

# Marcas da identidade brasileira nos discursos audiovisuais: uma análise das aberturas das duas versões televisivas de *Gabriela*<sup>1</sup>

Paula Regina Puhl  
Roberto Tietzmann

## **Introdução**

**A**s telenovelas pertencem ao cotidiano dos brasileiros desde a inauguração da televisão no país e suas características e diálogo com a identidade nacional são tema de inúmeras pesquisas acadêmicas. Nesse artigo propomos como recorte do campo as sequências de abertura da telenovela *Gabriela* veiculada pela Rede Globo pela primeira vez em 1975 com um *remake* em 2012, sendo então denominada pela emissora como “novela das 23h”. Consideramos como abertura, os segmentos onde são apresentados o título e os créditos de elenco e equipe acompanhados de uma interpretação visual da temática do programa.

De acordo com o *Guia ilustrado da TV Globo* (2010) as duas versões são baseadas no romance de Jorge Amado publicado em 1958. A primeira contou com a atriz Sônia Braga que interpretou a personagem-título e na segunda foi Juliana Paes. A narrativa tem como premissa a saga de Gabriela que é uma vítima da seca na região nordeste do país, acontecimento histórico ocorrido em 1925 que obrigou diversos nordestinos e fugir para a região litorânea, para a cidade de Ilhéus, região promissora devido ao plantio e comércio de cacau. A personagem principal chega à cidade e consegue um emprego de cozinheira e começa a viver um romance com o dono do estabelecimento, o turco Nacib. Além do destaque ao romance dos dois personagens a telenovela trouxe questões marcantes da história da nação brasileira como: os costumes da sociedade patriarcal, o coronelismo, a renovação política da região e a luta das mulheres em relação às suas famílias. Os cenários construídos para ambas novelas contaram com personagens típicos da região como as baianas

que vendem alimentos nas ruas, coronéis da política local e comerciantes do cacau. A primeira versão de 1975 foi realizada para celebrar os 10 anos da Rede Globo, enquanto que a de 2012 estava voltada para a comemoração dos 100 anos de nascimento de Jorge Amado.

O objetivo do artigo é fazer uma comparação entre as aberturas das versões televisuais de 1975 e 2012 a fim de apontar as semelhanças e as diferenças nas suas apresentações através de uma análise técnica e temática e também discutir as marcas da identidade nacional presentes neste recurso televisual que é o primeiro contato do telespectador com a narrativa pretendida pelos autores.

### ***Identidade e telenovela no panorama brasileiro***

Ao considerar não somente a importância da televisão e sua penetração nos lares brasileiros, mas também a participação da telenovela na concepção da grade de programação, segundo o *Guia ilustrado da Rede Globo* (2010: 5) “a emissora produz aproximadamente 2.500 horas anuais de novelas e programas – recorde mundial de teledramaturgia que equivale à duração de 100 longas-metragens por mês – e mais de 1.800 horas anuais de telejornalismo”. Estes dados complementam diversas pesquisas acerca das telenovelas no Brasil, como a de Hamburger (1998), que relata que as telenovelas são termômetros da vida cotidiana e dos costumes da sociedade, mostrando a vida privada para o grande público.

Além disso, Lopes (2003) destaca que a televisão, principalmente por meio das telenovelas, expressa e alimenta as angústias e ambivalências que caracterizam as mudanças sociais e econômicas, tendo também uma direta relação com o desenvolvimento da nação e de seu povo, fazendo assim parte de uma comunidade nacional imaginada.

Baseado nesses breves comentários sobre a importância da telenovela para o Brasil, nosso intuito é complementar essas pesquisas situando o foco nas sequências de abertura desse produto televisivo, que funcionam tanto como um contrato firmado com os espectadores (ao indicar nomes de elenco e equipe), quanto como uma interpretação visual de temas da narrativa e como uma referência de identidade visual única do programa. O conceito de comunicação gráfica aplicada à televisão foi formulado em emissoras norte-americanas a partir da década de 1950, conforme Krasner (2008), sendo baseado na ideia que cada programa tem uma marca específica, podendo ser reproduzido tanto em meios eletrônicos quanto impressos, sustentando uma identidade visual coerente. No caso da Globo a formalização da comunicação visual foi primeiro organizado por Cyro del Nero, conforme Alencar (2002) e posteriormente consolidado por Hans Donner e seus sucessores, de acordo com Machado (2005). As sequências de abertura das duas edições da telenovela *Gabriela* mantém o conceito de identidade visual dos programas usado na TV Globo desde seus primeiros anos.

A abertura introduz uma lista de nomes de elenco e equipe, vinhetas de entrada e saída de blocos e créditos finais, na maioria das vezes trazendo uma interpretação visual dos temas do programa sem usar cenas dele diretamente. Em outras palavras, é uma realização separada da produção dos demais segmentos e episódios e que acompanham o programa durante toda a sua veiculação.

Segundo o *Guia ilustrado TV Globo* (2010) as aberturas das telenovelas atuais da emissora possuem em média 50 segundos e são utilizadas tanto para anunciar quanto para assinar os programas. Elas começaram a ter o padrão que é reconhecido atualmente com o *designer* Hans Donner, atuante na emissora desde 1975. Como característica das aberturas produzidas a partir dessa data são citados os recursos de computação gráfica, referências a obras de artistas plásticos, maquetes, inspirações cinematográficas, animações, entre outras fontes e técnicas. No entanto, independente da mudança nos recursos, as aberturas sempre buscaram manter um diálogo com a trama principal.

### ***A construção das identidades nacionais pelas práticas comunicacionais***

A circulação da informação gera tensionamentos entre os sujeitos que pertencem a um grupo, a uma comunidade. Esses sujeitos mantêm referenciais, que os diferenciam ou aproximam. Por pertencerem a um território demarcado é preciso compreender como as práticas comunicacionais colaboram para a formação/construção das suas identidades. A problematização sobre identidade nesse artigo está baseada em Boia (1998) Chartier (1991), Bourdieu (1998) e Hall (2005), que consideram identidade como algo múltiplo que se constitui como processo em permanente construção e em relação ao outro, a partir da relação de alteridade e do sentimento de pertença.

Para Bourdieu (1998) o sentimento de pertença a um determinado grupo está representado por símbolos. Boia (1998) acredita que uma identidade está ancorada nas estruturas ou nos arquétipos do imaginário social. Uma identidade é expressa pelas representações que definem a ideia e o sentimento de pertencimento a um grupo. Essas representações impõem limites sobre os quais os indivíduos realizam suas práticas sociais, demarcando as fronteiras entre um grupo e outro. Isto é, a identidade se forma, a partir da percepção da diferença, baseada em uma relação de alteridade.

Chartier (1991) complementa ao relatar que a construção das identidades sociais pode se dar de duas formas. De um lado, como resultado do tensionamento das forças que compõem a sociedade; de outro, como reflexo da imagem que cada grupo tem de si mesmo e como age neste sentido. O autor destaca que a teia de representações e os seus significados estão em constante construção e essas representações recebem influências de acordo com os interesses dos grupos que as

produzem, refutando assim a ideia de neutralidade dos atores sociais. Nas palavras de Chartier, embora as representações do mundo social aspirem à universalidade, “são determinadas pelos interesses de grupo que as forjam” (Chartier, 1991: 17).

Já Hall (2005), considerando o mundo pós-moderno, apresenta a mudança do sujeito, que antes possuía uma identidade unificada e estável que agora está se tornando fragmentada, por isso o sujeito começa a reconhecer as várias identidades, que podem ser até contraditórias e não-resolvidas. Nesse contexto, o próprio processo de identificação, através do qual se projetam as identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático.

Ancorado nessa breve discussão sobre alguns conceitos sobre identidade esse artigo procura verificar os elementos que representam a identidade brasileira, a partir das aberturas da telenovela *Gabriela* em momentos distintos, considerando que esses elementos fazem parte de uma prática comunicacional que quando percebidas pelos receptores são agentes de um campo de interação e de trocas, mediados pelos produtos audiovisuais. Porém o significado e o direcionamento dessas práticas, dependem do lugar onde circulam e dos sujeitos que as recebem, possibilitando diferentes formas de sociabilidade e, também, das novas possibilidades de permanente (re)construção da identidade brasileira.

As identidades nacionais são estabelecidas a partir de uma série de símbolos que colaboram e influenciam o reconhecimento de uma nação. E os meios de comunicação de massa, em especial a televisão brasileira, utiliza/provoca esse reconhecimento ao trazer em suas produções adaptações de obras de escritores brasileiros já reconhecidos, como é o caso da obra *Gabriela*, de Jorge Amado, escritor brasileiro reconhecido mundialmente. A obra de Jorge Amado foi traduzida em mais de 50 países e em 49 idiomas e talvez tenha sido um dos autores brasileiros mais consumidos no estrangeiro em sua época. Suas criações destacavam a cultura de matriz africana, a Bahia e seus personagens, entre outros elementos do folclore brasileiro.<sup>2</sup> As histórias do autor colaboraram para a legitimação de símbolos e representações da cultura brasileira, tanto no país como no exterior, reforçando a identidade nacional a partir da literatura.

De acordo com Thiesse (2001) existem alguns pré-requisitos, um código de símbolos internacionais que definem o que todas as nações devem ter para estreitar os laços com os seus compatriotas, são elas: uma história estabelecendo a continuidade da nação; uma série de heróis modelos dos valores nacionais; uma língua; monumentos culturais; um folclore; lugares memoráveis e uma paisagem típica; uma mentalidade particular; identificações pitorescas – costumes, especialidades culinárias ou animal emblemático. Os símbolos são essenciais para a autorrepresentação das pessoas que se identificam com a nação.

Hall (2005) entende que as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação. A

nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. O autor considera que as culturas nacionais, ao produzir sentidos com os quais podemos nos *identificar*, colaboram com a construção de identidades. Ele cita que as narrativas que falam sobre a nação, como as de Jorge Amado em *Gabriela*, conectam as memórias do presente com seu passado, confirmando as imagens presentes no imaginário dessa nação.

O autor destaca que não podemos conceber as culturas nacionais como unificadas, e sim como um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade. Uma das alternativas citadas por Hall (2005) para uma possível unificação, ocorre pela expressão da cultura subjacente de um único povo. Porém, não há qualquer nação que seja composta de apenas um povo, uma única cultura ou etnia, por isso é quase impossível unificar a identidade nacional em torno da raça, uma vez que a identidade não se constituiu por intermédio de uma categoria biológica e sim discursiva.

Ao mesmo tempo que as identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença, ela não está livre dos jogo de poder, no entanto para Hall (2005: 65) “as culturas nacionais ainda contribuem para ‘costurar’ as diferenças numa única identidade”. E é por acreditar nessas ideias que o artigo traz como objeto a obra *Gabriela*, que por suas características ainda representa diversas alegorias da cultura brasileira, colaborando para legitimar elementos culturais e históricos sobre o imaginário do país, conforme poderá ser verificado na análise das aberturas a seguir.

### **Telenovela e remakes e as traduções gráficas**

Uma prática corrente na indústria do audiovisual em suas diversas instâncias é a ideia de transportar narrativas, personagens e temáticas de um meio a outro, bem como tomar obras audiovisuais previamente realizadas como fonte para novas produções. Tais processos são identificados por uma variedade de termos como adaptação, homenagem, atualização, transposição, versão, refilmagem, *remake* entre outros, tendo como ponto em comum a necessidade de sinalizar, ao mesmo tempo, a continuidade com o que foi previamente realizado e um caráter de novidade e atualidade.

A televisão torna este panorama ainda mais complexo por aumentar a demanda por conteúdo e a quantidade de espaços e canais onde são veiculados tais programas. A primeira telenovela veiculada na Rede Globo é de 1965 e chamada *Ilusões perdidas*, desde lá foram apresentadas ao público diversos *remakes*. De acordo com levantamento feito pelos autores, tendo como fonte de pesquisa o *Guia ilustrado da TV Globo* (2010), destacamos os seguintes *remakes*, considerando somente a produção dos anos 1990 até 2010: *Mulheres de areia* (1993), *Irmãos coragem* (1995), *Anjo mau* (1997), *Pecado capital* (1998), *O profeta* (2006), *Sinhá Moça* (2006), *Ciranda*

*de pedra* (2008), *O astro* (2011) e *Gabriela* (2012). Esse cenário mostra que a emissora tem como prática apostar em releituras em diversos horários de veiculação das telenovelas.

Machado (2005) diz que as telenovelas brasileiras possuem uma construção teleológica, ou seja, possuem uma narrativa seriada caracterizada por uma única narrativa ou narrativas entrelaçadas que se sucedem ao longo de todos os capítulos, onde no início um ou mais conflitos colaboram para um desequilíbrio estrutural, para que posteriormente a narrativa consiga restabelecer até o último capítulo a resolução desses conflitos entre as personagens. Nessa dinâmica, a telenovela, por ser uma obra aberta e sujeita a acréscimos narrativos, tanto de ambientes como de personagens, onde a audiência também irá influenciar o andamento da criação da narrativa.

Balogh (2002) também comenta essa característica serial da telenovela e também sinaliza para a necessidade de mecanismos de reiteração da narrativa, pois é por intermédio dessa “recapitulação” que é possível “reassegurar o entendimento do espectador já cativo, mas que eventualmente tenha perdido algum capítulo, e para fisgar o espectador não cativo, seduzindo-o para o acompanhamento de uma trama maior com a qual não está familiarizado” (Balogh, 2002: 166).

Este esforço para trazer o espectador casual e dispersivo em direção à atenção e ao envolvimento com a narrativa, passa pela elaboração de uma identidade visual na abertura da novela, responsável por apresentar temáticas que serão constantes ao longo do folhetim. Uma abertura, enfim, não existe sozinha, isolada do programa que a inspira e movida apenas por um propósito decorativo.

A regularidade da presença de aberturas nas telenovelas da TV Globo estabelece uma continuidade com a tradição de produção de sequências semelhantes no cinema. Para o *designer* Saul Bass (apud Crook, 1986), responsável pela ruptura estética modernista dos créditos cinematográficos na década de 1950, as aberturas deveriam ajudar a enunciar a intenção e a temática da obra que introduzem, sob a pena de serem taxadas como representantes de uma retórica visual vazia, sem consequências no andamento do filme.

Esta atitude compartilhada, que Bass defende, pode ser entendida como um espelhamento temático entre o filme e a sequência. Este espelhamento reinterpreta visualmente a obra maior dentro da menor, escolhendo o que mostrar e o que esconder para preservar o interesse do espectador. As considerações de Tomachewski (1976: 169), ainda que baseadas na literatura, se aplicam a obras audiovisuais de viés narrativo: “no decorrer do processo artístico, as frases particulares combinam-se entre si segundo seu sentido e realizam uma certa construção na qual se unem através de uma ideia ou tema comum”.

A preocupação de Saul Bass (apud Crook, 1986), com a atitude compartilhada entre filme e crédito se constitui, portanto, a partir da qualidade do próprio filme

em motivar seus espectadores a assisti-lo com prazer, algo que está imerso na subjetividade de cada um. Depende da sensibilidade do comunicador gráfico encontrar uma solução que respeite a intenção da obra e a ela conduza além de oferecer um equilíbrio entre o conhecido e o inesperado.

### **As aberturas de Gabriela: reprises temáticas e diferenças de estilo e tecnologia**

As sequências de abertura das duas edições da telenovela *Gabriela*, veiculadas em 1975 e em 2012 trazem outro detalhe para a complexidade da tradução visual: como é uma releitura, tem um compromisso de dialogar com velhos e novos espectadores, traduzindo os temas da narrativa e sinalizando o que trazem de novo a ela. O transcorrer de mais de 30 anos entre as duas aberturas as posiciona em momentos distintos, tanto de estilos gráficos de cada período quanto de recursos tecnológicos para a elaboração de suas imagens. Ainda assim há elementos que se repetem entre elas, uma alusão também à regularidade dos elementos centrais da trama, centrada na personagem-título (interpretada por Sônia Braga na primeira versão e por Juliana Paes na segunda) e nos conflitos entre os velhos e os novos costumes na cidade de Ilhéus.

Nesta análise nos debruçamos sobre as duas aberturas de *Gabriela*: a versão veiculada no Brasil em 1975 e o *remake* de 2012. Embora todas elas dialoguem com o mesmo conjunto de referências, é relevante pontuar as diferenças entre elas. A matriz conceitual está desenhada na primeira versão de 1975, de onde emana a referência de simplicidade presente em todas as duas versões, bem como o uso de imagens desvinculadas de um figurativismo rigoroso e um repertório calcado na identidade regional do nordeste brasileiro. Em seguida, procederemos uma comparação dos elementos constantes e renovados presentes em cada versão da abertura, partindo dos pressupostos para interpretação de créditos em Tietzmann (2005) e desdobrando-os em uma descrição das aberturas e em uma análise de suas temáticas e intertextos.

#### **Análise da abertura da telenovela Gabriela, 1975**

A abertura original tem 44 planos com a duração aproximada de 01:40 acompanhados pela canção *Modinha para Gabriela* de autoria de Dorival Caymmi, interpretada por Gal Costa. As ilustrações foram realizadas pelo artista plástico Aldemir Martins, responsável pelas artes de edições em livro de Jorge Amado. Uma visão geral de seus planos pode ser vista na figura 1.



Figura 1 - Visão geral dos planos da abertura da telenovela *Gabriela*, versão de 1975.

O primeiro plano da abertura (Fig. 2) tem como sugestão o amanhecer ao destacar uma representação do sol no centro da aquarela, um elemento que será retomado em várias formas na sequência. O movimento de câmera sobre a imagem estática sublinha a ideia de amanhecer ao representar o círculo em maior tamanho no início do plano do que ao seu final, ao se realizar um movimento de afastamento: de uma maneira análoga à percepção do nascer do sol, o corpo celeste parece maior quando próximo ao horizonte que nas horas seguintes. Sublinhando este ciclo noite/dia o topo da imagem mais escuro que a base, com uma faixa de tons alaranjados no meio da imagem. Sobre o centro da imagem é aplicada uma legenda com o nome de um dos protagonistas utilizando a fonte Eurostile, padrão da emissora no período.



Figura 2 - O plano nº 1 da abertura de 1975.

O segundo plano da abertura também recebe uma representação do sol como tema principal e guarda semelhança com o anterior na sua forma ao centro. Aqui, no entanto, a representação do astro se afasta do figurativo ao inverter a cor do círculo no centro da imagem para preto e incorpora uma referência de artes gráficas populares ao colocar um segundo círculo em amarelo em torno do círculo negro. O segundo círculo sugere por metáfora visual a intensidade da luz e do calor da região nordeste do Brasil, lugar onde a trama se passa.



Figura 3 - O plano nº 4 da abertura de 1975.

O terceiro e o quarto plano (fig. 3) da abertura incorporam o sol negro do anterior somando-o com uma ilustração do solo onde é possível discernir um olho d'água à esquerda do quadro e gado ao centro e à direita. A soma das duas aquarelas inclui um elemento de montagem que faz o diferencial da abertura de *Gabriela* em relação a outras tantas que apenas sequenciam quadros estáticos. A transição e a combinação entre as imagens estáticas faz nascer composições cinéticas exclusivas da abertura, deslocando o próprio conceito de aura ou originalidade do material original para a combinação que será feito dele pelos meios tecnológicos da televisão.



Figura 4 - O plano nº 5 da abertura de 1975.

O quinto plano da abertura (fig. 4) é o primeiro onde podemos divisar figuras humanas: são os retirantes, pessoas em fuga da seca e da miséria em regiões do interior nordestino que buscam oportunidades em outros espaços. A personagem-título, Gabriela, inicia a trama como retirante – o que justifica esta representação – e a imagem se dissolve em direção ao cartão-título da novela.

O cartão que apresenta o título da telenovela (fig. 5) apresenta uma marca cuja tipografia foi customizada. Com formas que se apropriam em linhas gerais das fontes da família das Times, a marca de Gabriela traz como caráter exclusivo a italização, o acréscimo de curvas e a relação de espaçamento entre as letras, redesenhadas para que a distância entre elas fosse reduzida, como é especialmente evidente entre as três letras centrais. Interpretamos estas alterações como alusões à personagem- título, cuja caracterização explora as convenções populares da beleza feminina e cujo caráter sedutor se traduz na crescente proximidade com seu principal par romântico.



Figura 5 - O plano nº 6 da abertura de 1975.

Outro aspecto que alude à personagem-título aqui é a cor de fundo da imagem, um tom de marrom que se aproxima do ocre que é identificado como “cor de cravo” em referência à coloração do tempero. No livro que dá origem às adaptações, o autor Jorge Amado define Gabriela como dotada de “cor de cravo, sabor de canela” o que ganha uma tradução visual aqui. O tom de pele pode ser identificado com a miscigenação característica do povo brasileiro cuja confluência de índios, imigrantes e escravos que promoveu uma mistura de traços, culturas, etnias e tons de pele.

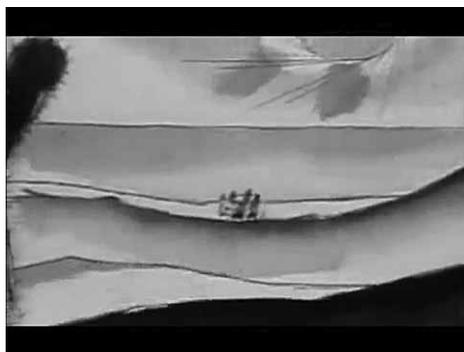


Figura 6 - O plano nº 7 da abertura de 1975.

Logo após o cartão-título retorna a imagem dos retirantes (fig. 6) e a câmera se afasta deles, deixando-os isolados ao centro do quadro sob o sol e acompanhados de um cacto à esquerda da ilustração. A retomada do sol e a sugestão visual de solidão da jornada dos protagonistas é colocada aqui com um efeito dramático, isolando-os em meio a um terreno árido e sem indicações de caminhos. Em uma estratégia de edição que será retomada diversas vezes na abertura, a mesma imagem ganha detalhes que destacam pormenores dela: aqui são enfatizados o cacto (plano nº 8) e o sol (plano nº 9).

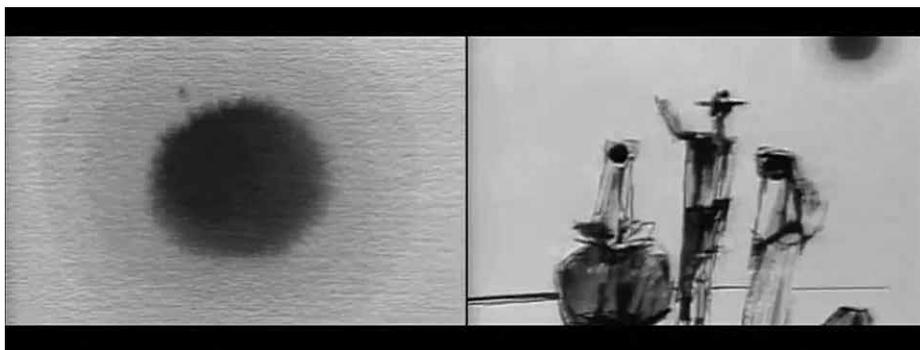


Figura 7 - Os planos nº 10 e 12 da abertura de 1975.

O décimo plano da abertura (fig. 7) retorna o sol como elemento principal na terceira repetição deste elemento. A repetição nos dá pistas do espaço onde se passará a trama, inclusive pela ausência: não há chuva, nuvens, neve ou alusões visuais ao frio. Apenas a repetição do sol e da sugestão do calor, uma caracterização que corresponde ao imaginário construído em torno do nordeste brasileiro. O plano é breve e uma transição nos conduz aos dois seguintes (nº 11 e nº 12), uma nova vista de três silhuetas sob o sol na mesma ilustração, agora em mais detalhes. Não há uma vinculação imediata entre estas figuras humanas e Gabriela, embora isto seja sugerido pelo desenvolvimento da narrativa.

Os planos nº 13 e nº 14 trazem uma mudança: pela primeira vez é sugerida a chuva em meio ao panorama árido mostrado até então. Nuvens de chuva tomam o topo da ilustração e sugerem a proximidade com a lavoura, sinônimo de afastamento do sertão nordestino e proximidade com a costa onde a água se torna abundante.



Figura 8 - O plano nº 19 da abertura de 1975.

Acompanhando uma mudança no andamento da música, que ganha animação, os planos do nº 15 ao nº 21 representam a chegada à costa ao introduzir uma imagem-chave para nossa interpretação: o veleiro na baía de Ilhéus (fig. 8) em um mar sereno sob o sol que aqui é representado como uma flor de infinitas pétalas no plano nº 19. Explorando a ambiguidade das formas, praticamente as mesmas linhas são usadas para desenhar o sertão e o mar, mas aqui a figura do veleiro e os tons frios ancoram a leitura de uma mudança na trajetória dos personagens: se Gabriela vem do sertão como retirante, em fuga da seca, seu destino é a proximidade com a costa, a cidade portuária de Ilhéus.

Além disto é possível sublinhar outro elemento de identidade nacional aqui: a extensa costa litorânea balneável do Brasil faz com que muito do imaginário a respeito do país se construa a partir da praia. Foi em uma praia que Cabral tomou

contato com a nova terra e seus nativos, assim como as tentativas de invasão de holandeses e franceses também partiram da costa e duas das capitais do Brasil (Salvador e depois o Rio de Janeiro) estão situados na costa. Assim, chegar à costa reúne dois potentes imaginários: a sensualidade que tem algo que espontâneo, miscigenado e até ingênuo (que evoca até a Iracema de José de Alencar) com a face pública do país perante o mundo.



Figura 9 - O plano nº 25 da abertura de 1975.

Após nos aproximarmos da costa (fig. 9) e da cidade de Ilhéus, nos dois últimos planos começa a aparecer a representação do comércio ao redor da baía que assumimos como sendo representantes da cidade dos planos nº 22 ao nº 27. Primeiro, uma baiana com o traje característico sentada na rua com o tabuleiro de alimentos à venda, um carregador de bananas e a representação de ricos e pobres em dois senhores vestidos de paletó de tons claros ao lado de um rapaz negro que caminha sem camisa na rua. Nestes dois planos é apresentada a futura profissão de Gabriela, cozinheira, feita uma alusão ao personagem folclórico da baiana, referenciado no repertório regional nordestino e também no nacional nas vestes de Carmen Miranda e introduzido um elemento da desigualdade social, marca do país tanto na ficção quanto na realidade desde então. A partir dos planos nº 28 e nº 29 que apresentam caranguejos ao nº 39 que retoma a imagem do sol-flor vemos uma descrição da atividade econômica em torno de Ilhéus. Navios de carga, de passageiros, veleiros, balseiros, frutas típicas da região nordeste se sucedem em cortes rápidos.



Figura 10 - O plano nº 40 da abertura de 1975.

No plano nº 40 vemos um detalhe em *close-up* de Gabriela (fig. 10), à frente do sol, ao lado de um cacto e olhando para o espectador. Seus traços são delicados e seu olhar é firme, mas chamamos a atenção para a representação do cabelo da personagem-título que é desenhado liso de um lado, revolto do outro. Esta aparentemente incoerência introduz um conflito central da trama: a resistência de Gabriela em apreciar os costumes e a etiqueta urbana de Ilhéus. Dividida na trama como é dividida nesta imagem, este conflito dialoga com ainda outro elemento de identidade nacional: a complexa relação entre colônia e metrópole, traduzida no permanente conflito entre a valorização de bens locais ou sua substituição por referências externas agregadas de um valor positivo. O desconforto da personagem com os costumes da cidade é evidenciado no breve plano nº41, um retrato em  $\frac{3}{4}$  de Gabriela com o rosto bastante contrariado.

Os últimos dois planos da abertura trazem três cravos, um trocadilho visual. Já mencionamos que o criador de Gabriela definira o tom de sua pele como tendo “a cor de cravo”, um matiz de marrom mostrado no plano nº 6. Este tom nada tem a ver com a flor cravo, tradicionalmente identificada como a elegância masculina em oposição à rosa. Aqui, o trocadilho linguístico visual se dá a partir da sensualidade da personagem-título, uma mulher que tem vários pretendentes à sua volta e acompanha o crédito do diretor.

## **Análise da abertura da telenovela Gabriela, 2012**

A abertura do *remake* de Gabriela conta com 23 planos em cerca de 1:07 de duração e repete a canção tema de 1975. As ilustrações feitas com areia colorida são de autoria do artista e ilustrador Mello Menezes. Uma visão geral de seus planos está resumida na figura 12.



Figura 11 - Visão geral dos planos de Gabriela (2012).

Os dois primeiros planos da abertura apresentam a maneira que é utilizada para criar as imagens ao longo de toda a sequência: as ilustrações são feitas de areia tingida (fig. 11), uma técnica artesanal característica da região nordeste do Brasil e muito presente em *souvenirs* onde paisagens do sertão e do litoral são montadas em garrafas seladas. Os planos-detalle que abrem esta sequência são abstratos por natureza, mas ao mesmo tempo são facilmente reconhecíveis pelo espectador que já esteja inteirado do contexto cultural e também narrativo da trama. Caso este não seja o caso é possível desfrutar das imagens por sua beleza plástica.

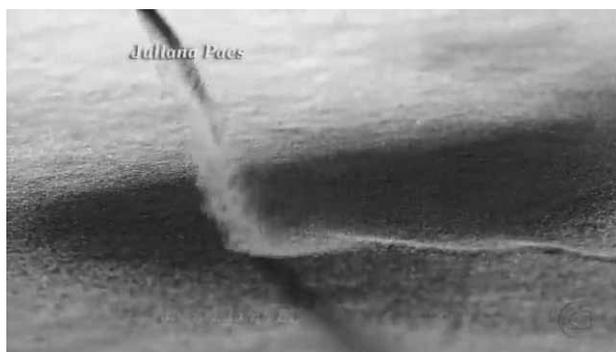


Figura 12 - Plano nº 2 de Gabriela (2012).

As temáticas visuais da primeira sequência são relidas na versão de 2012, ainda que com uma variação menor de quadros. Na nova edição também aparece o sertão árido carente de água, o sol radiante de tamanho exagerado (fig. 13) acompanhado de um cacto (plano nº 3) e o impacto da chuva que o transforma (planos nº 4 a nº 8) apresentado com uma estratégia de enquadramento e montagem que evoca a primeira edição da sequência, usualmente ao apresentar uma nova ilustração nos seus detalhes para depois revelá-la por completo.



Figura 13 - Plano nº 3 de Gabriela (2012).

Além da releitura com outro meio de produção da ilustração, aqui há também um grau de originalidade técnica a ser destacado. Os planos são registrados com uma câmera capaz de descrever em minúcias o movimento, criando um efeito de *slow motion* (fig. 14) que transforma a queda banal de um pingo d'água e seus respingos em uma imagem extraordinária. De maneira original aqui também a câmera se posiciona em diversas inclinações em relação às ilustrações, tirando proveito da perspectiva para sugerir volumes tanto da areia quanto dos elementos que interferem na areia.



Figura 14 - Plano nº 6 de Gabriela (2012).

Uma dissolução de imagem conduz ao plano nº 9, uma visão nostálgica de um pôr-do-sol junto de palmeiras e uma capelinha ao alto da duna. A evocação

imediate aqui é do artesanato das areias coloridas, somado a uma noção de simplicidade perdida que estão relacionadas ao fato que Gabriela é uma narrativa passada na década de 1920 para 1930. As marcas da natureza como o sol e a seca continuam presentes em regiões do sertão nordestino, mas a diferença temporal é marcada assim que se estabelece um referencial de paisagem antrópica.



Figura 15 - Plano nº 10 de Gabriela (2012).

A transição para o plano nº 10 é realizada de uma maneira original: a ilustração do pôr-do-sol é dispersada pelo vento (fig. 15), revelando que fora executada sobre um vidro e sob ela são revelados as primeiras alusões a personagens da abertura. Vemos uma silhueta de paletó branco emoldurado por uma mancha vermelha do sol junto do horizonte acompanhado por sete “sombras” e um urubu, uma alusão ao poderoso coronel Ramiro Bastos (Antônio Fagundes) e seus jagunços cujo figurino assim é caracterizado.



Figura 16 - Plano nº 14 de Gabriela (2012).

Uma dissolução de imagem nos conduz ao plano nº 11 que retoma mais um dos temas visuais da abertura de 1975: vemos em destaque o personagem de uma

baiana vestida em seus trajes folclóricos com duas silhuetas em roupas simples a distância. A lua está em seu quarto crescente no céu e os planos seguintes nos apresentam uma cena portuária (fig. 16) onde se divisam outras pessoas na baía e um navio que leva carga e passageiros também no centro do quadro. Em mais uma transição inusitada, a água invade a ilustração desmanchando todos seus detalhes. Somada a uma dissolução de imagem, somos conduzidos ao interior do bordel Bataclã.



Figura 17 - Plano nº 15 de Gabriela (2012).

Os planos nº 15, nº 16 e nº 17 não têm paralelo direto na abertura de 1975, onde não há vestígio visual do bordel (fig. 17) apesar de ser um espaço existente tanto dentro dos capítulos quanto no livro de Jorge Amado, a partir do qual as duas telenovelas foram adaptadas. Atribuímos esta omissão ao fato da primeira edição de *Gabriela* ter sido realizada durante o período mais repressivo da ditadura militar no Brasil, um momento quando liberdades individuais eram limitadas e havia ampla censura dos meios de comunicação. A representação de alusões à sexualidade era tomada como algo indecente e suprimido. Décadas mais tarde, redemocratizado o país e mudados os costumes, o Bataclã pode ser aceito com naturalidade pelos espectadores.

O plano nº 19 apresenta Gabriela caminhando seminua com uma flor no cabelo solto, carregando um balaio com quitutes pela cidade. Suas formas têm as curvas exageradas de uma caricatura que busca deixar evidente seu caráter sensual (fig. 18); curiosamente ela também está mais despida que as profissionais do sexo do bordel Bataclã. Na abertura de 2012 vemos a personagem-título de corpo inteiro, algo que não é revelado na primeira versão e interpretamos a nudez como um índice de sua espontaneidade e pureza de coração.



Figura 18 - Plano nº 19 de Gabriela (2012).

Os planos finais revelam o título da telenovela em uma tipografia que é mostrada em um molde de metal, revelado sob a areia pelo vento. A forma é semelhante à marca da versão de 1975, ainda que ligeiramente redesenhada com curvas mais harmoniosas que sugerem em pequenos detalhes as marcas de proximidade e intimidade da primeira edição.

### **Considerações finais**

Com base na análise das aberturas e da utilização dos recursos visuais verificamos que os processos de renegociação da identidade nacional, sempre envolvem uma série de agentes, e esses agentes têm determinados interesses, que representam uma identidade nacional, no caso brasileira. Como afirma Chartier (1990), ao se propor uma aproximação com a realidade, as representações sempre são influenciadas pelos interesses de grupo que a produzem. As telenovelas alcançam milhões de brasileiros que atualizam as suas crenças, por intermédio de narrativas históricas sobre uma realidade do passado, mas que ainda colabora para o reconhecimento das suas raízes. No caso de *Gabriela*, o romance de Jorge Amado foi publicado em 1958 e tratava de um panorama histórico de cerca de 30 anos antes, um movimento de reconstrução do passado que se aprofunda com as sucessivas releituras audiovisuais.

Por fim, como explica Anderson (1989) a identidade nacional é composta por diversas representações e entendida como sentimento e ideia de pertencimento a uma entidade mais ampla que a local, é uma comunidade imaginada.

As marcas presentes nas sequências de abertura de *Gabriela*, portanto, apontam tanto para o interior da narrativa que representam, quanto para um imaginário nacional que tem lastro na realidade, mas que aqui é sintetizado em uma espécie de repertório mínimo de símbolos, como o sugerido por Thiesse (2001) para o fomento de uma identidade. O sol inclemente que traz a seca ao nordeste brasileiro, a sensualidade das mulheres, os jogos de poder entre ricos e pobres e

a dramática diferença entre o árido e a costa acabam sempre representados nas aberturas. Este repertório é representado por técnicas simples, artesanais até, o que opera como uma lembrança de que a protagonista veio do povo e nunca desejou a sofisticação da cidade.

*Paula Regina Puhl*

Professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS)  
paula.puhl@puers.br

*Roberto Tietzmann*

Professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS)  
rtietz@puers.br

Recebido em fevereiro de 2014.

Aceito em abril de 2014.

### **Nota**

1. Texto apresentado por comunicação oral em AVANCA | CINEMA 2013 Conferência Internacional Cinema – Arte, Tecnologia, Comunicação realizada em 24-28 julho 2013 na cidade de Avanca, Portugal.

2. Informações retiradas do documento, *A cultura e a baianidade de Jorge Amado*, disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1284443&tit=A-cultura-e-a-baianidade-de-Jorge-Amado> Acesso em: 8 de maio de 2012.

### **Referências**

- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 2002.
- BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- BOIA, Lucian. *Pour une histoire de l'imaginaire*. Paris: Belles Lettres, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. Estud. av., São Paulo, v. 5, n. 11, 1991. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141991000100010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100010&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 06 May 2007. Pré-publicação.
- \_\_\_\_\_. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro/Lisboa: Bertrand Brasil / Difel, 1990.
- CROOK, Geoffrey. *Television Graphics: From Caption Card to Computer*. Oxford: Built By Robots Press, 1986.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: televisão e as novelas do cotidiano. In: MORITZ, Lilian. *A vida privada no Brasil 4*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

KRASNER, Jon S. *Motion graphic design: applied history and aesthetics*. Nova York: Focal Press, 2008.

LOPES, M. I. V. . Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Revista Comunicação & Educação*, São Paulo, v. 1, n. 26, p. 17-34, 2003.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. 4ª ed. São Paulo: Senac, 2005.

PUHL, Paula Regina. *Televisão e literatura: a transcodificação do conteúdo no caso Agosto*. São Paulo: Adaltech, 2006.

Disponível em: [www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0890-2.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0890-2.pdf). Acesso em: 20 de maio de 2012.

REDE GLOBO. *Gabriela*. Dir. Walter Avancini. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1975. Programa de TV (telenovela)

\_\_\_\_\_. *Gabriela*. Dir. Geral Mauro Mendonça Filho. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2012. Programa de TV (telenovela)

THIESSE, Anne-Marie. Ficções criadoras: as identidades nacionais. *Anos 90*, n. 15, Porto Alegre, UFRGS, 2001/2002.

TIETZMANN, Roberto. *O filme antes do filme: a retórica gráfica dos créditos de abertura cinematográficos*. 2005. 310f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976. p. 169-204

TV GLOBO NOVELAS E MINISSÉRIES/ PROJETO MEMÓRIA GLOBO (Guia Ilustrado). Rio de Janeiro : Editora Jorge Zahar, 2010.

## **Resumo**

No ano de 2012 foram comemorados os 100 anos de nascimento do escritor brasileiro Jorge Amado, conhecido por sua temática que reflete um país cuja identidade está na mescla, marcado pelo sincretismo religioso e pela coexistência entre a cordialidade e a desigualdade social. Neste artigo discutiremos aspectos das adaptações literárias para a televisão das duas versões do romance *Gabriela, cravo e canela*. A narrativa original, passada na cidade baiana de Ilhéus na década de 1920, tem como personagem principal Gabriela, jovem do interior de vida simples que vem trabalhar como cozinheira na cidade. O recorte desse artigo serão as sequências de abertura da telenovela de 1975 e de 2012. A investigação tem como foco analisar os discursos gráficos e audiovisuais presentes nestes segmentos que operam como introdução ao contexto histórico e identitário brasileiro, situando o espectador e ligando-o ao universo proposto por Jorge Amado. São discutidas as escolhas temáticas e estilísticas de cada período através das marcas visuais que representam a identidade brasileira.

## **Palavras-chave**

Gabriela. Telenovela. Identidade nacional. Créditos. *Remake*.

## **Abstract**

In the year 2012 was celebrated the centenary of birth of Brazilian writer Jorge Amado, known for themes that reflect a country with mixed identity, characterized by religious syncretism and coexistence between friendliness and social inequality. In this article we discuss aspects of literary adaptations in the two television versions of the novel *Gabriela, clove and cinnamon*. The original narrative, set in the town of Ilheus in the northeastern state of Bahia in the 1920s has as its main character Gabriela, a young sensual and simple girl from the countryside that comes to work as a cook in the city. The focus of this text are the opening sequences of the 1975 telenovela and 2012. The research analyzes the graphic and audiovisual discourses present in these segments that operate as an introduction to the historical context and aggregate signs of Brazilian identity, situating the viewer and connecting it to the universe proposed by Jorge Amado. We discuss the thematic and stylistic choices of each period through visual cues that represent the Brazilian identity.

## **Keywords**

Gabriela. Telenovela. National Identity. Credits. *Remake*.