

Revista

FAMECOS
mídia, cultura e tecnologia

Televisão

Iconização do verbal e criatividade em vinhetas de abertura de telenovelas brasileiras

Verbal iconicity and creativity in Brazilian soap opera openings

Denise Azevedo Duarte Guimarães

Professora no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da UTP/PR/BR. denise.guimaraes@utp.br

RESUMO

O artigo aborda os signos intercambiantes entre o verbal e o icônico, em vinhetas de abertura de telenovelas brasileiras, com ênfase na ampliação do espaço da escrita, o que se configura como um desafio estético. Uma leitura intersemiótica investiga práticas criativas que integram signos verbais e visuais, a partir dos recursos da computação gráfica. Procura-se também delinear os conceitos teóricos fundamentais sobre as textualidades midiáticas. Outro objetivo é questionar a exploração de formas cinéticas em palavras e letras, suas texturas e nuances cromáticas que, não raro, ficam aquém do tratamento inventivo dado às imagens em si.

PALAVRAS-CHAVE: vinhetas de telenovelas; iconização do verbal; estética

ABSTRACT

The article analyzes the interchangeable signs between the verbal and the iconic in Brazilian soap opera openings, emphasizing the magnifying of the written space, which implies an aesthetic challenge. An intersemiotic reading investigates creative practices that integrate visual and verbal signs, departing from graphic computer devices. There is also an attempt to sketch the fundamental theoretic concepts about media textualities. Another objective is to question the kinetic form exploitation in words and letters, as well as their chromatic nuances and textures that very often fall short (are inferior) if compared to the inventive treatment to the images per se.

KEYWORDS: TV soap opera openings; verbal iconicity; aesthetics

Diante da prevalência de relações intersticiais que ampliam o espaço da escrita/escritura nas telas dos mais diferentes tamanhos, com seus signos intercambiantes entre o verbal e o icônico, torna-se possível perceber uma metafórica retomada do caligráfico e/ou do pictórico nos textos midiáticos contemporâneos. Este artigo pretende investigar tal processo intersemiótico, focalizando o jogo dialético entre as inúmeras possibilidades significativas da palavra escrita, com ênfase na exploração de suas virtualidades icônicas, em vinhetas de aberturas de telenovelas brasileiras. O *corpus* selecionado integra vinhetas das principais emissoras do Brasil, todas disponíveis no *Youtube*; sendo que nosso corte sincrônico não se ateve a datas, pois incluímos, até mesmo, um exemplo da extinta TV Manchete, que teve sua época áurea em novelas que foram ao ar entre 1984 e 1998.

Embora nossa abordagem não pretenda aprofundar aspectos sonoros específicos, por uma questão do viés teórico escolhido, nossa premissa básica é que o estatuto intersemiótico das novas textualidades audiovisuais, com efeitos estéticos potencializados pela computação gráfica, apóia-se em quatro pilares conceituais e operativos, que são Signo Verbal, Visualidade, Movimento e Sonoridade.

Consciência tipográfica: uma escrita para o olhar

O advento da imprensa vem permitir a percepção dos grafemas, como realidade visual da escrita, como lembra Robert Darnton, “a partir de 1500, o livro, o panfleto, o folheto, o mapa e o cartaz impressos começaram a atingir novos tipos de leitores e a estimular novos tipos de leitura” (Darnton, 1990, p. 170). Neste contexto, modifica-se o modo de consumo dos documentos impressos dos mais diferentes gêneros e, conseqüentemente, sua forma de expressão, o que se acentua no transcorrer dos séculos seguintes com a reação dos leitores à organização física dos textos. A materialização tipográfica vem possibilitar a percepção da estrutura espacial, antes mesmo da leitura dos signos verbais no *continuum* da cadeia falada. Para o autor, “ao estudarem os livros como objetos físicos, os bibliógrafos demonstraram que a disposição tipográfica de um texto pode determinar a um grau considerável a forma como era lido” (Darnton, 1990, p. 168).

Do ponto de vista da Análise do Discurso, Dominique Maingueneau ao abordar textos de comunicação, salienta o aspecto visualidade na superfície da página.

“ Com a escrita e, sobretudo, com a impressão, o texto explora cada vez mais o fato de *ocupar um certo espaço material*. [...] Um enunciado que não é oral constitui, assim, uma realidade que não é mais puramente verbal. Em um nível superior, todo texto *constitui em si mesmo uma imagem, uma superfície exposta ao olhar* (Maingueneau, 2008, p. 80-81 – grifos do autor).

Como os referidos, inúmeros são os pesquisadores, das mais diversas subáreas ligadas às Ciências da Linguagem e da Comunicação, que se debruçaram sobre a questão de uma consciência tipográfica. Nesse sentido, acreditamos que ficam bem delineados dois momentos anteriores ao século XX, que são marcos no percurso das poéticas da visualidade na cultura ocidental:

- O Barroco (séculos XVI e XVII), ao desenvolver um tipo de poesia que, enquanto artifício laborioso, antecipa a poesia intersemiótica da modernidade;
- O final do século XIX, quando Mallarmé apresenta propostas estéticas fundamentais para o surgimento da lírica moderna, ao lançar seus dados/palavras no espaço branco da página.

Imprescindíveis ao entendimento do poema visual contemporâneo, são estes os dois momentos basilares que preparam o advento dos experimentalismos e sincretismos poéticos do século XX, cuja influência logo se faz sentir nos anúncios publicitários, que fazem experiências com a visualidade da palavra escrita, nas interfaces com outros sistemas sígnicos. A linguagem das mídias nunca mais foi a mesma, graças a estes textos híbridos que demandam um outro tipo de atenção. As referências ao texto poético são indispensáveis à abordagem das escritas visualizantes, como assinalam Lúcia Santaella e W. Nöth: “Quando a dimensão plástica, a pregnância visual da escritura alfabética, começou a se impor na sua sensorialidade, a poesia foi a primeira a levar, até as últimas consequências, essa mutação no cerne da escrita” (Santaella; Nöth, 1998, p. 70).

A lúdica exploração das virtualidades dos caracteres cria verdadeiras ilhas visuais na página impressa, que são revertidas pela experimentação tipográfica em elementos estruturais da escrita/escritura. A utilização de processos capazes de impor o objeto descrito à visão do leitor, de lhe dar a impressão de visualizar o que lê, provoca efeitos inusitados. O processo ganha força quando as palavras saltam das páginas para as telas do cinema e depois da televisão, com o sucessivo avanço das transformações sofridas pelo texto escrito de caráter visualizante, ao atingir o movimento nos suportes multimidiáticos. Convém lembrar que as poéticas eletrônicas criam um universo textual da simultaneidade, uma arte permutacional cujos elementos são manipuláveis e que incorporam o movimento como elemento estruturante.

A imagem inscrita na palavra e a palavra inscrita na imagem

No início do século XX a linguagem cinematográfica incorporou as vinhetas, tanto para a abertura dos filmes, quanto para os cartazes/letreiros que passavam informações escritas, entre as diferentes sequências, no cinema mudo. Hoje, podemos entender a vinheta no cinema como uma espécie de embalagem do filme, um ornamento criado externamente e normalmente sem ligação direta com o seu conteúdo. Entretanto, em alguns filmes, as cenas de abertura não só se integram ao enredo e ao clima psicológico da trama, como também se revelam altamente estéticas, devido ao tratamento dado aos recursos técnicos próprios do meio. As primeiras vinhetas de abertura dos filmes norte-americanos foram realizadas por artistas gráficos que realizaram um trabalho artístico antes desconhecido, como explica Décio Pignatari:

“ Nos anos 50, particularmente no cinema americano, o espírito de inovação começou a ser observado num setor que normalmente não atrai o espectador comum – antes, costuma irritá-lo. Estou falando da apresentação do filme, dos letreiros. Foi nesse período que eles a tornaram uma verdadeira especialização, uma arte gráfica do cinema (Pignatari, 1971, p. 10).

Sidney Carlos Aznar, em estudo pioneiro sobre o tema, no Brasil, considera que as vinhetas só conseguiram transformar-se numa linguagem artística na televisão. Segundo o autor,

“ [...] A vinheta no cinema não se traduz como uma linguagem específica desse veículo, ao passo que na TV, ela se fez linguagem, explorando todos os recursos eletrônicos do computador, e, se isso não bastasse, apoderou-se das diferentes linguagens artísticas (musical, plástica e corporal), transformando-se numa linguagem artística do vídeo. As vinhetas criadas por Hans Donner, da Rede Globo, são a sustentação dessa linguagem e nada é mais expressivo como afirmação destas no vídeo, que suas exposições de *videographics* (Aznar, 1997, p. 48).

Indubitavelmente, as vinhetas da TV representam um passo além das primeiras experiências artísticas na abertura de filmes. Como as artes gráficas passaram a trabalhar com imagens eletrônicas sintetizadas em vídeo, as vinhetas televisivas foram se tornando cada vez mais sofisticadas, como demonstra o trabalho de Hans Donner na Rede Globo, que lhes impôs um padrão de excelência, com repercussões internacionais. Principalmente com o uso dos fractais, na esteira de Donner, houve um *boom* de vinhetas criativas nas TVs nacionais a partir de 1986.

Contudo, nas décadas seguintes, os recursos do *design* gráfico parecem ter chegado a uma espécie de exaustão no que diz respeito às palavras nas telas, distanciando-as das conquistas inovadoras das artes do vídeo e da poesia multimídia. Nas vinhetas televisivas surgem alguns modismos tipográficos que são logo seguidos por outros, sucessivamente, numa alternância entre o excesso de informações visuais e um estilo mais *clean*. Obviamente que existem exceções, onde a técnica aliada às poéticas visualizantes produz efeitos impactantes e memoráveis.

Por outro lado, diante dos dispositivos concebidos para gerar e inserir caracteres de diferentes tamanhos, tipologias e cores, sobrepondo-os ou não, a imagens pré-existentes, acreditamos que, no geral, a inventividade tem ficado num patamar inferior quando se trata da tipografia. É o que pretendemos problematizar neste artigo, abordando os exemplos selecionados para exemplificar nosso recorte teórico.

De início, lembramos que as vinhetas, os *spots* de abertura ou interprogramas, os videoclipes e os comerciais apresentam-se como produtos típicos de uma televisão cada vez mais digitalizada, sendo que seus reflexos se fazem sentir no espaço virtual da *web* e no cinema, sendo a recíproca verdadeira. Nas negociações com os processos eletrônicos, a dimensão estética pode integrar-se à signagem da televisão, agregando-lhe valores artísticos consideráveis.

Assim como as imagens são reformatadas pela saturação em outro suporte, também a escrita nas telas é manipulada, em sua morfogênese, pela força inusitada das possibilidades viabilizadas pela computação gráfica. Nas últimas décadas, após o advento do gerador de caracteres, novos *softwares* permitem uma infinidade de intervenções nas letras, palavras ou textos inteiros. Tal manipulação permite a transformação dos textos nas telas, quer pela distorção, fusão ou animação, quer pela integração de imagens às sonoridades expressivas.

Não obstante, como o foco de nossa abordagem é a comunicação visual da palavra, diante das inúmeras vinhetas que foram observadas para a seleção de nosso *corpus* empírico para análise, julgamos ser raro perceber um trabalho que vá muito além do que a tipografia impressa tem realizado com eficácia. Nossa hipótese é que, mesmo considerando o material videográfico produzido num espaço de mais de três décadas, a consciência das possibilidades infinitas da computação gráfica talvez ainda permaneça bastante centrada no tratamento das imagens que servem de fundo às informações verbais, em detrimento das virtualidades icônicas e cinéticas das palavras. Queremos assinalar uma espécie de descompasso entre a sofisticação das imagens em si e o tratamento tecnoestético dado aos créditos e títulos das telenovelas, na exploração das formas das palavras,

texturas e matizes cromáticos. Referimo-nos a uma espécie de padrão tipográfico, com o uso de algumas fontes já bem desgastadas, sem falar nos clichês ao estilo *Power Point* e similares, numa flagrante contraposição à inventividade verificada na manipulação imagética. É o que costuma ocorrer nas aberturas das telenovelas que deveriam desempenhar seu papel de “cartão de visitas” de modo atraente, instigante e mnemônico, mas nem sempre conseguem escapar do óbvio, quando a questão são as informações verbais escritas.

Nos *frames* captados das vinhetas das telenovelas *Quase Anjos* e *Desejo Proibido*, da mesma forma que ocorre nos textos impressos, não é raro que palavra escrita e imagem coexistam ou apareçam englobadas. Não se trata de uma ilustração das palavras que compõem os títulos, pois as letras estão em movimento e integram construtos verbovisuais que vão muito além da ornamentação. Na primeira vinheta, a letra “A” é metamorfoseada até formar a sugestiva imagem de um alfinete, que estaria unindo as duas asas e sugere improvisação e desleixo. Com sua aparente simplicidade, seus signos interagentes inauguram outra semântica através do processo intersemiótico de montagem

entre a letra e a figura. No segundo exemplo, a complexidade é maior, pois um jogo de formas das letras enfatiza o “S” que se alonga eroticamente para envolver a simbólica maçã do pecado original.



Fig. 1 – Frame de vinheta da Bandeirantes (2010)



Fig. 2 – Frame de vinheta da Globo (2008)

As formas curvas contendo a vermelha fruta proibida implicitaria a própria gestação, resultante do desejo interdito. Letras e formas vão se movimentando, até que o título da novela fique inscrito na imagem.

Diríamos que a palavra está inscrita na imagem e vice-versa, numa relação de complementaridade ou de determinação recíproca, onde a significação se realiza num nível mais avançado que a simples soma das partes. O recurso é marcante nos produtos televisivos e nos demais suportes midiáticos, como demonstraremos nas vinhetas selecionadas para este estudo, muito embora tenhamos consciência de que o meio ora disponível para este artigo não permite a apreensão total do que é proposto em cada mensagem audiovisual, pois temos que nos limitar a imagens congeladas em *frames* obtidos na *Internet*¹.

Algumas vezes, percebe-se uma espécie de caligrafia eletrônica, onde as letras sugerem texturas, num campo de tonalidades e perspectivas pseudoartesanais. É o que se observa na abertura da novela global *Tieta*, que brinca com nossa percepção no traçado das letras na areia, que podemos acompanhar em sua feitura, para depois vermos as sombras da palavra, como se fosse realmente uma praia com iluminação natural. Outro exemplo de exploração caligráfica é a vinheta da Rede Bandeirantes *Paixões Proibidas*, com o texto manuscrito sobreposto a outras páginas que lembram cartas antigas e cercado por elementos de época como a pena e o tinteiro. Vale assinalar que ambas condizem com a época e os cenários da respectiva narrativa televisual.



Fig. 3 – Frame de vinheta da Globo (1989)



Fig. 4 – Frame de vinheta da Band (2007)

O processo observado poderia ser chamado de “tipoideografia”, neologismo criado por Décio Pignatari, como uma espécie de metáfora visual ligada ao ideograma e ao pictograma, em seu ensaio sobre a consciência tipográfica de Machado de Assis: “Do Brás Cubas, extrairemos cinco exemplos de fenômenos semióticos – cinco informações que extrapolam do código alfabético enquanto código puramente fonético, saturando-se na tipoideografia” (Pignatari, 1979, p. 80).

Aliado aos recursos tipográficos de modo geral, percebe-se nas vinhetas de abertura o resultado audiovisual de um processo interno de manipulação da mensagem em diversos níveis: no corte e na montagem, na articulação dos planos e dos elementos visuais dentro do quadro, bem como nas negociações com o movimento e com as sonoridades. Muitas vezes, torna-se possível entrever na tela uma rede de associações de imagens e palavras, num sincretismo de caráter ideológico, simbólico ou emblemático. Por exemplo, a expressão popular “negócio da China”, na abertura da novela homônima, recebe um tratamento alegórico que abusa das cores quentes (amarelo e vermelho) com as implicaturas semânticas do poder do “vil metal”. Uma sucessão de visões estereotipadas das chamadas “negociatas” são corporificadas na tela a partir de uma espécie de fusão de tipografia e ideograma, na acepção da aglutinação dos dois princípios das escritas ocidental e oriental.



Fig. 5 – Frame da vinheta da Globo (2008-2009)



Fig. 6 – Frame da vinheta da Globo (2005)

Efeito similar é percebido na abertura seguinte, que se utiliza da imagem de um eclipse, acoplando-a ao título, para representar a letra “U”. Efetiva-se a busca por novas perspectivas formais e semânticas, em que se desarticulam as “fórmulas linguísticas” codificadas pelo pensamento logocêntrico. Na intersecção dos códigos, a similaridade dos significantes projeta-se no plano dos significados, autorizando novos desdobramentos semânticos, num processo interpretante ininterrupto. Compete ao leitor, portanto, um duplo trabalho de ver/ouvir e “olhar” para os elementos visuais da escrita como matéria de proposição plástica.

Resultados mais eficazes decorrem da exploração da tridimensionalidade, de altos e baixos-relevos, quando o movimento permite a organização do texto e reata antigos vínculos entre a palavra e a imagem, entre o traço do desenho e o traçado da letra. Não se trata mais de uma transcrição da fala e sim de uma proposta formal de dupla orientação.



Fig. 7 – Frame da vinheta da Globo (2007-2008)



Fig. 8 – Frame da vinheta da Globo (2007-2008)

As imagens acima são de duas novelas exibidas na mesma época. Julgamos que são bons exemplos de uma espécie de “estilo de época”, pela utilização das cores e também pela composição

diagramática dos caracteres gráficos, pois a palavra é também desenho, mas sem perder sua carga semântica. Infelizmente, vinhetas deste tipo são dificilmente encontráveis fora da hegemônica Rede Globo, embora relativamente raras também nas vinhetas globais. Nos exemplos referidos, é relevante o modo como a iconografia torna-se significativa, pois o referente deixa de ser percebido como um sistema conceitual coerentemente organizado pela sintagmática da linguagem verbal, para tornar-se uma experiência projetiva. O processo é similar ao que Jean-Paul Sartre observa na poesia moderna, quando o poeta, ao se afastar por completo da linguagem-instrumento, passa a considerar as palavras como coisas e não como signos: “Pois a ambiguidade do signo implica que se possa, a seu bel prazer, atravessá-lo como uma vidraça, e visar através dele a coisa significada, ou voltar o olhar para a realidade do signo e considerá-lo como objeto” (Sartre, 1989, p. 13).

O filósofo francês acredita que, como o poeta está fora da linguagem e vê as palavras do avesso, como uma outra espécie de coisas do mundo, vê nelas imagens, precisa tocá-las, tateá-las, palpá-las, para descobrir-lhes os significados fundidos a elas, absorvidos por suas sonoridades ou por seu aspecto visual.

“ Em consequência, importantes mudanças se operam na economia interna da palavra. Sua sonoridade, sua extensão, suas desinências masculinas ou femininas, seu aspecto visual, tudo isso junto compõe para ele um rosto carnal, que antes representa do que expressa o significado. Inversamente, como o significado é realizado, o aspecto físico da palavra se reflete nele, e o significado funciona como imagem do corpo verbal (Sartre, 1989, p. 15).



Fig. 9 – *Frame* da vinheta da Bandeirantes (1979-1980)

Vê-se que as expressões usadas por Sartre: aspecto visual, aspecto físico da palavra e corpo verbal, explicitam uma visão condizente com as propostas de Mallarmé, em seu trabalho com a disposição dos signos verbais no espaço da página – fonte de toda uma vertente experimental da poesia dos últimos 100 anos e que tem dialogado intensamente com a linguagem da publicidade e da televisão.

No exemplo, observe-se o traçado das letras e sua disposição, de modo a formar imagens visuais através das massas gráficas da composição, que se ligam à dinâmica do espaço da tela, num impactante jogo cromático entre o fundo e as formas. O simbolismo da cruz é enfatizado não só pelo tamanho da letra “T”, mas pelo efeito de câmera em *contraplongée*, associado ao engrandecimento do objeto. Esse caráter de monumentalidade liga-se diretamente à visibilidade da autoridade e do poder, em perfeita sintonia com o conteúdo da telenovela em questão.

Arbitrariedade e motivação dos signos

Muitas dessas escritas/escrituras audiovisuais tornam-se avessas ao controle das relações lógicas, fazendo com que a sensorialidade substitua a inteligibilidade, pela força da ambigüidade e do impulso lúdico, que redimensionam a arbitrariedade do signo verbal. Para entender a exploração dos signos intercambiantes entre o verbal e o icônico, impõe-se a retomada do conceito de arbitrariedade em Ferdinand de Saussure (1971), o criador da linguística no início do século XX, para quem o signo verbal não é motivado (não tem relação de similaridade com o seu objeto). Portanto, é arbitrário o relacionamento entre significante (camada material do signo) e o significado (camada conceitual do signo), em virtude de seu caráter lógico e socializado. Segundo a linguística tradicional, os códigos verbais renunciam à motivação para garantir a inteligibilidade do signo e a lógica do pensamento conceitual, ou seja, procuram assegurar enunciados exatos e não-ambíguos.

Por outro lado, Ivan Fonagy aponta casos de motivação, ao dizer que o signo ligado por alguma similaridade ao seu referente traz, em si, parte da realidade objetual, pois, para ele “o signo motivado é aquele que incorpora parcela da realidade a seu significante, em vez de se contentar com sua denotação pura e simples” (Fonagy, 1977, p. 73).

Como exemplo, o autor cita o verbo “resvalar”, que designa e é o movimento; assim como o superlativo de qualquer adjetivo, sendo mais extenso do que o termo no grau normal, designa e reproduz relações qualitativas ou quantitativas. Essas construções isomórficas assemelham-se às onomatopéias, sendo marcantes em aberturas de filmes e de telenovelas, como no caso da vinheta de “Esmeralda”. Uma pedra preciosa ocupa toda a tela, depois vai sendo decomposta e os fragmentos vão girando até formarem as letras que compõem o título, em torno de uma jóia. Em “Torre de Babel”, a maquete da torre bíblica, em tons terrosos, gira tridimensionalmente, mostrando seus

detalhes em diferentes tomadas de câmera, com os créditos sobrepostos nas paredes semidestruídas. Elas são metamorfoseadas, até que uma luminosidade diferente configure as letras que apresentam isomorficamente o título.



Fig. 10 – Frame da vinheta do SBT (2004-2005)



Fig. 11 – Frame da vinheta da Globo (1998-1999)

Observe-se como o processo intersignífico vai reformatando e, ao mesmo tempo, comandando a produção dessas imagens/texto que buscam a totalidade da semiose icônica-indicial-simbólica inscrita/escrita no espaço da tela. Diríamos que a escritura na tela “quer” ser a coisa significada (qualitativamente, diria Peirce (1990)), assumindo um estatuto formal inédito, no qual estruturas complexas reagrupam os elementos linguísticos redimensionados. Percebe-se que a efetiva saturação do verbal no tipográfico vai permitir que a tensão visual adquira concisão e sobreponha-se de forma enfática sobre a imagem de fundo.



Fig. 12 – Frame da vinheta da Globo (2003-2004)



Fig. 13 – Frame da vinheta da Globo (1990-1991)



Fig. 14 – Frame da vinheta da Record (2010-2011)



Fig. 15 – Frame da vinheta da Bandeirantes (1979)

Como ocorre nas imagens acima, a espacialização tem fortes implicações na estruturação do conteúdo, impondo novas regras ao jogo entre significante e significado. A estruturação espacial da peça e as escolhas cromáticas das letras irregulares propõem relações específicas, que atualizam o papel significante da matriz sintática. Qualquer disposição espacial dos vocábulos ou de seus fragmentos valoriza, necessariamente, os campos semânticos explorados e instaura negociações entre as possibilidades significativas das palavras, que incorporam elementos indiciais e icônicos (motivados) ao caráter simbólico (arbitrário) do signo verbal. Viabiliza-se e visualiza-se uma nova sintaxe da transformação visual e do dinamismo cromático, integrados às sonoridades.

Enquanto a leitura das frases pede uma direcionalidade (da esquerda para a direita), a da imagem é multidirecionada: lê-se pelo avesso, nos reflexos, nos relevos, nas anamorfozes e metamorfozes, nas rupturas e fragmentações. Desse modo, diante de um texto multimídia, a interpretação atualiza-se nas três dimensões: a psicológica ou emocional (qualidade), a física ou mental (ação/reação) e a lógica ou convencional (uma lei internalizada, que depende da experiência e do hábito). Ter contato com a variedade desse repertório imagístico colabora para que a representação proposta no todo da mensagem se configure como um sistema ao mesmo tempo técnico, sensível e mental, como se observa no exemplo a seguir (Fig. 16). Trata-se de um *frame* da abertura da novela *Brida*, da extinta TV Manchete, trabalho que, ainda hoje não perdeu seu poder impactante, sugestivo e estético, ao utilizar-se inventivamente da computação gráfica.



Fig. 16 – Frame da vinheta da Rede Manchete (1998)

Nesta abertura desfilam símbolos esotéricos que escapam à percepção facilitada e que se nutrem do gosto da aventura pelo experimento, com os recursos da animação e de efeitos luminosos. Os tipos gráficos sugerem tridimensionalidade, altos e baixos-relevos, num campo em tonalidades azuladas, do qual emergem e submergem os vocábulos e os símbolos visuais, em movimentos heterogêneos, até a formatação final do título. Para uma novela que trata de magia, nada melhor que a magia da técnica.

Considerações finais

Em resumo, semioticamente falando, diante dos mais variados tipos de escrituras visuais, a cronossintaxe, própria da oralidade, é substituída por uma topossintaxe; sendo que, dessa forma, a justaposição das unidades verbais passa a ser percebida como partícipe de outro sistema sógnico. O significante produz e autoriza desenvolvimentos semânticos que exigem uma decodificação sob a forma de *constelações*, ou seja, de uma atividade de leitura que considere a organização gestáltica das massas gráficas. Obtém-se, assim, uma articulação dos signos linguísticos em diversos níveis, cuja legibilidade é assegurada por um sistema híbrido: icônico e indicial. As significações organizam-se em paradigmas equivalentes, como uma espécie de metáfora plástica, na intersecção de dois sistemas, de modo que a similaridade dos significantes se projeta no plano dos significados.

Acreditamos que o exposto merece ser considerado quanto às propostas de renovação da linguagem das vinhetas apresentadas na TV contemporânea, como tentamos demonstrar nos exemplos abordados. Tais produtos podem variar do puramente funcional até os mais complexos níveis da expressão artística, para se estatuírem como formas de comunicação nas quais se mobilizam procedimentos essenciais ao desenvolvimento da arte tecnológica, na cena hodierna.

NOTA

¹ Todos os frames foram obtidos pela autora em vídeos disponíveis no Youtube, pelos títulos das novelas. Foi difícil fugir da hegemonia da Rede Globo para a escolha dos exemplos. Em outras emissoras encontramos vinhetas bem criativas nas imagens, mas a questão da tipografia sempre foi o ponto fraco.

REFERÊNCIAS

- ANTONIO, Jorge Luiz. *Poesia eletrônica: negociações com os processos digitais*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.
- AZNAR, Sidney Carlos. *Vinheta: do Pergaminho ao Vídeo*. São Paulo: Arte & Ciência/UNIMAR, 1997.
- DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. Mídia, cultura e revolução. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DONNER, Hans. Disponível em <<http://www.hansdonner.br>>. Acesso em: jan. 2011
- ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- FONAGY, Ivan. Motivação e remotivação. In: TODOROV, Tzvetan; FONAGY, Ivan; COHEN, Jean. *Linguagem e motivação*. Porto Alegre: Globo, 1977. p. 67-86.
- GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. *Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais*. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- GROUPE μ . *Rhétorique de la poésie*. Lecture lineaire, lecture tabulaire. Bruxelles: Editions Complexe, 1977.
- MACHADO, Arlindo. Uma poética, o videoclip? In: OLIVEIRA, A. Claudia; SANTAELLA, Lúcia. (Orgs). *Semiótica da Comunicação e outras ciências*. *Cadernos da PUC*, n. 30, p. 33- 41. São Paulo: EDUC, 1987.
- _____. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Máquina e imaginário*. O desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: EDUSP, 2001.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2008.
- PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina*. A era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PIGNATARI, Décio. *Letras, Artes, Mídia*. São Paulo: Editora Globo, 1995.
- _____. *Signagem da televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- PLAZA, Júlio; TAVARES, Mônica. *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: HUCITEC, 1998.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- SILVEIRA, Walter et al. *Art<e>tecnologia.br* (série televisual em video-home). São Paulo: Philbus/Itaú Cultural/ TV Cultura, 2003.
- YOUTUBE. Disponível em: <<http://www.youtube.com>>. Acesso em: dez. 2010.