



09

tríade
comunicação, cultura e mídia

artigos

Análise semiótica da vinheta da telenovela “Verdades Secretas”

Georgia Mattos

Universidade de Sorocaba, Uniso, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Sorocaba, São Paulo, Brasil. Contato com a autora: georgia_mattos86@hotmail.com

Tarcyanie Cajueiro Santos

Universidade de Sorocaba, Uniso, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Sorocaba, São Paulo, Brasil. Contato com a autora: tarcyanie.santos@prof.uniso.br

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar a vinheta da telenovela “Verdades Secretas” da Rede Globo de Televisão, tendo como base teórica, a Semiótica de Charles Sanders Peirce, que considera qualquer coisa como um Signo capaz de ser interpretado. Reconhecendo a vinheta televisiva como um signo sujeito a possíveis interpretações num telespectador, aplicamos a análise a partir das estratégias metodológicas desenvolvidas por Lucia Santaella, na qual percebemos a relação dos elementos que compõem as imagens e que formam uma obra bem elaborada da linguagem imagética.

Palavras-chave: Semiótica peirceana. Vinheta. Telenovela.

Abstract: The objective of this article is to analyze the opening sequence of the soap opera “Secret Truths” of Rede Globo de Televisão, with the theoretical basis, the Semiotics of Charles Sanders Peirce, which considers anything as a Sign capable of being interpreted. Recognizing the opening sequence as a sign subject to possible interpretations in a viewer, we apply the analysis from the methodological strategies developed by Lucia Santaella, in which we perceive the relation of the elements that compose the images and that form a well elaborated work of the imaginary language.

Keywords: Peircean semiotics. Opening sequence. Soap opera.

1. Introdução

Neste texto, pretendemos realizar uma análise semiótica peirceana da vinheta da telenovela “Verdades Secretas” da Rede Globo, exibida no período de 8 de janeiro a 25 de setembro de 2015, a partir da metodologia desenvolvida por Lucia Santaella alicerçada na semiótica de Charles S. Peirce. Para tanto, dialogamos sobre algumas propriedades da telenovela brasileira, contextualizando-a com seu formato atual. Também discorreremos sobre a história da vinheta, desde seu surgimento como recurso para emoldurar as iluminuras até seu uso hoje nas mídias eletrônicas.

Por fim, discutimos sobre os possíveis efeitos que a vinheta propicia num telespectador em potencial. Após a leitura semiótica das imagens, partimos do pressuposto que a vinheta é um signo capaz de gerar possíveis interpretantes e tentamos verificar os procedimentos empregados em sua mensagem.

2. Telenovela: o gênero (brasileiro) da teleficção

A primeira telenovela do Brasil, “Sua Vida me Pertence”, exibida pela TV Tupi em 21 de dezembro de 1951, mais de um ano após a televisão ser inaugurada no país, continha, como característica principal, o estilo melodramático, que se utiliza de exageros do gênero dramático com fortes traços de sentimentalismo. Formato, como lembra Xavier (2004, p. 47), procedente dos melodramas de rádio cubanos e mexicanos, que permaneceram na teledramaturgia até meados dos anos 60.

A partir desse período, as telenovelas passaram a incorporar novas características, que rompem com o formato antigo do melodrama, e passam a assumir o estilo chamado “realista”, inspirado nos fatos cotidianos. A telenovela considerada como precursora dessa mudança foi “Beto Rockfeller”, exibida também pela TV Tupi em 1968, que inovou não somente pela história de um homem de classe média-baixa, típico “malandro brasileiro” como protagonista, como também pela atuação dos atores, deixando os gestos exagerados e dramáticos para interpretações mais naturais. A própria trilha sonora passou a tocar os sucessos da época, como Rolling Stones, Salvatore Adamo e Bee Gees, abandonando as músicas instrumentais tocadas por orquestras.

Desde então, ocorreu o processo de nacionalização das telenovelas, que passaram a retratar a “modernidade”, com novas propostas para as convenções culturais e sociais. Esse programa televisivo passou a ser reconhecido, de fato, como um produto brasileiro. O êxito desse novo formato, que permanece até hoje, é facilmente justificado, pois as pessoas preferem assistir ao que lhe é familiar, assistir a histórias que parecem ser tiradas de sua própria vida, que são facilmente reconhecidas pelo seu linguajar, vestimenta, definições de humor, problemas sociais, todo o tipo de elemento reconhecível dentro de uma cultura. É o que Straubhaar (2004) chama de “proximidades culturais”.

Que os gêneros serão localmente mais bem adaptados do que o importado é previsto pela teoria da proximidade cultural. O argumento é de que as audiências tendem a escolher assistir a programas televisivos que são mais próximos ou mais diretamente relevantes para seus termos culturais e linguísticos. Sua primeira preferência seria pelo material produzido em sua própria língua e cultura local ou nacional. (STRAUBHAAR, 2004, p. 91).

Além de incorporar elementos da realidade, que atraem o público através dessa proximidade cultural, a telenovela brasileira também se vale de outras propriedades e recursos técnicos que contribuem para a construção de sua narrativa e para a persistência de seu sucesso em audiência, principalmente, as telenovelas da Rede Globo de Televisão, emissora responsável pelo maior número de produções teledramatúrgicas no Brasil, que estabeleceu, ao longo dos anos, um padrão de qualidade.

Essa especificidade é resultado de um conjunto de fatores que vão desde o caráter técnico e industrial da produção, passam pelo nível estético e artístico e pela preocupação com o texto e convergem no chamado padrão Globo de qualidade. É possível atribuir às novelas da Globo o papel de protagonistas na construção de uma teledramaturgia nacional. (LOPES, 2003, p. 23 e 24).

A telenovela brasileira convida, todos os dias, o telespectador a não somente acompanhar sua narrativa, mas a se envolver em suas tramas, a acompanhar o desenrolar dos emaranhados conflitos que aparecem a cada capítulo, que funciona como um dispositivo que ativa a “memória coletiva” (MOTTER, 2004), pois compartilha saberes entre os telespectadores.

Nesse sentido, Motter (2004) denomina a telenovela como a “crônica do cotidiano”, reportando-se ao escritor Machado de Assis, que usou o termo cronista no lugar de folhetinista¹, já que o folhetim/crônica pode ser comparado à telenovela por ambos retratarem histórias do cotidiano. Para Machado de Assis, “o folhetinista é a fusão do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo” (HOHLFELDT In: MOTTER, 2004, p. 255).

Assim, Motter (2004) compara o exercício do folhetinista (ou cronista) com o papel do roteirista que, na produção da telenovela, une o útil e o fútil, o sério e o frívolo, assim como ocorre na estruturação da crônica. As telenovelas conciliam o melodramático, com o apelo ao romântico e ao sentimental, e também o realismo, quando aborda questões de interesse social e político. Nesse “jogo” de sedução e prazer, que ora provoca choro, ora instiga e revolta, há momentos que nos levam ao cômico e outros que, de tão sério, incitam possíveis reflexões. A obra caminha por esses dois gêneros (melodramático e realista) com finalidades múltiplas: emocionar, pensar, participar, discutir e comprar. São as possibilidades da telenovela, unida entre o lúdico e o artístico, que se estabelece como construção da cultura brasileira.

Para Lopes (2004), a “validade cultural” da telenovela já foi confirmada através de, pelo menos, três aspectos: ativa competências de leitura – o telespectador passa pela experiência de interpretação, ou seja, experiência intelectual, não meramente emocional; alimenta a

1 O folhetim era uma narrativa literária do século XIX, publicada em jornais ou revistas de forma sequenciada com histórias romanescas. É considerada “uma espécie de arquétipo da telenovela”. (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p.11).

discussão cotidiana – incentiva a integração social; e constitui e desenvolve – além de modelos de comportamento, um rico repertório de objetos, estímulos e sugestões “para a atividade de elaboração de imagens sobre si mesmo e sobre o mundo, já reconhecida como parte essencial dos modernos processos de construção da identidade”. (LOPES, 2004, p. 131).

Portanto, a telenovela acaba construindo e reconstruindo, no fluxo de suas narrativas, novas formas de pensar, agir e viver. Apresentada para públicos variados, com diferentes níveis de proximidade cultural, gera uma gama de possibilidades de interação, que cabe ao público decidir em quais níveis irá interagir, responder... ou não.

3. Vinheta: uma perspectiva histórica

São bem poucas as bibliografias encontradas sobre vinheta. Entre as pesquisas que tratam do assunto, o autor mais referenciado é Sidney Aznar, que apresenta uma genealogia do termo, indicando sua origem na simbologia da uva, elemento considerado sagrado, presente em muitos textos bíblicos. Daí o nome “vinheta”, procedente do francês *vignette*, definido como “pequena vinha”.

Segundo o autor, esse elemento sagrado torna-se o tema das vinhetas, que aparecem na Idade Média como complemento decorativo das iluminuras – uma representação gráfica do texto bíblico, podendo ser composto por ilustração, pintura decorativa aplicada nas caligrafias capitulares e/ou texto. As ilustrações indicavam o que continha no texto, já a vinheta aparecia como uma forma de moldura, muitas vezes, usada somente para preencher os espaços em branco. “Parece que os iluminuristas tinham horror a espaços vazios, numa espécie de ‘agorafobia espiritual’, resolvida através das vinhetas”. (AZNAR, 1997, p. 33). Conforme o exemplo a seguir, podemos observar essas características:

Figura 1: Iluminura de Maître François: A Cidade Divina e a Cidade Terrestre.



Fonte: <<https://abrancoalmeida.com/2005/11/03/iluminuras-medievais-4/>>

Além da função de preencher o espaço vazio, as vinhetas, assim como as ilustrações, auxiliavam na demonstração dos textos sagrados, facilitando a compreensão das pessoas, que tinham muitas dificuldades em entender a escrita.

Já na Idade Moderna, principalmente com o surgimento da imprensa em 1450, a vinheta passa a se estabelecer como elemento gráfico-decorativo. Muito comum à época, eram os ornatos em forma de folhas de acanto, flores ou desenhos de ramos. Após a invenção de Gutemberg, os livros já eram impressos com espaços em branco para as vinhetas serem inseridas, nascendo assim, as primeiras formas de programação visual. “[...] a vinheta será uma das primeiras manifestações da programação visual, que, tendo suas raízes nas iluminuras, exemplifica o fato de que uma forma estilística é o reflexo de outras formas anteriores de arte já utilizadas”. (AZNAR, 1997, p. 33).

Por isso, ao perpassar o tempo, o termo vinheta também foi associado a outras formas gráficas, como emblemas, brasões e escudos. Por exercer, como característica principal, a função de complemento decorativo, Aznar (1997) também mostra o uso das vinhetas na cultura popular, como em cerâmicas e na arquitetura. O autor ressalta que a vinheta não pode ser confundida com qualquer elemento que desempenhe função decorativa, pois a vinheta é apenas um adorno, um algo a mais que confere maior beleza e estilização ao que se refere.

Para um estudo ideal da vinheta na cultura brasileira, temos que deixar evidenciada sua função básica: elemento decorativo que, aparecendo em uma forma pronta ou estabelecida, tem função de arte decorativa só quando está integrado àquela. A vinheta nunca será a linguagem própria de um estilo de arte ou de um veículo de comunicação. Ela apenas reforçará uma das formas que caracterizam um estilo de arte. (AZNAR, 1997, p. 125).

Portanto, o principal aspecto da vinheta é o de indicar, apontar para a arte em que está integrada, como se abrisse o caminho para o conteúdo ou para a informação se manifestar. Essa tem sido sua principal, senão única, função ao longo dos anos, mantida também, como podemos ver, em cada meio de comunicação: cinema, rádio, TV e Internet. Como afirma Freitas (2007):

Nos meios de comunicação, a vinheta desempenha o mesmo papel que desempenhava nas artes gráficas, ou seja: o de enfeitar uma figura já estabelecida ou finalizada. A vinheta eletrônica é, normalmente, adicionada à marca ou logomarca de algumas emissoras de TV, com o objetivo de destacar a figura que está sendo mostrada ao telespectador, atribuindo-lhe uma pequena animação ou efeito sonoro que chame a atenção para a imagem em questão, ou que destaque o produto sendo anunciado com algum reforço sonoro. (FREITAS, 2007, p. 53 e 54).

Na mídia eletrônica, porém, uma função a mais lhe é acrescentada: a de demarcar o início e o fim de uma programação, como também, o início e o fim dos intervalos comerciais. Recurso necessário para não confundir o telespectador, que no início da televisão, era comum passar de uma programação para a outra sem situá-lo. As vinhetas que podemos destacar como exemplo, impregnadas em nosso imaginário, são as do “Jornal Nacional” e do “Fantástico”, aliás, o famoso “Plim-Plim” da Rede Globo era uma vinheta que se tornou marca de identificação da emissora, como lembra Freitas (2007).

Antes das vinhetas serem o que conhecemos hoje, produzidas pelos recursos da computação gráfica, as primeiras vinhetas de televisão tinham apenas textos e eram apresentadas em cartolina. Com os avanços tecnológicos, a princípio, pelo videotape, as vinhetas deixaram de ser estáticas e tornaram-se animadas. O que podemos afirmar é que cada vez mais a vinheta se transformou num produto estético fundamental na composição da estrutura televisiva.

Na telenovela, precisamente, a vinheta ganha uma peculiaridade, além de ser um produto estético que anuncia a narrativa, ou seja, que emoldura a novela, a vinheta se une com os elementos característicos de um videoclipe, que passa a representar a própria história. Com imagens sugestivas, como objetos, a figura dos atores principais, música, o jogo de cores, todo um conjunto de imagens e sons que transfigura o enredo principal, que passa a conter a trama na própria vinheta. É o caso da vinheta da telenovela “Verdades Secretas”, que iremos apresentar no tópico seguinte.

4. Semiótica Peirceana e a vinheta de “Verdade Secretas”

A partir da semiótica peirceana², fundamentada na gramática especulativa – que estuda

2 Semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914), que desenvolveu a semiótica como Lógica,

os tipos de signos e suas classificações – buscamos nas estratégias metodológicas desenvolvidas por Santaella (2005) os parâmetros para observar os possíveis efeitos que a vinheta pode causar no telespectador.

A semiótica peirceana é uma disciplina alicerçada na fenomenologia, considerada uma quase ciência que examina o modo como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente, por isso, qualquer coisa pode ser um signo capaz de ser interpretado. Para Peirce, existem três elementos formais e universais em todos os fenômenos que se apresentam à mente, chamados de “primeiridade”, “secundidade” e “terceiridade”. O primeiro está relacionado com o acaso, a possibilidade, qualidade e sentimento; o segundo está ligado com as ideias de conflito, dualidade, ação e reação; e o terceiro, refere-se à generalização, crescimento e inteligência.

Por meio da gramática especulativa, obtêm-se as definições e classificações para a análise de todos os tipos de signos em seus três aspectos: significação, objetivação e interpretação, pois o signo pode ser analisado em si mesmo, em suas propriedades internas, ou seja, em seu poder para significar; ou ser analisado na sua referência àquilo que ele indica e se refere; ou ainda, nos tipos de efeitos que pode produzir, nas interpretações que desperta num receptor.

Podemos entender por signo, nas palavras da autora: “Qualquer coisa que esteja presente à mente tem a natureza de um signo. Signo é aquilo que dá corpo ao pensamento, às emoções, reações etc.” (SANTAELLA, 2005, p. 10). Consideramos, portanto, a vinheta como um signo capaz de sugerir, indicar, representar algo exterior – seu objeto.

Defino um Signo como qualquer coisa que, de um lado, é assim determinado por um objeto e, de outro, assim determina uma ideia na mente de uma pessoa, esta última determinação, que denomino o *Interpretante* do signo é, desse modo, mediatamente determinada por aquele Objeto. Um signo, assim, tem uma relação triádica com seu Objeto e com seu Interpretante. (PEIRCE In: DRIGO; SOUZA, 2013, p. 23, grifo do autor).

Todo signo representa uma outra coisa, chamada de objeto, e produz um efeito interpretativo em uma mente potencial, chamado de interpretante, assim, o signo possui uma relação triádica com o objeto e o interpretante. “O que define signo, objeto e interpretante, portanto, é a posição lógica que cada um desses elementos ocupa no processo representativo” (SANTAELLA, 2005, p. 8). Da relação do signo consigo mesmo, isto é, da natureza do seu fundamento, há três propriedades que permitem funcionar como signo: sua mera qualidade, que pode ser um signo, chamado de quali-signo; em sua existência, que se torna signo, chamado de sin-signo, no sentido de sua propriedade singular; e em seu caráter de lei, que deve ser signo, chamado de legi-signo, quando o caráter singular se amolda à generalidade.

Para realizar a leitura semiótica, vamos nos ater aos fundamentos dos signos. De acordo com Santaella (2005, p. 12), são “três propriedades formais que lhes dão capacidade para funcionar como signo: sua mera qualidade, sua existência, quer dizer o simples fato de existir, e seu caráter de lei”. Será através destas propriedades, ou seja, os aspectos qualitativos, referenciais e os aspectos compartilhados culturalmente, que poderemos contemplar, observar também criador do pragmatismo filosófico, além de ter se dedicado a várias outras áreas da ciência.

ou descrever e generalizar, expondo assim, os possíveis sentidos presentes no signo.

Quanto ao signo escolhido, a vinheta da telenovela das onze, que ganhou o Emmy Internacional 2016 de melhor novela – “Verdades Secretas”, de Walcyr Carrasco, é uma obra de Alexandre Romano e Flavio Mac, que usaram lugares abandonados como cenário. A vinheta exibe uma sequência de imagens com modelos vestidas com roupas de grife (todas são realmente modelos), ao som da música “Angel” da banda Massive Attack.

A vinheta remete à história da trama principal: uma adolescente que no início da carreira de modelo aceita fazer o “book rosa”, termo conhecido no meio para indicar o esquema de prostituição em agências de modelo, cuja existência se fez presente para o autor quando da sua passagem como repórter da revista “Vogue”; contudo, só tomou efetivo conhecimento do assunto ao conseguir contato com dois donos de agência de modelo (informação verbal³). A seguir, as 60 cenas ou *frames* que compõem a vinheta:

Figura 2: Sequência de cenas da vinheta.



3 Relato do autor Walcyr Carrasco no XI Seminário Internacional OBITEL 2016.



Fonte: Elaborada pelas autoras.

Diante desse signo que pretendemos analisar, seguimos com os passos fenomenológicos,

que consistem em, a princípio, contemplar; depois, discriminar; e então, generalizar, para corresponder com as categorias da primeiridade, secundidade e terceiridade.

Num primeiro momento, é possível perceber as cores que mais se destacam na sequência de imagens: azul, vermelho e os tons fortes em laranja, ainda assim, todas estão sob uma película sombria, criando um contraste entre o claro e o escuro. As texturas também se mostram muito salientes, num jogo de sombras e imagens embaçadas, que causam a necessidade de passar mais tempo apreciando-as. Porém, por se tratar de uma vinheta com duração de um minuto e 15 segundos, numa sequência de imagens relativamente rápida, esse processo de contemplação pode ser prejudicado, ao passo que o telespectador pode perceber novos detalhes e informações a cada dia de exibição da vinheta. Esse primeiro olhar contemplativo apresenta somente as primeiras impressões despertadas, de cunho sensorial e abstrato.

Com o olhar mais atento e observacional, já é possível constatar algumas particularidades nas imagens. São poucos os *frames* que não apresentam a figura da modelo, como algumas que exibem somente um teto, um sofá, paredes descascadas, uma cadeira com folhas secas em volta, aliás, as folhas secas estão presentes em quase todas as cenas, mas é interessante notar que as cenas que apresentam as modelos, na maioria, aparecem somente com partes do corpo ou do rosto, como lábios, braços cruzados, cabelos esvoaçados, pernas e coxa. As que focalizam o rosto estão fortemente marcadas por expressões de mistério ou de medo.

Outras características são os estragos que aparecem com frequência na parede, dando a ideia de lugar muito antigo, precário ou malcuidado, com o papel de parede descascado, que se contrapõe com as belas modelos. Essa ambiguidade entre o luxo e o lixo remete ao século XIX quando Paris se torna o centro do mundo da moda, considerada o berço da alta costura, entre um ambiente arquitetônico antigo, luxuoso e ao mesmo tempo, decaído.

No aspecto mais técnico, podemos observar que em muitas cenas, as modelos aparecem em duplicidade, com a imagem trêmula, passando a ideia de possuir várias faces em uma só pessoa, estando ao mesmo tempo, num lugar desolador e perigoso. Aqui, já podemos apontar o que a vinheta, de forma geral, pode representar, além da própria história que a novela traz.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2007), a cor azul, que se destaca entre as imagens, é a cor mais profunda, “nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga da cor” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2007, p. 107), fuga esta, que a longo prazo, torna-se deprimente, pois esta é a mais fria das cores e representa o vazio exato. Quando escuro, torna-se o caminho do sonho, e num tom azul-celeste, representa a rivalidade entre o céu e a terra. Essas duas significações são facilmente aplicadas na vinheta, pois a história é sobre a busca do sonho em ser modelo, que no percurso, precisa fazer escolhas entre o certo e o errado.

Quanto às partes do corpo que aparecem em algumas cenas, como os braços que aparecem sempre cruzados, tem-se aí o intuito de proteção, da força, voltados para si, numa atitude de se proteger do mal. Já os cabelos, que aparecem soltos, representam a disponibilidade da mulher, relacionado ao seu desejo de entrega, numa provocação sensual. Tem-se novamente

uma associação com a história, pois a modelo que se prostitui deve se mostrar entregue, disponível, ao mesmo tempo em que essa entrega é uma farsa, envolvida por medo e vergonha, revelando-se pelos braços cruzados.

Tentamos aqui, fazer um apanhado geral sobre os possíveis efeitos da vinheta num telespectador em potencial. No próximo tópico, propomos uma análise mais aprofundada a partir de uma determinada cena.

5. Análise da “cena 7” e seus possíveis efeitos

Para realizar uma análise semiótica mais aprofundada, escolhemos uma cena específica dentro da totalidade de imagens. Para tanto, é preciso considerar os possíveis efeitos, ou interpretantes do signo, que podem aparecer em seus aspectos qualitativos, sendo assim, quali-signo; em seus aspectos referenciais e singulares, como sin-signo, ou destacando-se nos aspectos generalizantes, em regras de lei, agindo como legi-signo.

Figura 3: Cena 7



Fonte: Elaborada pelas autoras.

Primeiramente, consideremos apenas os aspectos qualitativos da imagem, as cores que mais saltam aos nossos olhos, as formas, linhas e contornos, texturas, desvencilhando-se do reconhecimento das coisas em si. Apenas dar tempo para a contemplação, para as sensações que podem surgir.

O vermelho intenso que dirige nossos olhos para o centro da imagem, a cor branca que parece ocupar maior espaço. É possível perceber uma divisão entre luz e escuridão, que reflete num jogo de sombras. A imagem também se constitui num curso retilíneo, em linhas retas verticais e horizontais; poucos contornos curvos, mais ao centro, e formas arredondadas em branco e texturas bem marcadas.

O contraste entre o claro e o escuro, relacionando-se com as formas retangulares e o vermelho ao centro, emerge uma sensação desconfortável, que provoca um afastamento, apesar

da harmonia que a imagem proporciona e de sua simetria regular, o ambiente parece ser opressor, úmido e sombrio, que causa perturbação e sentimento de incerteza.

Deixando os primeiros efeitos, passamos a observar os aspectos referenciais, indicar os elementos que os compõem, nomeando-os. O elemento de maior destaque é a figura da mulher, ao centro da imagem. É a modelo Larissa Portolani de Araraquara/SP, que está deitada em cima de uma cama rústica com as pernas de fora, numa pose mais sensual, de blusa vermelha, enrolada por lençol branco da cintura para baixo, sapatos de salto alto vermelhos e um colar de pérola.

Do lado direito da imagem, há uma janela de vidro, permitindo que a luz do sol penetre no ambiente, invadindo a escuridão, ainda muito presente no lado esquerdo da imagem, onde observamos um abajur de chão apagado e uma porta de vidro, que parece estar aberta. No fundo da imagem, há uma parede descascada, que se confunde entre um possível papel de parede com a sombra da janela, que possui contornos de ferro em formatos de folhas e flores.

No centro, acima da mulher, aparece o nome da novela em letras arredondadas, porém, deduzimos as palavras escritas, pois as letras não completam seu formato, deixando espaços vazios, como se estivessem falhadas.

Após constatar os elementos existentes na imagem, passamos para os aspectos generalizantes, compartilhados culturalmente. Nesta última etapa da análise, os aspectos qualitativos e referenciais ganham novas interpretações.

A começar pelas letras, que por apresentarem falhas, podemos entendê-las como algo que está subentendido, combinando com o que a própria frase diz: verdades secretas, e por serem secretas, partes delas se encontram escondidas, estando a palavra “verdades” no lado escuro da imagem e a palavra “secretas” no lado claro. Encontramos no Dicionário de Símbolos, uma significação da letra “S”, que aparece três vezes na frase. Sua forma espiral, conota a ideia de movimento de unificação, principalmente estando na vertical, que simboliza a união entre o céu e a terra, aqui, entendido mesmo como a modelo entre a pureza e o pecado, entre a inocência de sua idade, remetendo à personagem principal – Angel – de 16 anos e a vida de prostituição.

Nessa dubiedade, também estão as cores. O vermelho, neste caso, um vermelho escuro, que representa o noturno, a fêmea, o “segreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida. Um seduz, encoraja, provoca” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2007, p. 944). A cor vermelha também pode ser considerada um convite à transgressão das pulsões sexuais, proibidas. Cor que remete ao sagrado e ao secreto, que esconde algo e, por isso, também possui relação com a morte.

Por outro lado, temos a cor branca, que se contrapõe ao vermelho. O branco imaculado, ou a origem da brancura vaginal, simboliza a pureza da noiva, que ao se vestir de branco, está a caminho do casamento. O branco também simboliza essa mudança de estado, que demarca o fim da pureza, passando da vida para a morte, ou ainda, o branco que se reergue vitorioso da prova, simbolizando o renascimento. Comparando, mais uma vez, com a história, quando parece estar tudo perdido para Angel, depois do triste fim do suicídio de sua mãe, ao descobrir

o romance do marido com a filha, em que esta, por vingança, mata o amante; assassina, impura, culpada, reaparece no final da trama em seu casamento, de vestido branco e olhar malicioso, como de uma noiva que antes do casamento, já perdera a inocência.

Quanto ao contraste entre a luz e a sombra, em nossa cultura ocidental, a luz é a sucessora das trevas, luz e trevas representa, sucessivamente, anjos e demônios. Tanto as trevas quanto a sombra representam a morte, a perdição, os maus hábitos. Na imagem, é o luminoso e o obscuro que coexistem no mesmo ser. Também pode significar a luz invadindo o espaço, como a luz divina, que resgata o ser da escuridão, ou seja, a luz que concede vida e esperança.

A figura feminina faz alusão ao desejo, à atração. A mulher belíssima que leva à maldição, sendo um belo enganoso. Já a perna representa os laços sociais, que tem uma analogia com o sexo, pois por ele, os relacionamentos e as sociedades são feitas e desfeitas. “A perna, como o membro viril, é símbolo da vida: desnudar a perna significa mostrar o poder e a virilidade” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2007, p. 710). A perna também, como se pode ver, na posição da modelo, forma-se um triângulo, quando este aparece com a ponta para baixo, simboliza o sexo feminino e a fecundidade. É a nudez, que no Ocidente, representa a sensualidade, a degradação materialista, conseqüente do pecado. Segundo os autores, “a nudez feminina tem poder temível” (2007, p. 845), provocante, difícil de resistir. O próprio colar que a modelo está usando, além de adorno, está ligado a uma significação erótica, na forma de elo entre duas pessoas.

Outro ponto interessante é como o lençol está envolto na modelo, não somente cobrindo a nudez, mas dobrado de forma que a enrola, com uma parte caída no chão, parece um manto que a mantém presa. O sapato vermelho que a modelo está usando pode ser considerado símbolo de identificação pessoal, como no conto da Cinderela que perde o sapato de cristal à meia-noite, possui dois significados: tanto a quebra do encanto realizado pela fada madrinha, quanto à ideia de par-perfeito ou do poder da escolha. O sapato cabe somente no pé da Cinderela e esta é a prova de identidade, que também simboliza o desejo sexual despertado pelo pé, símbolo sexual, principalmente, o sapato de salto alto que representa o símbolo vaginal.

Quanto à janela, podemos encontrar seu significado num dos mais antigos símbolos da maçonaria – o Painel da Loja ou Quadro – desenho que representa os antigos símbolos da maçonaria. Nele, existem três janelas, que correspondem ao oriente, ao sul e ao ocidente, são as três estações do sol. Portanto, a janela permite a entrada da luz nesses três estádios.

Para finalizar, temos a porta, que simboliza o lugar de passagem entre dois estados, entre a luz e as trevas. Nas tradições judaicas e cristãs, a porta é a que dá acesso ao divino, às coisas do Céu; porém, existem as portas da morte, que “simbolizam o poder notável desse abismo qual não se pode sair” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2007, p. 736), o que parece mais provável para nossa análise, pois a porta se encontra do lado escuro da imagem. A porta também simboliza o oculto, que guarda o secreto, e abre-se sobre um mistério.

A vinheta, de fato, representa a história principal da telenovela, porém exige que o telespectador tenha um conhecimento prévio da trama, ainda assim, poderá identificar a

ambiguidade que a imagem causa entre a beleza das modelos e o lugar caótico em que estão, que apesar da elegância que elas portam, existe um ambiente sombrio, de sentimentos antagônicos. Como Flavio Mac, um dos criadores, afirma no site do Gshow: “Utilizamos câmeras sóbrias e algumas bem movimentadas, enfatizando o contraste entre a realidade e o sonho”, revelando as verdades secretas que existem neste meio, denunciando o lado escuro dessa vida considerada tão sublime e esplêndida.

6. Análise das “cenas 19 e 42” e seus possíveis efeitos

As próximas cenas a serem analisadas contêm, especificamente, imagens do ambiente, faremos a análise no mesmo procedimento anterior, seguindo os aspectos qualitativos, referenciais e de leis para buscar seus possíveis efeitos.

Figura 4: Cena 19



Fonte: Elaboradas pelas autoras.

Figura 5: Cena 42



Fonte: Elaboradas pelas autoras.

Como podemos perceber, existe uma predominância de tons marrons, texturas muito evidentes, que trazem uma ideia de desordem, principalmente, a segunda imagem, que intensifica a confusão visual, causando sensações de aflição e incômodo.

Já em seu aspecto referencial, observamos na primeira cena, uma cadeira caída com folhas secas ao seu redor e uma parte de um sofá ao fundo. Na segunda imagem, tem-se uma parte da cama, um abajur pequeno no chão ao centro e sombras refletidas na parede descascada, como manchas ocasionadas pelo tempo.

Passando para o terceiro nível da análise, a cor marrom é a cor da terra e do outono. Na Antiguidade e na Idade Média era considerada a cor do luto, mas também possui um significado erótico e remete à prosperidade material. Quanto à primeira cena, leva-nos a associar com o outono, estação que simboliza as etapas da vida: infância, juventude, maturidade e morte, mas também significa a esperança, as mudanças; é a estação de transição entre os extremos do verão e do inverno, que representa o belo e o melancólico. As folhas secas, por sua vez, que caem das árvores nesta estação, significa as coisas que precisam ser deixadas para trás, como as folhas que caem e morrem, mas nascem outras, que representa um momento de mudança de vida.

É interessante notar que apesar das folhas espalhadas, a imagem passa a ideia de que tudo em volta está parado, estático, sem movimento algum. Levando em conta que o vento simboliza o suporte do mundo, considerado como o regulador dos equilíbrios morais, sua ausência, portanto, demonstra um ambiente desestruturado, o caos. O vento também significa a força divina, do Deus desejoso em se comunicar. Na imagem, seria então, o silêncio de Deus ou sua ausência.

Na segunda cena, o ambiente rústico é muito mais evidenciado. O abajur que resguarda a luz, responsável por iluminar uma área determinada, está no chão, ao centro, e está apagado, num ambiente predominantemente escuro e, ainda assim, como se sua função fosse desnecessária, mas ao mesmo tempo, elementar para uma decoração antiga da nobreza. Vemos, mais uma vez, a ambiguidade entre o luxo e o ambiente defasado.

Confirmando isso, tem-se a confusão da sombra refletida na parede descascada, formando manchas desarmoniosas, que significam a degradação, a anomalia e a desordem. “Seja o efeito do envelhecimento das coisas que se desgastam [...] É a marca da fraqueza e da morte” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2007, p. 585), ambas características ou consequências da prostituição representada na vinheta.

7. Considerações finais

A vinheta é um signo que permite gerar interpretantes num telespectador em potencial, podendo este entender dos recursos comunicacionais empregados na vinheta ou não, pois qualquer pessoa pode realizar suas interpretações, através de sua própria experiência colateral. Não precisa ser especialista para tomar a posição de intérprete, embora, alguém com maior experiência na área, mais profundo serão os interpretantes.

As cenas da vinheta foram muito bem estruturadas para transmitir a ideia central da história, com recursos técnicos de imagens e sons, que provocam sensações de estranhamento e ao mesmo tempo, de atração. A ambiguidade entre a beleza estonteante das modelos e o lugar sombrio e desolador fazem com que a vinheta chame a atenção do telespectador, e mesmo que este não domine esta linguagem, é possível perceber as contradições que ali estão presentes.

Da leitura semiótica realizada, especificamente a partir de três cenas, é possível afirmar que estas, assim como a vinheta de forma geral, predominam-se em seu aspecto convencional-simbólico, pois mesmo atraindo o olhar do telespectador, causa confusão e certa dificuldade em identificar a profundidade da mensagem.

O que não se pode afirmar é que esta análise se esgote aqui, pois sendo disponível para outros intérpretes e em outros momentos, a análise será estendida para outros possíveis interpretantes, impossível de ser alcançado em sua plenitude. Tentamos chegar a alguns destes possíveis efeitos para demonstrar a importância que os recursos televisivos e, principalmente, a vinheta possui não somente para envolver o telespectador, mas também exerce uma função social em despertar reflexão e estimular para o exercício interpretativo. Isso evidencia o quanto a semiótica peirceana possibilita uma nova experiência com o signo audiovisual, de forma que o telespectador possa interpretá-lo de forma mais aprofundada, podendo caminhar pelos seus vários níveis de interpretação.

Referências

AZNAR, Sidney Carlos. **Vinheta**: do pergaminho ao vídeo. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

DRIGO, Maria Ogécia; SOUZA, Luciana Coutinho Pagliarini. **Aulas de semiótica peirceana**. São Paulo: Annablume, 2013.

FREITAS, Leonardo Fialho. **A vinheta e sua evolução através da História**: da origem do termo até a adaptação para os meios de comunicação. 2007. 119 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade dos Meios de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

FREITAS, Maria Eduarda. **Abertura de Verdades Secretas exhibe belas modelos em cenários decadentes**. [S.I.]: Gshow, 2015. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/verdades-secretas/extras/noticia/2015/06/abertura-de-verdades-secretas-exibe-belas-modelos-em-cenarios-decadentes.html>>. Acesso em: 18 de novembro de 2016.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1990.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação e Educação**, São Paulo, n. 26, p. 17-34, jan./abr. 2003.

_____. Para uma revisão das identidades coletivas em tempo de globalização. In: _____. (Org.). **Telenovela**. Internacionalização e Interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004. p. 121-137.

MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela. Empréstimos e Doações. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. (Org.). **Telenovela**. Internacionalização e Interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004. p. 251-291.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: História e Produção**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

STRAUBHAAR, Joseph. As múltiplas proximidades das telenovelas e das audiências. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. (Org.). **Telenovela**. Internacionalização e Interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004. p. 75-110.

XAVIER, Ismail. Do senso moral-religioso ao senso comum pós-freudiano: imagens da história nacional na teleficção brasileira. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. (Org.). **Telenovela**. Internacionalização e Interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004. p. 47-73.