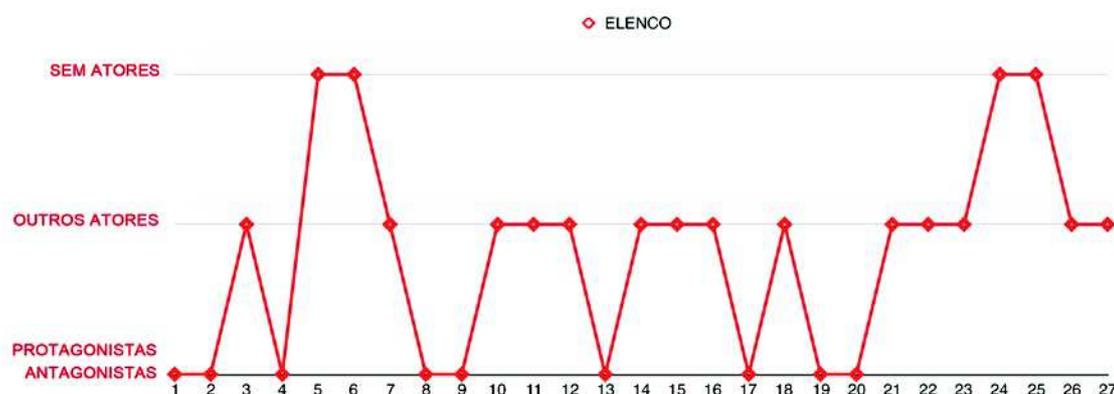


Gráfico 6: Cartografia do elenco das vinhetas de abertura de telenovelas da TV Globo
Fonte: o autor

No gráfico 6, fica evidente a predominância no uso de atores nas vinhetas, inclusive dos próprios personagens da telenovela. Contudo, destaca-se o uso de outros atores. Vinhetas sem atores são apenas quatro (5, 6, 24 e 25), ao longo de cinco décadas. Nesta categoria não se fez distinção no tipo de técnica em que os atores foram inseridos nas vinhetas, podendo aparecer por *live-action*, fotos ou CGI.

O uso de atores (pessoas) pode ser representativo de uma tentativa de identificação do público espectador com o que assiste. Ou, ainda, de identificação com as situações representadas pelas personagens.

O gráfico 7 traz as características de saturação das vinhetas, conforme se apresenta a seguir:



Gráfico 7: Cartografia da saturação das vinhetas de abertura de telenovelas da TV Globo
 Fonte: o autor

Até a década de 1970 a televisão brasileira não oferecia o recurso de cores, assim, é esperado que as primeiras vinhetas analisadas fossem monocromáticas. Todavia, percebe-se que a partir da inserção das cores na televisão, houve uma tendência de 1985 a 1999 em que todas as vinhetas foram produzidas em cores. A partir de 1999 até 2013-14, houve alternância entre vinhetas coloridas, mistas e monocromáticas. Ou seja, mesmo com a possibilidade de produção em cores, as vinhetas 15, 18 e 26 foram monocromáticas, por opção de proposta conceitual das mesmas.

Diferentemente do que aconteceu no gráfico 3, em que a tecnologia pareceu limitar a criatividade, com relação à saturação, houve mais liberdade para se retomar uma linguagem que poderia ser considerada antiquada, para que se alcançasse os propósitos de concepção das vinhetas. Ainda que haja um predomínio de vinhetas coloridas, a partir da vinheta 13, percebe-se forte variação.

Uma outra possibilidade de visualização gráfica do percurso das vinhetas, seria o de junção de todos os elementos de composição em um único gráfico, conforme se apresenta a seguir:

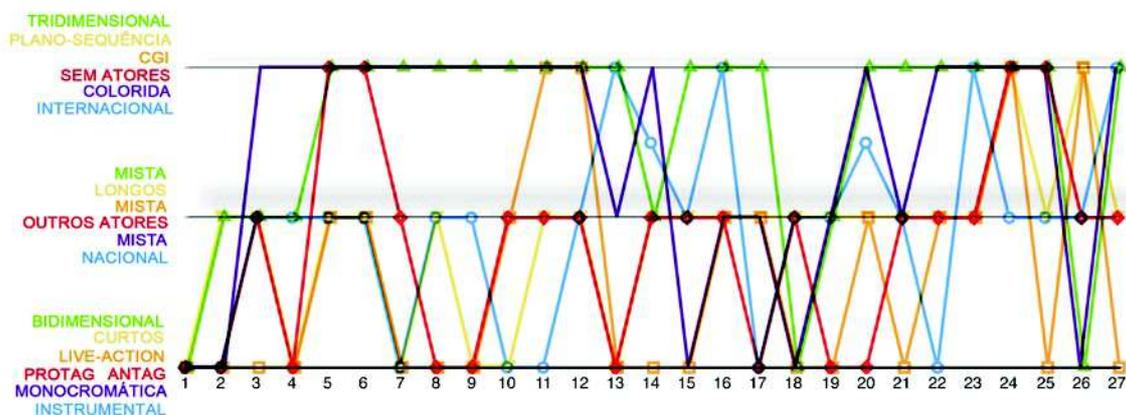


Gráfico 8: Cartografia dos seis elementos de composição audiovisual das vinhetas de abertura de telenovelas da TV Globo
Fonte: o autor

Contudo, no gráfico 8, há perda de pregnância da forma com complicação de leitura dos dados. O que é válido nesse gráfico é a oportunidade de evidenciar que não há tendências muito claras na construção das vinhetas ao longo das cinco décadas analisadas, quando sobrepostas.

Esperava-se que neste gráfico fosse possível perceber alguma tendência geral, o que não se comprovou. A leitura do gráfico pode explicitar que o hibridismo, de fato, é característica fundamental das vinhetas, não permitindo padrões gerais estabelecidos por épocas. Ao longo do tempo, características já utilizadas podem ser retomadas sem prejuízo no desenvolvimento deste tipo de produto, que permite diferentes relações, composições e hibridismos.

5.2 Análise dos resultados gráficos conseguidos com a aplicação da metodologia

Por ser a pesquisa entendida como forma de se compreender a realidade, realidade esta que se apresenta ora em dados quantitativos, ora em dados qualitativos, o que se propõe aqui não é fazer uma análise meramente quantitativa, por mais que a coleta de dados possa remeter à essa perspectiva. A construção do referencial teórico, histórico e empírico, coleta de dados e, conseqüentemente, a análise é de caráter quanti-qualitativo. Ou seja, com método misto, de acordo com Giddens (2012), obtém-se uma compreensão mais ampla do tema estudado, e a análise, então, se dá em dois níveis, descritivo, mais quantitativo e interpretativo, mais qualitativo.

Como o estudo assumiu característica de pesquisa exploratória (GIL, 1991), pela falta de referências de pesquisas do mesmo objeto, e por ser este observável entendido como atemporal (já que ser construída de determinada forma, não caracteriza definitivamente a época de uma vinheta. Vinhetas em preto e branco, por exemplo, não significa ser um produto de antes da chegada da televisão em cores), ainda que as técnicas e tecnologias mudem, confirmou-se a hipótese de que as características fundamentais das vinhetas permanecem, por isso foi possível chegar a categorias para análise das mesmas, ainda que separadas por cinco décadas de história. Isto corrobora com Neira (2012) ao afirmar que as vinhetas comportam-se de modo semelhante, com relação à estética e à trama.

Outro fator, talvez o mais importante, a ser considerado na análise das vinhetas é seu caráter híbrido, com sobreposições de uma área à vizinha na concepção e produção dessas vinhetas. O que, também, pode justificar a liberdade poética que se estabelece pelo espectador ao assistir uma vinheta.

A hibridização privilegia a mescla, unindo o melhor dos dois mundos (cinematográfico e gráfico), de acordo com Tietzmann (2005). Nesse mesmo sentido, Machado (2000) entende a hibridização como uma harmoniosa combinação de cenas filmadas, animação, tipografia e gráficos. Nesse contexto, a vinheta pode ser vinheta, assumindo a característica da origem da palavra, vinha, que cresce, se espalha e orna.

A hibridização nas vinhetas se dá, inclusive, na junção de subcategorias dos seis elementos de composição audiovisual. Quando, por exemplo, não se é possível definir a vinheta como apenas colorida ou monocromática, apenas tridimensional ou bidimensional, nacional ou internacional, *live-action* ou CGI. As subcategorias denominadas “mistas” exemplificam essa característica.

Com a construção das categorias (os elementos de composição audiovisual das vinhetas) e, conseqüente, aplicação dos dados das vinhetas nos gráficos foram evidenciadas essas características tanto de manutenção de uma mercadoria visual estabelecida a partir de especificidades, quanto da presença da hibridização.

A “Trilha da sonora” foi escolhida como primeiro elemento de composição para compor as categorias de análise das vinhetas porque, costumeiramente, são as trilhas que sinalizam sonoramente o início da novela e criam uma percepção de marca da mesma. Em outros países, como Portugal, a trilha é a base para a construção da vinheta, sendo escolhida uma música de sucesso que é ilustrada com imagens para compor a vinheta.

As trilhas das vinhetas de abertura de telenovelas no Brasil dividem-se em instrumentais, nacionais ou internacionais (nas categorias criadas), sendo que até 1999 as vinhetas analisadas apresentavam trilhas exclusivamente instrumentais e nacionais. Só então, passam a predominar trilhas nacionais e internacionais, sendo que, em duas situações aparecem trilhas mistas, com vocais em português e mais um idioma (inglês ou espanhol). Apesar do gráfico “Trilha sonora” ter suas linhas se direcionando ao centro (trilhas nacionais), o que evidenciaria uma tendência a menos trilhas instrumentais, ao longo do tempo, em dois casos (2003 e 2006) as trilhas exclusivamente instrumentais são retomadas.

De fato, a trilha sonora é responsável pelo tom afetivo do audiovisual, criando a ambiência necessária para que se complemente a comunicação das imagens. No caso das vinhetas, imagens em movimento e trilha sonora precisam “casar” para que haja integridade na função de seduzir e conquistar o consumidor da telenovela.

Existem, ainda, os sons diegéticos e extradiegéticos, além dos silêncios, que poderiam ser considerados ao se pensar o áudio. Contudo, por ser um estudo ainda exploratório, optou-se pelo enxugamento no número de categorias, mantendo-se aquelas consideradas fundamentais para uma primeira compreensão do objeto de pesquisa.

As vinhetas, desde seu advento, tiveram como fundamento, a criatividade para se prender a atenção do espectador. E isto remonta os cartazes filmados nos primórdios, que tinham que prender a atenção dos espectadores por muitos minutos até que o estúdio estivesse pronto para o novo programa. O elemento de composição “Formato da vinheta” teve diversos marcos técnicos e tecnológicos que promoveram mais possibilidades à criação. O primeiro exemplo seria o advento do videoteipe, que permitiu que o formato bidimensional pudesse criar o efeito tridimensional, com o uso de maquetes, por exemplo. O tridimensional, de fato, é conquistado com a computação gráfica, a partir da década de 1980, no Brasil. A partir de então, as vinhetas podem ser concebidas sem necessidade de se reprimir a criatividade em detrimento das possibilidades. Com isto, pode-se, inclusive, utilizar vinhetas que misturam os dois formatos (bi e tridimensionais), num terceiro e híbrido: o misto.

O gráfico apresenta uma forte tendência pelas vinhetas tridimensionais, sendo que 19 das 27 vinhetas analisadas, são predominantemente tridimensionais. Cinco das vinhetas analisadas são consideradas mistas, por apresentarem de maneira equilibrada elementos bi e tridimensionais. E apenas três das vinhetas foram categorizadas como exclusivamente bidimensionais. Nesse sentido, vale ressaltar duas situações, a vinheta de 1970, quando não estava disponível tecnologia para concepção de vinhetas tridimensionais e a vinheta de 2003 e 2013-14, momento em que a Rede Globo já dispunha de altíssima tecnologia gráfica e optou-se por vinhetas bidimensionais. Evidentemente, essas vinhetas, ainda que bidimensionais, foram produzidas nesses avançados equipamentos gráficos.

A opção, então, por vinhetas bidimensionais, tridimensionais ou mistas, passa pelas escolhas artístico-estéticas e não mais pelas limitações técnicas. A tendência apontada pela concentração de linhas do gráfico no alto (tridimensional), pode ter relação com a permissividade que a tridimensionalidade traz aos espectadores, o que proporciona liberdade à faculdade imaginativa, no trânsito por realidades complexas de mundos inusitados e admiráveis.

O fluir televisivo é marcado pela programação, pelas pausas (*breaks*) e retomadas, no âmbito mais amplo mas, também, pela articulação de planos de um audiovisual, que podem se constituir por cortes mais curtos, mais longos ou, até plano-sequências. A partir disso, se estabeleceu o elemento de composição “Cortes ao longo da vinheta”

para análise das mesmas. Pelas características das vinhetas de abertura de telenovelas, muito similares aos clipes ou filmes publicitários, estabeleceu-se como tempos curtos de duração de planos, aqueles com até dois segundos de duração, os longos com mais de dois segundos e os plano-sequências, em que não há cortes.

O gráfico de “Cortes ao longo da vinheta” evidencia a alternância entre tempos e curtos de planos até 1999, havendo exclusividade de uso dos planos longos por dez anos, até 2009. Momento em que se passa a usar, também, planos-sequências (em 2009 e em 2013-14). A razão do uso de plano-sequência em apenas duas vinhetas, das 27 analisadas, pode ter a ver com a dificuldade da técnica e a necessidade de aberturas mais dinâmicas, o que pode ser dificultado utilizando-se plano-sequência.

Assim como, para Lipovetsky (2011), o mundo das telas desregula o espaço-tempo da cultura, as escolhas por determinadas construções audiovisuais com planos mais curtos ou mais longos, com espaço-tempo simulados, desregulam, alteram e interferem na percepção do telespectador frente ao que é exibido.

É interessante perceber que, ainda que haja uma aceleração do mundo, a tendência entre as vinhetas de abertura de telenovelas foi desacelerar, com planos mais longos e, até, utilização de plano-sequências.

Para a categoria “Técnica de produção” das vinhetas é fundamental considerar o advento da computação gráfica, recurso que permitiu, de fato que o *live-action* tornasse apenas mais uma opção e não a única. As imagens geradas por computador foram cruciais para que a distinção entre atual e imaginário fosse abolida. A partir do CGI, foi-se evidenciando nas vinhetas as características do sonho, do estado onírico, que se aproxima da absurdidade.

É a transcodificação cultural de Manovich, em que computador e cultura influenciam entre si, a lógica digital influencia a analógica. Recorrente a isto, pode-se citar a infoestética do Mayaismo, que interfere na estética dos mais diversos produtos culturais.

Apesar das realidades possíveis e verossímeis nas vinhetas, proporcionadas pelo uso de CGI, o gráfico evidencia o uso de captação de imagens em *live-action*, o que pode ser explicado pelo fato das CGI estarem cada vez mais “transparentes”, sendo difícil identificá-las no produto final, após todos os tratamentos de pós-produção.

A técnica mista também tem destaque, já que oito das vinhetas analisadas fazem uso deste recurso. Chama a atenção as quatro últimas vinhetas analisadas, em que há alternância no predomínio do uso da técnica de CGI (2009 e 2013-14) e *live-action* (2010 e 2014-15).

A utilização de “Elenco” como elemento de composição das vinhetas pode ter relação estrita com o estabelecimento das marcas. Isto, porque, especialmente protagonistas e antagonistas, comumente são a “cara” das telenovelas. Algumas são conhecidas por esses personagens mais que pelos seus títulos, como, a novela do Sassá Mutema (O Salvador da Pátria), da viúva Porcina (Roque Santeiro), da Nazaré Tedesco (Senhora do Destino) ou da Carminha (Avenida Brasil).

Para esta categoria, considerou-se o uso de protagonistas/antagonistas das tramas ou o uso de outros atores, ambas as situações com captação *live-action* ou com CGI. Isto porque, como pontuou Balasso na entrevista na Record, muitas vezes os atores das telenovelas já estão sobrecarregados com as gravações, que se iniciam meses antes da novela ir ao ar, o que os impede de participarem da vinheta de abertura. No caso de se querer utilizar os personagens, pode-se, então, recorrer ao uso de imagens sintéticas, em que os personagens são representados com suas características por *software* específico.

Há, ainda, vinhetas construídas sem atores, em que pode haver opção por uma construção que privilegia o abstrato em detrimento do figurativo, por exemplo. Ou em que imagens de paisagens urbanas ou bucólicas substituem a presença de personagens humanos. O que também se dá com objetos e animais.

No gráfico “Elenco” existem dois picos que evidenciam vinhetas sem utilização de atores (personagens das telenovelas ou não). Nas duas vinhetas de 1993 e nas vinhetas de 2009 e 2010 os personagens foram substituídos por animais, por paisagens naturais e urbanas, por *fibrous*⁶³ e artes plásticas com elementos retirados do lixo.

Contudo, o gráfico aponta para a metade e para baixo, revelando a tendência pelo uso de atores (seja em *live-action*, seja em CGI) na construção das vinhetas. Apesar da dificuldade de se gravar com os atores da novela, apontada por Balasso, das vinhetas da Globo analisadas, nove incorporam esses personagens às produções.

⁶³ Um das tendências para o futuro das marcas, apontada em 2008. Pode ser acessada pelo endereço repentina5.wordpress.com/2008/08/14/tendencia-en-logos-2008.

A sexta e última categoria construída para análise das vinhetas é a de “Saturação”, em que o audiovisual pode apresentar-se monocromático, colorido ou misto. Esta classificação só se torna possível no Brasil a partir de 1972 com o advento da TV em cores e novas possibilidades para a equipe de criação. Isto se reflete no gráfico, em que as duas primeiras vinhetas analisadas são monocromáticas, já que foram veiculadas em 1970 e 1972, respectivamente.

O gráfico também reflete a forte tendência pela utilização de vinhetas exclusivamente em cores, de 1985 a 1999. Só a partir desse ano é que os criadores passaram a ampliar as alternativas de construção visual das vinhetas, voltando a fazer uso do monocromático, de acordo com as concepções estéticas. Inclusive, em três situações, é possível vislumbrar no gráfico, vinhetas exclusivamente monocromáticas (2001, 2003 e 2013-14) e, em outras quatro, vinhetas com saturação mista (1999, 2002, 2003 e 2005).

Assim como o aumento da oferta e de consumo na cultura-mundo não significa o aumento de objetos culturais autênticos, o gráfico 8 pode ser refletido como uma falta de variação nos elementos que constituem as vinhetas. Novas vinhetas são criadas, com novos arranjos dos mesmos elementos. Não houve uma alteração significativa na concepção e resultado final das vinhetas, ainda que o período analisado compreenda as cinco fases expostas por Neira (2012) com várias mudanças técnicas, tecnológicas e, evidentemente, culturais. Isto também pode significar que a vinheta já absorveu todo o hibridismo que a caracteriza como vinheta de abertura de telenovela, tornando-se uma mercadoria visual bem estabelecida e com características consistentes, que as fazem serem reconhecidas como vinhetas de abertura de telenovelas.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto estudo exploratório, o principal objetivo desta pesquisa foi o de reconhecimento do objeto, a abertura de novas possibilidades a serem trabalhadas a partir dos apontamentos aqui encontrados. Ao longo do percurso da pesquisa, a cartografia exigiu outros procedimentos para que o objeto fosse construído: bibliográfica, documental e, de certo modo, levantamento.

Entende-se que, a partir de todo o processo de pesquisa, o objetivo geral deste trabalho foi alcançado, por meio da observação das vinhetas de abertura das telenovelas brasileiras, desenvolvendo-se uma cartografia, que permitiu estabelecer as características próprias das vinhetas, tendo seu percurso histórico explicitado de maneira gráfica.

As vinhetas manifestaram seu caráter atemporal, escapando do desgaste do tempo, o que, para Lipovetsky, é representativo daquilo que é cultura. De fato, a partir do autor, pode-se compreender as vinhetas inseridas numa cultura das telas, em que o desenvolvimento tecnológico proporcionou à produção audiovisual liberdade para que fosse possível conceber qualquer tipo de imagem que a mente humana consiga vislumbrar, independente da época. Assim, não é possível estabelecer o período de concepção de uma vinheta apenas analisando-se seus elementos de concepção/produção.

Dentre as hipóteses levantadas, pode-se constatar que, de fato, a vinheta de abertura de telenovelas não é somente produto de design, pois assume um discurso e possibilita uma interpretação específica do espectador para além do que é informativo. Confirmou-se que a vinheta de abertura da telenovela significa independente da trama, podendo ser lida para além do enredo da telenovela, enquanto mercadoria visual independente (ou interdependente).

Nas aproximações feitas entre vinhetas e filmes publicitários, foi possível perceber que a evolução técnica, tecnológica e de linguagem das vinhetas de abertura de telenovelas acompanharam o mesmo processo de evolução daqueles filmes.

Contudo, a pesquisa não possibilitou a ratificação das demais hipóteses tais como: as vinhetas de abertura das telenovelas documentam, em certa medida, a realidade sociopolítica e cultural do país, ainda que relacionadas ao enredo da telenovela que representam; as vinhetas de abertura das telenovelas até a década de 1970 tinham caráter referencial, informativo da produção do audiovisual, no entanto, a partir do desenvolvimento comercial do país, a consolidação de sua indústria cultural e do advento do videoteipe, essas vinhetas adquiriram características dos filmes publicitários, tornando-se parte do esforço de venda do produto; e a hipótese de que até o início da telenovela, excetuando-se as chamadas comerciais da mesma, a vinheta de abertura é o primeiro contato do telespectador com a trama da telenovela, o que despertaria no imaginário do leitor a construção de uma história paralela para a telenovela que será exibida.

Essas hipóteses podem ser desdobradas em futuras pesquisas em que o objeto aqui explorado seja evidenciado. Já dentre as perguntas propostas para direcionar a pesquisa em sua problemática, chegou-se a algumas respostas que elucidam o objeto.

Três características ganham destaque, já que fundamentam o que é próprio das vinhetas de abertura de telenovelas, o hibridismo, a autorreferencialidade e a interdependência das telenovelas. Esses fundamentos são evidenciados no resgate teórico daquilo que é onírico e fílmico nas vinhetas, assim como na sua relação com a fotografia, as artes, a tecnologia e, conseqüentemente, a cultura.

Já as características audiovisuais constituintes das vinhetas de abertura de telenovelas destacadas neste trabalho foram a trilha da sonora (instrumental, nacional ou internacional), formato da vinheta (bidimensional, mista ou tridimensional), os cortes ao longo da vinheta (curtos, longos ou plano-sequência), a técnica de produção (*live-action*, mista ou CGI), o elenco (protagonistas/antagonistas, outros atores ou sem atores) e a saturação (monocromática, mista ou colorida), aqui denominados de elementos de composição audiovisuais.

A outra questão da problemática envolvia o evidenciar o percurso histórico das vinhetas de abertura de telenovelas de maneira gráfica, sem a necessidade de utilizar *frames* ou descrição das mesmas como elementos de análise, ainda que tenha sido feita descrição para construção dos quadros, como parte do percurso metodológico. A

alternativa encontrada foi utilizar os elementos de composição das vinhetas como parâmetros para que as vinhetas fossem transcritas de maneira gráfica.

Pode ser destacada uma importante contribuição desta pesquisa, ao esclarecer o processo de criação e produção das vinhetas de abertura de telenovelas, junto ao diretor de arte da Record, Julio Balasso. Vale documentar que a maior parte da equipe de produção das vinhetas é composta por *designers* gráficos, contudo, publicitários, arquitetos e desenhistas industriais também podem fazer parte da equipe.

A mudança de tecnologia televisiva, da analógica para a digital, não interferiu graficamente nas vinhetas. Mesmo os processos de concepção permaneceram iguais. O prazo para produção da vinheta costuma ser de dois meses. *Brainstorm* continua sendo o início do processo de criação, construindo-se a marca da telenovela e, na sequência, considerando a trama da novela para pesquisas que possam subsidiar as ideias para a vinheta.

Desde a pesquisa e a busca de referências, o hibridismo da vinheta é percebido, com convergência de linguagem de outros meios, especialmente o cinema, recursos da publicidade e influência das séries televisivas, webséries e outros produtos audiovisuais da internet. Leva-se em consideração, também, as tendências e a moda.

Com o conceito da vinheta escolhido, cria-se o *storyboard*, que guiará todo o processo. Escolhe-se, então, a técnica de produção, o que possibilita que sejam feitos testes. O Animatic é feito, em 3D, permitindo que se visualize um resultado simulado como ficará no final. O Animatic é discutido em grupo focal na própria equipe para, então, aprovar a ideia e partir para a execução do produto final, cujo arquivo é enviado aos aprovadores.

Já com a vinheta no ar, não são realizadas medições de aceitação pelo público. Contudo, pelo levantamento realizado com os autores, percebe-se que as imagens criadas digitalmente levam as pessoas a exagerarem suas expectativas e remodelarem sua sensibilidade por essas imagens.

Foram feitas mudanças diversas na pesquisa, para se ajustar o percurso, na tentativa cartográfica de se elucidar o objeto. Houveram alterações pequenas, de nomeclaturas nas categorias: “Personagens” por “Elenco” e “P&B” por “monocromática”, por exemplo. E alterações mais relevantes, como o abandono de autores e eleição de outros.

Percebeu-se, ao final do trajeto, a necessidade de se incluir a questão do áudio nas vinhetas, contemplando não somente as trilhas sonoras mas, também, os efeitos sonoros e silêncios, e todas as consequências que esses elementos podem gerar na ambiência do audiovisual.

Poderia-se, ainda, incluir análise das marcas das novelas nas vinhetas. Como essas marcas são concebidas, como afetam a criação das vinhetas, em que momento são incluídas nas vinhetas (início, meio ou final).

Cogitou-se, também, incluir nas categorias como a ambientação visual da novela interfere na visualidade da vinheta, como por exemplo: figurativo, abstrato, urbano, bucólico. Uma outra categoria possível, seria a presença ou não dos *Plots* da trama da telenovela nas vinhetas.

Optou-se por retirar a categoria “Plano predominante” (fechado, misto, aberto) pois, da forma como foi construída, ficava difícil identificar, de fato, como esses planos se apresentavam predominantemente. Não seria possível considerar apenas as seis categorias apresentadas como suficientes. Tão pouco seria possível pensar as vinhetas sem procurar entender os elementos básicos que as constituem.

De fato, o objeto de pesquisa ainda tem muito a oferecer. No campo teórico da Comunicação, voltado para a semiologia imagética, tem-se a imagem enquanto mensagem constituída de signos icônicos, “considerada uma unidade de manifestação autossuficiente, como um todo de significação capaz de ser submetido à análise” (COVALESKI, 2013, p. 47) e por não se encerrarem em si, nem serem classificáveis de modo estanque, evidenciam a incompletude desta pesquisa.

Por esse motivo, o trabalho apresentado aqui encontra-se em aberto para novas reflexões. Contudo, o processo de pesquisa até o estágio em que se encontra ajudou a elucidar o objeto, mas paradoxalmente, iluminou possibilidades outras que não haviam se apresentado.

Vale ressaltar que o objeto de pesquisa permaneceu o mesmo ao longo dos anos, mas as leituras sobre ele, as óticas, as teorias para percebê-lo foram se alterando, por diversas vezes. As reflexões passaram pela semiótica de Peirce, pelo *Afterpop* de Fernández Porta, pelo estado onírico de Drogue, pela dialética do olhar e ruínas de Buck-Morss, pelas constelações e alegoria de Benjamin, parecendo acomodar-se nos conceitos de cultura-mundo e cultura das telas de Lipovetsky, na cartografia de

Deleuze e Guattari, pela leitura de Rosário e Aguiar e nos ensaios metodológicos sobre televisão de Duarte, fases das vinhetas de Neira e taxonomia de créditos de abertura cinematográficos de Tietzmann.

A ausência de pesquisas anteriores sobre vinhetas de abertura de telenovelas pode explicar o fato de as tentativas com as teorias descritas anteriormente não terem surtido efeito, sendo necessário um estudo mais experimental, mais empírico e mais próximo da natureza quantitativa do que os estudos em comunicação no país têm apresentado.

O que não é um demérito do projeto, pois apesar da América Latina estar mais voltada às pesquisas em comunicação com natureza qualitativa, Europa e América do Norte propõem outras perspectivas. De fato, o que determina a metodologia é a pergunta norteadora. E apesar de diversas perguntas terem surgido anteriormente, nenhuma delas atendeu as necessidades do objeto de pesquisa que encontra-se em etapa bastante inicial, de acordo com o levantamento bibliográfico realizado.

Ficou evidente a necessidade de aprofundamento das possibilidades oferecidas pelo procedimento da cartografia de Deleuze e Guattari, por meio da leitura dos autores, assim como de trabalhos próximos a eles como os de Rolnik (2006) e Kastrup (2008). Uma outra lacuna sentida foi a não inclusão dos autores latinoamericanos que tratam sobre cultura e televisão: Martín-Barbero, García Canclini e Orozco Gómez.

Contudo, entende-se que só a partir da sistematização dos dados sobre vinhetas realizado aqui, é possível dar continuidade ao estudo sobre este objeto, sob outras perspectivas, talvez, mais qualitativas. A proposta aqui, então, mais do que conhecer o objeto é deixá-lo ser conhecido.

Referências

- ABREU, Rogério. **Design na TV: pensando vinheta**. Salto : Ed. Schoba, 2011.
- ALENCAR, Mauro. **Mauro Alencar**: especialista em teledramaturgia: entrevista [jul. 2013]. O Tempo Magazine, 2013. Disponível em: [www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/mauro-alencar-especialista-em-teledramaturgia-1.683782]. Consultado em 18/04/2015.
- _____. **A Hollywood brasileira**: panorama da telenovela no Brasil. Rio de Janeiro : Ed. Senac Rio, 2004.
- ARAÚJO, Denize Correa. **Imagens revisitadas**: ensaios sobre a estética da hipervenção. Porto Alegre : Sulina, 2007.
- BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo : Brasiliense, 1991. Disponível em: <https://goo.gl/3bX2VT>. Consultado em: 24/03/2016.
- BAUMAN, Zygmunt. **44 cartas do mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro : Zahar, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **Walter Benjamin, Sociologia**. 2.ed. Trad., introd. e org. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERTOMEU, João Vicente Cegato. **Criação em filmes publicitários**. São Paulo : Cengage Learning, 2010.
- BRANDÃO, Cristina; FERNANDES, Guilherme. **As Mocinhas/Heroínas das Telenovelas**: “meu destino é sofrer”. Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Intercom : Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-2875-1.pdf>. Consultado em 25/10/2015.
- CALAZANS, Janaina de Holanda Costa. **O cotidiano fabuloso**: os temas recorrentes e o uso de arquétipos dos contos de fadas nas telenovelas brasileiras. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. PPGCOM-UFPE : Recife, 2003. Disponível em: www.liber.ufpe.br/teses/arquivo/20030714164701.pdf. Consultado em 25/10/2015.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A telenovela**. São Paulo : Ática, 1985.

CANEVACCI, Massimo. **Comunicação Visual**: olhares fetichistas, polifônicos, sincréticos sobre os corpos. São Paulo : Brasiliense, 2009.

CARNEIRO, Rafael González. **Publicidade na TV digital**: um mercado em transformação. São Paulo : Aleph, 2012.

CETVN. **Obitel**. Disponível em: [www.eca.usp.br/cetvn]. Consultado em 01/07/2012.

CHIMENTI, Paula Castro Pires de Souza; NOGUEIRA, Antônio Roberto Ramos; RODRIGUES, Marco Aurelio de Souza; VAZ, Luiz Felipe Hupsel; ARKADER, Rebecca. **A Rede Globo e o desafio da TV digital no Brasil**. XXXVI Encontro da ANPAD, Rio de Janeiro, setembro/2012. Disponível em: http://www.anpad.org.br/admin/pdf/2012_EPQ994.pdf. Consultado em 19/03/2016.

CHONG, Andrew. **Animação digital**. Porto Alegre : Bookman, 2011.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**: teoria e prática. São Paulo : Summus, 2009.

COUCHOT, E. Da representação à simulação. In: *In* PARENTE, A. (Org.). **Imagem-máquina**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

COVALESKI, Rogério. **Idiossincrasias publicitárias**. Curitiba : Maxi Editora, 2013.

D'ANGELO, Martha. A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin. **Estudos Avançados** 20 (56), 2006. Disponível em: www.scielo.br/pdf/ea/v20n56/28637.pdf. Consultado em 30/10/2016.

DICIONÁRIO DA TV GLOBO, v. 1: programas de dramaturgia & entretenimento / Projeto Memória das Organizações Globo. - Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2003.

DROGUETT, Juan. **Sonhar de olhos abertos**. São Paulo : Arte & Ciência, 2004.

DUARTE, Elizabeth Bastos. **Televisão**: ensaios metodológicos. Porto Alegre : Sulina, 2004.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo : Ed. Unesp, 2005.

FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. **Homo Sampler**: tiempo y consumo en la Era Afterpop. Barcelona : Editorial Anagrama, 2008.

FREITAS, Leonardo Fialho. **A vinheta e sua evolução através da história: da origem do termo até a adaptação para os meios de comunicação**. (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós-graduação da Faculdade dos Meios de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre : 2007. Disponível em: tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/4537/1/388581.pdf. Consultado em 20/01/2017.

- GAMA, Ruy. **A tecnologia e o trabalho na história**. São Paulo : Nobel, 1986.
- GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. Porto Alegre : Artmed, 2012.
- GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5.ed. São Paulo : Atlas, 1999.
- _____. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa**. 4a Edição. São Paulo : Atlas, 2009.
- GOLDSMITH, Kenneth. Processos infalíveis. **Revista Serrote**. Número 13. Disponível em: [www.revistaserrote.com.br]
- GSHOW. **Abertura Fantástico**. Disponível em: <http://goo.gl/2kBTcl>. Consultado em: 26/01/2016.
- GUTFREIND, Cristiane Freitas. O filme e a representação do real. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. E-compós, agosto de 2006. Disponível em: www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/90/90. Consultado em 17/08/2014.
- GUTMANN, Juliana Freire. **Formas do telejornal**: um estudo das articulações entre valores jornalísticos e linguagem televisiva. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/8806/1/Juliana%20Gutmann.pdf>. Consultado em 10/03/2016.
- KATZ, Ebrahim. **The Film Encyclopedia** (3rd Ed). Perennial, 1998.
- LEMOS, André. **Cibercultura**: tecnologia e vida social na cultura contemporânea. Porto Alegre : Sulina, 2002.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Rio de Janeiro : Ed. 34, 2005.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura-mundo**: resposta a uma sociedade desorientada. São Paulo : Companhia das Letras, 2011.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. **Vivendo com a telenovela**: mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo : Summus, 2002.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Mediações na Recepção**: um estudo brasileiro dentro das tendências internacionais. ALAIC – Asociacion Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/alaic/Congreso1999/17gt/Immacolata.doc>. Acesso em 29/05/2007.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada à sério**. São Paulo : Ed. Senac, 2000.

MANOVICH, Lev. **Database as a genre os new media**. London : Journal AI & Society. Vol 14. May 2000. Pp. 176-183. Disponível em: <http://link.springer.com/article/10.1007%2F01205448>. Acesso em 20/08/2014.

_____. **Revista Lumina**. Entrevista concedida a Cícero Inácio da Silva. Universidade Federal de Juiz de Fora, Vol 6, Junho de 2012. ISSN 1981-4070. Disponível em: www.ufjf.br/sws/files/2008/08/Lum12.1-ManovichCícero-Rev.pdf. Consultado em: 25/08/2014.

MARANHÃO, Jorge. **A arte da publicidade: estética, crítica e kitsch**. Campinas : Papirus, 1988.

MARQUES, Jane Aparecida. **Vozes da Cidade: o sentido da telenovela na metrópole paulistana**. Tese de doutorado (Ciências da Comunicação). São Paulo, ECA-USP: 2008.

MARINHO, Roberto. **TV Globo**. Disponível em: <http://www.robertomarinho.com.br/obra/tv-globo/detalhes-de-verbete-13.htm>. Consultado em 10/01/2016.

MATTELART, Armand. **La internacional publicitaria**. Madrid : Fundesco, 1989.

MATTELART, Michèle; MATTELART, Armand. **O carnaval das imagens: a ficção na TV**. São Paulo : Brasiliense, 1998.

MATTOS, Sérgio. O resgate da memória e a construção da história da televisão no Brasil. In: BRAGANÇA, Aníbal e MOREIRA, Sonia Virgínia (Orgs.). **Comunicação, acontecimento e memória**. São Paulo : Intercom, 2005.

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

MEMÓRIA GLOBO. **Novelas**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas.htm>. Consultado em 10/02/2015.

_____. **Hans Donner**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/hans-donner/trajetoria.htm>. Consultado em 12/01/2016.

_____. **Novelas**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas.htm>. Consultado em 04/01/2016.

METZ, Christian. **O significativo imaginário: psicanálise e cinema**. Coleção Horizonte de Cinema. Lisboa : Livros Horizonte, 1980.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**

(*understanting media*). São Paulo : Cultrix, 2005.

MÜLLER, Clarissa Pires; OLIVEIRA, Camila Ferreira; WAGNER, Emily Mallorca; TOMAIN, Isabela Rabelo; BARCELLOS, Luiza Buzzacaro; MORAES, Rafael Reggiani de; VIEIRA, Karine Moura. Da pele pra tela: a experiência de criação da vinheta para o webdocumentário Tatuar-se. **XXIII Prêmio Expocom 2016**, Categoria Cinema e Audiovisual. Disponível em: www.portalintercom.org.br/anais/sul2016/expocom/EX50-1612-1.pdf. Consultado em 19/01/2017.

NEGRI Filho, Paulo. **Graduação em comunicação social e tecnologia da informação e comunicação (TIC)**: refletindo sobre o currículo. Dissertação (Mestrado). UFPR : Curitiba, 2008.

_____. Vinhetas de abertura de telenovelas e o hyper-real: uma aproximação do sonho. **Revista Uninter de Comunicação**. Vol. 2, N. 3, pp. 152-169. Jul-Dez de 2014. Disponível em: www.uninter.com/revistacomunicacao/index.php/revistacomunicacao/issue/view/62.

NEIRA, Luz García. **Abertura de telenovela**: evolução histórica e relação com a trama. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/75935462/Abertura-de-Novela-Luz-Garcia-Neira>. Consultado em 02/10/2012.

OLIVEIRA, Tiago Lima de. **Visualidade de How I Met Your Mother**: técnicas formais no sitcom norte-americano. Revista Temática. Ano XI, n. 12. Dezembro/2015. NAMID/UEPB. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica>. Consultado em 10/03/2016.

OPINIÃO PÚBLICA. Campinas, Vol. 14, nº 2, Novembro, 2008. **Encarte Tendências**. Cesop, Unicamp. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/op/v14n2/10.pdf>. Consultado em 02/11/2016.

PUC-RIO. **A vinheta e a televisão**. Disponível em: www.maxwell.vrac.puc-rio.br/11172/11172_3.PDF. Consultado em 23/01/2017.

RECORD. História. Disponível em: <http://rederecord.r7.com/historia/>. Consultado em 10/02/2016.

ROSÁRIO, Nísia Martins; AGUIAR, Lisiane Machado. Pluralidade metodológica: a cartografia aplicada às pesquisas de audiovisual. **Revista Comunicación**, n. 10, Vol. 1, año 2012, pp. 1262-1275. Disponível em: www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa8/098.Pluralidade_metodologica-a_cartografia_aplicada_as_pesquisas_de_audiovisual.pdf. Consultado em 20/04/2015.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. Pioneira Thomson Learning : São Paulo, 2002.

_____. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São

Paulo : Paulus, 2003.

_____. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo : Paulus, 2005.

SADEK, José Roberto. **Telenovela: um olhar do cinema.** São Paulo : Summus, 2008.

SCHIAVONI, Jaqueline Esther. **Vinheta: uma questão de identidade na televisão.** (Dissertação de mestrado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação - Unesp, Bauru : 2008?. Disponível em: <https://goo.gl/bThzKC>. Consultado em 10/12/2012.

SCHLAUCHER, Bárbara; ALMEIDA, Rebeca; COUTINHO, Iluska. **História da pesquisa em Televisão e Telejornalismo: um levantamento das produções científicas relacionadas à era digital.** XI Encontro Nacional de História da Mídia. Universidade Federal de Ouro Preto, 2013. Disponível em: www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/historia-da-pesquisa-em-televisao-e-telejornalismo-um-levantamento-das-producoes-cientificas-relacionadas-a-era-digital. Consultado em 28/10/2016.

SQUIRRA, Sebastião; FECHINE, Yvana, orgs. **Televisão digital: desafios para a comunicação.** Livro da Compós 2009. Porto Alegre : Sulina, 2009.

STIEGLER, B. **La Technique et le Temps.** La Faute d'Epiméthée. Paris: Galilée, 1994.

TÁVOLA, Artur da. **A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo.** São Paulo : Globo, 1996.

TIETZMANN, Roberto. **O filme antes do filme: A retórica gráfica dos créditos de abertura cinematográficos.** 2005. 310 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

_____. Uma proposta de taxonomia de créditos de abertura cinematográficos. **InfoDesign.** Revista Brasileira de Design da Informação 4 - 1, 2007 (a), pp. 29-35. Disponível em: http://infodesign.emnuvens.com.br/public/journals/1/No.1Vol.4-2007/ID_v4_n1_2007_29_35_Tietzmann.pdf?download=1.

_____. **Uma proposta de classificação para créditos de abertura cinematográficos.** Trabalho apresentado ao GT Comunicação Audiovisual do Intercom 2007 (b), XXX Congresso brasileiro de ciências da comunicação. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0710-1.pdf>.

TOSCANI, Oliviero. **A publicidade é um cadáver que nos sorri.** Rio de Janeiro : Ediouro, 1996.

TRIVIÑOS, Augusto N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação.** São Paulo: Atlas, 1987.

VARGAS, Milton. **Para uma filosofia da tecnologia.** São Paulo : Editora Alfa Ômega Ltda, 1994.

WILLIAMS, Raymond. **Televisión: tecnología y forma cultural.** Buenos Aires : Paidós, 2011.

WOLFF, Michael. **Televisão é a nova televisão.** São Paulo : Globo, 2015.

XAVIER, Nilson. **Almanaque da telenovela brasileira.** São Paulo : Panda Books, 2007.

APÊNDICE 1 - Tabela com levantamento das telenovelas brasileiras exibidas pela Rede Globo no horário nobre no período selecionado com destaque para as vinhetas que farão parte da metodologia:

TÍTULO	AUTOR	ANO	N. CAP
O ébrio	José e Heloísa Castellar	1965	75
O rei dos ciganos	Moysés Weltman	1966	120
A sombra de Rebeca	Glória Magadan	1967	90
Anastácia, a mulher sem destino	Emiliano Queiroz, Janete Clair	1967	125
Sangue e areia	Janete Clair	1967	135
Passos dos ventos	Janete Clair	1968	177
Rosa Rebelde	Janete Clair	1969	212
Véu de noiva	Janete Clair	1969	204
Irmãos coragem	Janete Clair	1970	328
O homem que deve morrer	Janete Clair	1971	258
Selva de pedra	Janete Clair	1972	243
Cavalo de aço	Walter Negrão	1973	179
O semideus	Janete Clair	1973	221
Fogo sobre a Terra	Janete Clair	1974	209
Escalada	Lauro César Muniz	1975	199
Pecado capital	Janete Clair	1975	167
Duas vidas	Janete Clair	1976	154
O casarão	Lauro César Muniz	1976	168
Espelho mágico	Lauro César Muniz	1977	150
O astro	Janete Clair	1977	186
Dancin' Days	Gilberto Braga	1978	174
Os gigantes	Lauro César Muniz	1979	147
Pai herói	Janete Clair	1979	178
Água viva	Gilberto Braga	1980	159
Coração alado	Janete Clair	1980	185
Baila comigo	Manoel Carlos	1981	162
Brilhante	Gilberto Braga	1981	155
Sétimo sentido	Janete Clair	1982	166
Sol de verão	Manoel Carlos	1982	137
Champagne	Cassiano Gabus Mendes	1983	167
Louco amor	Gilberto Braga	1983	160
Corpo a corpo	Gilberto Braga	1984	179
Partido alto	Aguinaldo Silva e Glória	1984	173

Roque santeiro	Dias Gomes	1985	209
Roda de fogo	Lauro César Muniz	1986	179
Selva de pedra	Janete Clair	1986	150
Mandala	Dias Gomes e Marcílio Moraes	1987	179
Vale tudo	Gilberto Braga, Aguinaldo Silva, Leonor Bassères	1988	204
O salvado da pátria	Lauro César Muniz	1989	186
Tieta	Moretzsohn e Ricardo Linhares	1989	196
Meu bem, meu mal	Cassiano Gabus Mendes	1990	173
Rainha da sucata	Silvio de Abreu	1990	179
O dono do mundo	Bassères, Ângela Carneiro, Ricardo Linhares	1991	197
De corpo e alma	Glória Perez	1992	185
Pedra sobre pedra	Aguinaldo Silva	1992	178
Fera ferida	Aguinaldo Silva, Ana M. Moretzsohn, Ricardo Linhares	1993	209
Renascer	Benedito Ruy Barbosa	1993	213
Pátria minha	Gilberto Braga	1994	203
A próxima vítima	Silvio de Abreu	1995	203
Explode coração	Glória Perez	1995	155
O fim do mundo	Dias Gomes	1996	35
O rei do gado	Benedito Ruy Barbosa	1996	209
A indomada	Aguinaldo Silva, Ricardo Linhares	1997	203
Por amor	Manoel Carlos	1997	190
Torre de Babel	Silvio de Abreu	1998	203
Suave veneno	Aguinaldo Silva	1999	209
Terra nostra	Benedito Ruy Barbosa	1999	221
Laços de família	Manoel Carlos	2000	209
O clone	Glória Perez	2001	221
Porto dos milagres	Aguinaldo Silva, Ricardo Linhares	2001	203
Esperança	Benedito Ruy Barbosa	2002	209
Celebridade	Gilberto Braga	2003	221
Mulheres apaixonadas	Manoel Carlos	2003	203
Senhora do destino	Aguinaldo Silva	2004	220
América	Glória Perez	2005	203
Belíssima	Silvio de Abreu	2005	209
Páginas da vida	Manoel Carlos	2006	203
Duas caras	Aguinaldo Silva	2007	179
Paraíso tropical	Gilberto Braga, Ricardo Linhares	2007	179
A favorita	João Emanuel Carneiro	2008	197

Caminho das Índias	Glória Perez	2009	203
Viver a vida	Manoel Carlos	2009	209
Passione	Silvio de Abreu	2010	209
Insensato Coração	Gilberto Braga, Ricardo Linhares	2011	185
Fina Estampa	Aguinaldo Silva	2011-12	185
Avenida Brasil	João Emanuel Carneiro	2012	179
Salve Jorge	Gloria Perez	2012-13	179
Amor à Vida	Walcyr Carrasco	2013-14	221
Em Família	Manoel Carlos	2014	143
Império	Aguinaldo Silva	2014-15	203
Babilônia	Gilberto Braga, Ricardo Linhares, João Ximenes Braga	2015	143

Fonte: o autor, a partir da Relação de Telenovelas em CETVN, 2012 e Memória Globo, 2016.

APÊNDICE 2 - Transcrição do vídeo sobre criação da vinheta de abertura da telenovela O Clone (2001-02)

Disponível em: <http://globoplay.globo.com/v/1423780/>

“Em 2001 o Vídeo Show fez questão de acompanhar a gravação da abertura da novela O Clone, que foi elaborada pelo mago Hans Donner e seu time de feras em computação gráfica. Vale a pena rever! O designer explorou o corpo sarado do modelo Floriano Teixeira que, pacientemente ficou horas à disposição da equipe. “(Floriano Teixeira) Eu me surpreendi, e fiquei muito feliz, até porque, a novela está super bonita.” “(Hans Donner) No teste, quando decidimos quem seria a pessoa certa, eu percebi o design no corpo dele. Ele estava numa posição que eu falei: Poxa! Isso parecem dunas. E dunas tinha tudo a ver. Dunas era exatamente remetendo para o lugar: Marrocos.” Quem vê a abertura não tem ideia de como foram feitos os movimentos do modelo. Nada que um selim de bicicleta não resolva. “Lá vocês estão vendo que tem um sistema de assento que o Roberto adaptou. Como você fez mesmo?” “(Roberto Stein - diretor de arte) Eu peguei o selim da bicicleta da minha filha. A gente pintou e formou uma história, uma coisa bastante flexível, que desse pra gente adaptar em qualquer posição para que ele pudesse se sentir da forma mais confortável possível. A gente acabou chegando nessa traquitana que funcionou bem direitinho ali.” “(Hans Donner) E com toda a gravação feita no chroma, fundo azul, com o Floriano durante horas sofrendo, porque é difícil, não é fácil.” A etapa seguinte foi criar o efeito de duplicação que acabou resultando numa obra prima. “(Hans Donner) Quando a mão se multiplica, quando o corpo dele se multiplica, usamos um efeito de espelho mesmo. Usamos um espelho e prendemos um espelho na televisão para ver o resultado já no estúdio. Quando estávamos aqui, começando a fazer o trabalho, já aquele momento incrível de finalizar, eu falei: Poxa! Essa imagem parece de Michelangelo. Vocês vão ver que tem um momento que parece o quadro de Michelangelo. Agora!” Depois da gravação de todos os movimentos do modelo, as imagens foram trabalhadas no computador onde foi possível o milagre da multiplicação. “(Hans Donner) Juntou uma música incrível, que o Marcos e a Ana fizeram praticamente paralela e que, de repente, casou ali a letra da música, o visual,

casou ritmo, casou tudo.” E o resultado desse casamento perfeito, você vê todo dia no ar.”

APÊNDICE 3 - Transcrição do vídeo sobre criação da vinheta de abertura das telenovelas *Passione* (2010-11), *Duas Caras* (2007-08) e *Rainha da Sucata* (1990)
Disponível em: <http://globoplay.globo.com/v/4419149/>

“Aberturas de novelas sempre dão um show à parte, ou melhor, um show com arte. Em *Passione*, Vik Muniz causou no horário nobre. “(Vik Muniz) Ta aí uma coisa que nunca ia passar pela minha cabeça: fazer uma abertura de novela. Mas é uma proposta bastante interessante, tanto que eu gosto de novela, acho que novela é um dos raros exemplos de mídia interativa de massa. É a cara do Brasil, né. É bastante importante.”

“(Hans Donner) Na realidade, vamos usar a genialidade do Vik, seguindo a referência da imagem da foto, que permite transformar peças como ruelas, como correntes, como peças maiores como bicicletas velhas.” Destaque ao lado da trama de *Duas Caras* em 2007, foi o capricho da construção de uma maquete como se fosse uma gigantesca favela. “(Hans Donner) Passou nos jornais o trabalho do Sérgio, que é uma coisa impressionante.” “(Sérgio Cezar - artista plástico) O que eu acho legal no trabalho é mostrar o seguinte: isso tudo foi encontrado nas ruas. Várias noites sem dormir, mas na maior alegria com a turma.” E o que dizer da antológica abertura de *Rainha da Sucata*? Ciça Guimarães contou tudinho. Hans Donner e sua equipe contaram com a colaboração do artista plástico Guto Lacaz, que bolou essa boneca toda feita de sucata. A coisa só ficou meio esquisita na hora de colocar movimentos humanos na boneca de lata. Como fazer a rainha com a mão no ombro de seu par de dança? Pra isso, Hans gravou a boneca retirando a mão. Depois foi só inverter o movimento na hora de montar e pronto: está lá a mão no ombro!”

APÊNDICE 4 - Transcrição do vídeo sobre criação da vinheta de abertura da telenovela Avenida Brasil (2012)

Disponível em: <http://globoplay.globo.com/v/2587405/>

“A abertura de Avenida Brasil é um convite para todo mundo cair na dança. O Vídeo Show invadiu os bastidores do folhetim das nove para saber como tudo foi feito. “Freestyle gente, tá!” Nesse festa as luzes podem ser tanto de um baile, quanto da cidade, numa mistura de faróis de veículos passando, letreiros, sirenes, pisca-piscas e reflexos nas latarias de carros, ônibus e motos. “(Diretor) Desce (câmera) 7 um pouquinho mais, desce com eles (bailarinos)” A passarela transformada em pista de dança, reforçou a lembrança de uma das mais movimentadas avenidas do Rio de Janeiro, com seus longos 58km de extensão. “(Pit Ribeiro - gerente videographics) Com o Stein (Roberto Stein - diretor de arte), o que a gente fez aqui, que ficou bem legal, porque a gente está em cima da passarela, e tem uma hora que parece que a passarela está realmente na avenida.” 135 dançarinos mandaram bem sob o olhar de especialista dessa coreografia pra lá de suingada, com uma mistura de ritmos e estilos musicais. “Braço lá em cima, sorrisão e animação o tempo inteiro. Não tem essa, não pode deixar cair. “(Dudu Mendes - coreógrafo) Nós fomos atrás desse pessoal no baile charme. São todos do viaduto de Madureira, Estudantina. Juntei o Kuduro tradicional, que são os passinhos picados com movimentos de tronco, de quadril com passinhos básicos do charme, que é o desfile, que é aquela coisa da sedução.” “(Pit Ribeiro - gerente videographics) Um convite para o telespectador vir dançar com a gente. A gente tem uma abertura alegre, dançante, pra cima. Essa era a vibe que a gente queria passar”.”

APÊNDICE 5 - Transcrição do vídeo sobre criação da vinheta de abertura da telenovela Salve Jorge (2012-13)

Disponível em: <http://globoplay.globo.com/v/2219677/>

“Roda a câmera, por favor. Gravando!” “(Pit Ribeiro - diretor de criação) A abertura de Salve Jorge é uma montagem, uma colagem que a gente está fazendo em computação gráfica tridimensional, onde nosso guerreiro, ele passa desde a Capadócia, ele passa pela Turquia e mescla com o Complexo do Alemão, que é onde a novela vai retratar.” “(Cristiano Geonir de Souza - adestrador) Hoje nós trouxemos o Tiger do Beto Carrero World, que veio para fazer essa apresentação com a abertura da novela. Esse é um cavalo que eu já trabalho com ele há 8 anos. É um cavalo treinado e a gente veio para fazer essa participação na novela.” “(Pit Ribeiro - diretor de criação) A gente, hoje, está gravando a parte real disso tudo, que é o cavaleiro. Ele não está com armadura, está com uma roupa mais atemporal e um cavalo branco.” “(Roberto Stein - diretor de arte) A ênfase toda é em cima do espírito guerreiro. Então existe um espírito guerreiro dentro de cada um de nós e é isso que a gente vai querer representar nessa abertura.”

VIDEO SHOW

Disponível em: www.youtube.com/watch?v=jKiORs2vekY

“Atenção, o da poltrona, porque você vai saber agora em primeira mão tudo sobre os bastidores da última loucura da equipe que dá aquele show nas aberturas da Globo. O guia para a gravação das imagens do primeiro plano foi esse Storyboard eletrônico.” “(Pit Ribeiro - diretor de criação) A gente começou a bolar essas variações que a gente fica trafegando entre a Capadócia, a Turquia, Istambul, e Rio de Janeiro, pelo Morro do Alemão.” Te cuida dragão, porque um cavalo branco foi o grande galã do estúdio. É o Tiger. “(Cristiano Geonir de Souza - adestrador) Esse cavalo é um cavalo da raça Andaluz, que é de Andaluzia. É uma propriedade nossa, nós mesmos temos criação.”

“(Orlando Martins - Sup. Executivo de Prod. e Publicidade) É uma loucura gravar dentro de estúdio com animal de casco, que não tem tração, tendo que correr, tendo que pular. É difícil.” É, não é fácil, mas ficou possível. O ambiente do estúdio foi todo preparado para receber o sereno alazão adestrado. Tratado como estrela, o bicho parecia querer fazer o mais bonito possível para a câmera. Um show! E foi o OK ser dado, pro bichão mostrar toda sua elegância em plena disparada. Uma câmera especial registrou as imagens em slow motion com a alta definição que você merece. O figurino, por exemplo, começou no cavalo e foi até o cavaleiro de Jorge. “(Pit Ribeiro - diretor de criação) A gente deu essa reduzida. Tirou essa cara de armadura, de coisa medieval. Trouxe um pouco mais para atemporal mesmo”. Se as imagens gravadas sem a música já estavam um show, com a edição final e o sincronismo com a trilha, ficaram espetaculares. E assim, não falta mais nada para você pegar carona no galope abençoado dessa abertura de Salve Jorge.”

APÊNDICE 6 - Transcrição do vídeo sobre criação da vinheta de abertura da telenovela Amor à vida (2013-14)

Disponível em: <http://globoplay.globo.com/v/2600763/>

“(Jaque Silva - repórter) A abertura da novela Amor à Vida já é um super sucesso e chama atenção de todo mundo. A novidade é que o traço do desenho é de cinema e veio diretinho de Hollywood. A abertura foi feita pelo animador norteamericano Ryan Woodward. Ele é responsável por vários storyboards de filmes campeões de bilheteria, como O Homem Aranha, O Homem de Ferro e Capitão América. Você pode contar um pouquinho do seu trabalho?” “(Ryan Woodward) Claro, a minha história com animação começou há 20 anos, desenhando no papel. Eu trabalhei em grandes filmes como O Homem Aranha, O Homem de Ferro e Os Vingadores. Depois disso eu decidi sair da indústria dos grandes filmes hollywoodianos e fazer só pequenos projetos.” “(Jaque Silva - repórter) Como foram capturadas as imagens que você usa em Amor à Vida?” “(Ryan Woodward) Eu usei coreógrafos e dançarinos para me ajudar com os desenhos. Filmei os dançarinos para observar e entender os movimentos que eles fazem. Eu fiz isso para dar realidade às imagens, afinal de contas, eu não sou dançarino.” “(Jaque Silva - repórter) Você conhecia alguma coisa das novelas brasileiras antes de entrar nesse projeto de Amor à vida?” “(Ryan Woodward) Não, eu nunca tinha visto nenhuma novela brasileira.” “(Jaque Silva - repórter) E você já viu o quanto elas são populares, não é?” “(Ryan Woodward) Agora eu já sei.” Eu perguntei como foi fazer a abertura, ele me disse que foi bem engraçado e rápido. Mas que tudo bem, porque no cinema é feito sempre assim. Tudo muito rápido também. O importante é que eu tive liberdade aqui com o pessoal da TV Globo para fazer do jeito que eu queria. “(Jaque Silva - repórter) Foi um desafio para você fazer um trabalho diferente?” “(Ryan Woodward) Foi uma experiência nova para mim. Eu faço filmes nos Estados Unidos, mas é outra experiência. É diferente. Vir para o Brasil e conhecer as pessoas e fazer isso aqui, realmente foi fantástico.” “(Jaque Silva - repórter) Quantas ilustrações você fez até chegar ao resultado final da abertura de Amor à Vida?” “(Ryan Woodward) É difícil contar a quantidade, mas foram cerca de 4 mil ilustrações.” E em quanto tempo você faz isso, eu perguntei. Ele disse que em umas 3 semanas. Esse é o programa que eu usei para fazer a animação

da abertura. Tá vendo esses pontinhos aqui? Cada pontinho é um desenho diferente. Em cada passo do meu trabalho eu vou mudando o projeto inicial. Penso o que eu posso fazer de melhor, vejo o que posso acrescentar, vou mexendo aqui e ali até chegar na arte final, nunca vou assim de primeira. Vou trabalhando até chegar no meu melhor. “(Jaque Silva - repórter) E gente, foi o Roberto Stein que descobriu o Ryan, né?” “(Roberto Stein - diretor de arte) Eu já conhecia o trabalho do Ryan pela internet, né. E quando a gente faz abertura de novela, a gente sempre procura fazer uma coisa diferente, uma coisa nova. E o trabalho dele é uma coisa que eu achei muito legal pela sensibilidade que ele exhibe no trabalho dele. E na abertura de Amor à Vida a gente tinha que falar sobre amor e falar sobre amor é uma coisa difícil com imagens. E o trabalho dele encaixava perfeitamente no que a gente queria.” “(Jaque Silva - repórter) E se recebesse o convite para fazer uma outra abertura de novela, você toparia?” “(Ryan Woodward) Mas é claro, é só me ligar.” “(Jaque Silva - repórter) Mas que trabalho bonito você tem. Then, it’s a pleasure to meet you! Thank you so much.” “(Ryan Woodward) Thank you! Obrigado Vídeo Show.”

APÊNDICE 7 - Transcrição do vídeo sobre criação da vinheta de abertura da telenovela A Regra do Jogo (2015-16)

Disponível em: www.youtube.com/watch?v=_HllrMRbJAo

“(Fabricio Duque) A gente precisava fazer peças diferentes que saísse do comum do xadrez, né. E a gente fez uma viagem para Barcelona. A gente viu muitas obras de Gaudi. Serviu como inspiração.” “(Flavio Mac) Baseado nessa ideia de alterar as regras do jogo, as peças se movem em direções em que elas não poderiam se mover normalmente. Tem o alçapão, o trampolim que faz a peça pular.” “(Felipe Lobo) A ferocidade da batalha, a guerra. A gente não poderia demonstrar de outra forma, senão quebrando, né.” “(Alexandre Romano - diretor de arte) As peças se quebram, se esquivam da jogada, formam uma peça híbrida com duas cores diferentes e você não sabe quem está representando o bem e quem está representando o mal.” “(Alcione) Eu adorei ter cantado e tenho certeza que eu vou amar A Regra do Jogo porque já abre com uma música boa, a história parece ter muito boa. É claro que eu não vou perder, vou ficar de butuca.”

APÊNDICE 8 - Transcrição do vídeo sobre criação da vinheta de abertura da telenovela Velho Chico (2016)

Disponível em: www.youtube.com/watch?v=NOYImCvo_34

“(Alexandre Romano - diretor de arte) Desde o começo a gente tinha que acreditar que ia dar certo. Vendo o projeto, conversando com o Luis Fernando, a gente queria contar as histórias, os mitos, as lendas da natureza. Então a gente achou dois artistas que representavam essas histórias do São Francisco, que contavam de uma forma diferente. Esses estilos juntos podiam dar uma forma interessante.” “(Samuel Casal) Se tratava de uma peça única, foi juntar o meu entalhe com um trabalho mais objetivo, como é o da ilustração com o movimento da animação com o gestual da pintura. Tudo o que eu tinha experimentado até então seria aplicado num projeto só.” “Foi um processo criativo e em conjunto. Conjugação bonita de técnicas. Com o nosso amigo Samuel, ele com a goiva elétrica dele e eu com um pincelzinho. Enfim, nós conseguimos bem trabalhar com um elemento fundamental chamado beleza. Mural com baixo relevo e pintura.” “(Samuel Casal) Cada traço tinha um pouco da tensão do não poder voltar atrás. O momento mais íntimo do artista é ele e seu próprio trabalho e, de repente, nos encontramos num trabalho que era nosso.” “Os elementos e as cores estão dispostos de uma forma não linear. A gente quis se aproximar dessa linguagem. As lágrimas da índia que está chorando pelo amor que se perdeu na guerra. Um casal, o homem e a mulher são separados pelo rio. As frutas e o colorido que representa essa coisa da tropicália, da brasilidade. As carrancas que fazem parte, também, das lendas em torno do rio São Francisco. Os arquétipos do homem e da mulher e todo esse desenho representa o sol. Na verdade, ele erradia do centro essa energia que está em torno do rio.” “O maior presente de ter essa música, ela é desconstruída, ela fala de tudo ao mesmo tempo. A explosão de coisas que estava ali pronta para acontecer.”

APÊNDICE 9 - Transcrição do vídeo sobre criação da vinheta de abertura da telenovela A Lei do Amor (2016-17)

Disponível em: www.youtube.com/watch?v=p9mOFKtmWx0

“(Alexandre Romano - gerente design) A gente pensou para A Lei do Amor sair um pouco da visão romantizada do amor. Mostrando uma relação entre as leis do amor e as leis da natureza” “(Christiano Calvet - diretor de arte) O filme segue uma estrutura narrativa. Começa com um caminhar. Esse fluxo se entrelaça, o que a gente chamou de ‘os encontros’. Por fim, a gente fala das sequências dessas relações de amor, que a gente chamou de ‘harmonia’ e de ‘criação’.” “(Roberto Stein -) Essa abertura a gente começou com vários desafios. Você está trabalhando com a natureza e a natureza sempre tem coisas inesperadas, assim como o amor. Aquela cena perto da praia com muito vento: como é que a gente ia prender aquele pano, onde ia prender? Todas essas coisas foram bastante complicadas de resolver na hora. A gente prendeu no caminhão e acabou dando super certo e o resultado fantástico que vocês estão vendo por aí.” “(Alexandre Romano - gerente design) O fluxo, a potência, a força, a indomabilidade. Mostrando intervenções de arte, interações artísticas na natureza. A própria subida na cachoeira, a forma como a gente conseguiu colocar os fios e como tudo reagia à natureza. Isto é uma coisa interessante. Então a gente pensou em elementos que enfatizassem essas forças. A arte sempre mostra os conceitos através de um outro olhar.” “(Christiano Calvet - diretor de arte) Usar a natureza para evidenciar a potência do amor. A gente se inspirou abertamente em vários artistas: Richard Long e Andy Goldsworthy, Pierre Fabre, a Maria Laet, aqui, brasileira. A partir desses encontros de amor, você tem uma nova resultante. A única lei que você pode perceber no amor é que ela não para, ela é um grande fluxo. Amor é liberdade.”

ANEXO 1 - Os tipos de vinhetas (FREITAS, 2007, p. 93-95)

- **Vinheta de Abertura**

Vinheta destinada a identificar o patrocinador do programa que se inicia. É programada imediatamente antes do início da exibição do programa ou evento, normalmente no inter-programa, IP (espaço entre o término de um programa e o início de outro).

- **Vinheta de Encerramento**

Vinheta destinada a identificar o patrocinador do programa ou evento que se encerra. É programada após o encerramento do programa ou evento, normalmente no inter-programa, IP. Inexistindo o encerramento de produção, o encerramento comercial é posicionado imediatamente após o término da exibição do programa ou evento.

- **Vinheta de Passagem**

Vinheta destinada a criar um maior envolvimento do patrocinador com o programa ou com o evento que está sendo exibido. É programada na primeira ou na última posição dos intervalos comerciais do programa ou evento, de acordo com a quantidade definida do plano comercial.

- **Vinheta de Bloco**

Vinheta criada com o objetivo de integrar e aumentar a exposição da marca ou produtos dos patrocinadores de determinado evento. É programada na primeira posição do intervalo comercial que sucede o bloco do programa com exibição de matéria referente ao evento patrocinado. Também pode ser programada na última posição do intervalo comercial que antecede o bloco do programa com exibição de matéria referente ao evento patrocinado.

- **Vinheta de Quadro**

Criada com o objetivo de associar o patrocinador a um quadro de

determinado programa. É programada na primeira posição do intervalo comercial que sucede a exibição de quadro de um programa. Também pode ser programada na última posição do intervalo comercial que antecede o quadro do programa.

Aznar aponta, também, outros tipos de vinhetas encontradas na mídia, a partir de atribuições e funções dadas a elas por profissionais da área que, segundo ele, nem sempre levam em conta a trajetória histórica e os conceitos básicos do termo vinheta, arriscando um posicionamento nem sempre adequadamente descritivo do elemento. Destacam-se, desta forma, os seguintes tipos de vinhetas:

- Vinheta Fantasiada: É a vinheta de abertura de programas e novelas.
- Vinheta Promocional: Ocorre quando o logotipo da emissora de TV é transformado em vinheta.
- Vinheta Mídia (ou Vinheta de Patrocínio): Aparece na abertura e encerramento de novelas e programas. É nela que o patrocinador abre ou fecha a programação com o seu produto.
- Vinheta de Reforço (ou Vinheta de Locução): Tem por objetivo reforçar o spot, para melhor identificação do produto. Ela é breve (tanto na tv, como no rádio) e serve para que o consumidor grave a marca do anunciante.
- Vinheta-Ilustração: São os desenhos aplicados na editoração. Geralmente na capa e contra-capas de livros infantis. A ilustração, aqui, não deve ser confundida com a vinheta propriamente dita.
- Vinheta Musicada: Encerra uma publicidade com canto, ajudando a impor uma marca. O melhor exemplo é o da Varig (Varig, Varig, Varig).
- Vinheta FM (ou Vinheta Radiofônica): Utilizada para identificar a emissora nos inter-programas.