

# AS ESTRATÉGIAS DE SIGNIFICAÇÃO PLÁSTICA DA IMAGEM EM JUSTIÇA GAÚCHA

**CASTRO, Maria Lília Dias de**  
Pós-Doutora  
UFSM  
mlilia@terra.com.br

**TAROUCO, Cristiano**  
Mestrando  
UFSM  
cristiano\_tarouco@hotmail.com

## RESUMO

Face um reducionismo conceitual que tem prejudicado o desenvolvimento das ciências da imagem, é conveniente o reconhecimento de metodologias de estudo que apresentem especificidades plásticas como operadores de análise da comunicação visual. Assim, por meio de revisão bibliográfica e aplicação da Teoria da Imagem, buscamos verificar a significação plástica presente nas estratégias de imagem empregadas em um âmbito televisivo. A análise icônica da vinheta de abertura do Justiça Gaúcha, um telejornal produzido pelo poder judiciário estadual, possibilitou a identificação de uma enunciação estratégica em que a narrativa televisual privilegia a simplicidade na composição visual e o enfoque referencial ao real.

**Palavras-chave:** Teoria da imagem. Comunicação Visual. Análise icônica.

## 1 INTRODUÇÃO

Antropologia, Psicologia, Teoria da Comunicação, História da Arte. Para a comunicação visual, várias são as áreas científicas que têm utilizado, ao longo da história, concepções teórico-metodológicas próprias para estudar a natureza da imagem. Embora válidas, parte do legado desses estudos resultou num reducionismo conceitual que prejudica o desenvolvimento teórico das ciências da imagem.

Assim, é conveniente uma metodologia de estudo que apresente especificidades plásticas como operadores de análise, considerando a percepção e a representação como processos gerais inerentes à natureza icônica. A Teoria da Imagem<sup>1</sup>, portanto, parece ser uma resposta àqueles que procuram os fundamentos e princípios da comunicação visual.

Este artigo objetiva uma análise icônica da vinheta de abertura do programa de telejornalismo temático Justiça Gaúcha<sup>2</sup> a fim de identificar a significação plástica presente na sintaxe da imagem, considerando o crescente fenômeno da midiaticização da sociedade, além da importância da simplicidade nas estratégias de composição visual.

## 2 TEORIA DA IMAGEM: conceitos e representações

Quanto à formulação de uma necessária teoria da imagem, dois problemas são identificáveis: uma falta de fundamentos teórico-metodológicos no âmbito acadêmico e a existência de uma estrutura artesanal no âmbito profissional que parece prescindir de uma teoria própria. Portanto, isolar as ciências da imagem da tradição científica clássica e adorná-las de métodos de investigação e análise de eficiência comprovada deve ser parte de uma futura Teoria Geral da Imagem. A necessidade de uma teoria da imagem se faz presente face à realidade atual, na qual onde a natureza polidimensional da imagem fica caracterizada pelo desenvolvimento tecnológico dos meios que a produzem. Em suma, é necessária a existência de fundamentos que articulem a análise da imagem em função de critérios específicos que considerem significações plásticas e semânticas.

La configuración de la Teoría de la Imagen como disciplina específica para el estudio de la naturaleza icónica puede satisfacer, además, la necesidad de encontrar un metodológico para el análisis de las imágenes. Es lógico pensar que si la imagen se ha constituido en objeto científico, la Teoría que explique la naturaleza de dicho objeto, sería la más eficaz en el análisis de las diversas manifestaciones del mismo. (VILLAFANE, 2008, p. 22).

Segundo a proposta do autor, a análise da natureza icônica é objeto científico da Teoria da Imagem. É desse estudo, então, que se reconstitui o específico da iconicidade, independentemente do meio que a produz, do contexto cultural gerador ou de qualquer outra circunstância externa. Ao possuir atributos permanentes e invariáveis, uma imagem enquanto produto científico pressupõe: (1) uma seleção da realidade; (2) um repertório de elementos; e (3) uma sintaxe.

Podemos analizar cualquier obra visual desde muchos puntos de vista; uno de los más reveladores consiste en descomponerla en sus elementos constituyentes para comprender mejor el conjunto. (...) Utilizar los componentes visuales básicos como medios para el conocimiento y la comprensión tanto de categorías completas de los medios como de trabajos individuales es un método excelente para la exploración de su éxito potencial y actual en la expresión. (DONDIS, 1998, p. 53).

No exercício investigativo deste artigo, a opção metodológica de trabalho gira em torno dos conceitos e das propostas da Teoria da Imagem. Abaixo, uma prévia de embasamento dos elementos representacionais da imagem que irão guiar a análise final do corpus aqui escolhido. Estão eles divididos em morfológicos, dinâmicos e escalares.

### 1.1 Elementos morfológicos da imagem

Os elementos morfológicos da representação possuem natureza espacial e constituem a estrutura sob a qual se fundamenta o espaço plástico, fruto da modelização entre espaço e realidade. Entre todos os elementos de representação, os morfológicos se destacam por serem os únicos a possuírem possuir uma presença material e tangível na imagem.

O ponto é o elemento icônico mais simples, cuja presença não necessita estar graficamente indicada para sua influência plástica se fazer notar no plano espacial. Isso ocorre porque um ponto, assim como a linha, é elemento sinestésico de conexão com modalidades sensoriais diversas, tendo sua representação associada à música, às artes visuais, à poesia. “En la naturaleza”, recorda Dondis (1998, p. 55), “la redondez es formulación más corriente, siendo una rareza en el estado natural la recta o el

cuadrado”. Relacionado a propriedades como dimensão, forma e cor, o ponto tem a potencialidade de cumprir qualquer função plástica. Todavia, talvez a característica mais importante deste elemento seja sua dinamicidade: basta situar um ponto sobre um plano espacial que ali se instaurará uma tensão visual entre elementos, pois, como sentença Kandinsky (1997, p. 28), “o ponto é a forma temporal mais concisa”. E, vale lembrar, há sempre uma trama de pontos que está no princípio da composição mecânica dos meios tecnológicos de reprodução de imagem.

De uso infinito em comunicação visual, a linha é elemento visual de primeira ordem. Enquanto significação plástica, para Villafañe (2008), ela se proporciona: (1) à criação de vetores de direção que atribuem dinamicidade à imagem; (2) à separação de dois planos entre si; (3) à bidimensionalidade pelo sombreado; (4) à representação da tridimensionalidade; e (5) à garantia das características estruturais de qualquer objeto.

A linha geométrica é um ser invisível. É o rastro do ponto em movimento. Ela nasceu do movimento - e isso pela aniquilação da imobilidade suprema do ponto. Produz-se aqui o salto dinâmico do estático para o dinâmico. A linha é, pois, o maior contraste do elemento originário da pintura, que é o ponto. (KANDINSKY, 1997, p. 49).

Também elemento morfológico, o plano possui caráter bidimensional, limitado por linhas ou por outros planos. Assim, como elemento icônico, ele ganha uma natureza totalmente espacial, seja enquanto espaço comum de composição ou enquanto promotor de superfícies e dimensionalidades. Na verdade, todo plano proporciona representação múltipla da realidade justamente por sua capacidade de compartimentar e fragmentar o espaço plástico da imagem.

Já a textura, elemento morfológico superficial comumente associado à cor e ao plano, tem uma delicada importância visual, pois caracteriza e sensibiliza as superfícies. Nenhum outro elemento permite a coexistência de qualidades tácticas e óticas como ela. Possui uma dimensão plástica e outra perceptiva e, como lembra Dondis (1998, p. 70), “La mayor parte de nuestra experiencia textural es óptica, no táctil”. E é junto à percepção que a textura cumpre um papel especial, ao lado da luz, pois se não existe disparidade a percepção espacial é prejudicada. Ao proporcionar superfícies e planos, a textura colabora para construção e articulação de todos os espaços visuais, mas sempre dependendo do suporte empregado para a representação da imagem em questão.

A mais completa e estudada natureza plástica da imagem é, certamente, a cor. Atraente, relativo e sinestésico, este elemento morfológico é demasiado complexo e,

obviamente, este artigo apresenta apenas um olhar particular sobre a cor, uma opção metodológica, e reconhece que embora tal elemento já tenha sido exaustivamente investigado ao longo da história, muito ainda tem se desvelado aos pesquisadores. A cor é eminentemente uma experiência sensorial, cujas fontes de experiência cromática são: (1) a luz, que é a emissão energética; (2) a superfície dos objetos, como meio físico que modula essa energia; (3) e a retina, sistema receptor específico. A percepção do colorido somente é possível quando da conjunção dessas três variáveis. Ou seja, a cor de um objeto não depende dele mesmo e nem é alguma espécie de energia luminosa, tampouco surge espontaneamente nos olhos. A cor só existe na experiência sensorial. Na ausência de uma das variáveis citadas, ela nada mais é que um conceito apenas potencial.

Sobre o indivíduo que recebe a comunicação visual, a cor exerce uma ação tríplice: a de impressionar, a de expressar e a de construir. A cor é vista: impressiona a retina. E sentida: provoca uma emoção. E é construtiva, pois, tendo um significado próprio, tem valor de símbolo e capacidade, portanto, de construir uma linguagem própria que comunique uma ideia. (FARINA, 2006, p. 13).

Ao considerar os atributos dinâmicos e espaciais, Villafañe (2008) define as principais funções plásticas ao elemento morfológico cromático, são elas: (1) contribuir com espaço plástico de representação; (2) possibilitar a segmentação ordenada do plano; (3) atribuir ritmo à imagem; e (4) proporcionar o contraste pela diferença.

Por fim, há a forma, entendida como aspecto visual e sensível de um objeto ou de sua imagem, independentemente de seu contexto. E sendo a estrutura referência àquelas características imutáveis e permanentes do mesmo objeto, qualquer mudança espacial afetará sempre a forma, mas nunca a estrutura de um objeto. O reconhecimento de uma forma estrutural é resultado da conjunção entre a imagem real e a imagem genérica: o primeiro, relacionado à própria imagem do objeto; o segundo, à memória dessa imagem, o conceito visual armazenado no cérebro. Portanto, um estudo da forma estrutural passa pela experiência individual e por componentes estruturais, resultando em qualificações e quantificações acerca da simplicidade de uma estrutura.

Por si só, a forma é um meio de identificação melhor que a cor, não somente porque oferece muito mais tipos de diferença qualitativa, mas também porque suas características distintivas são muito mais resistentes às variações do ambiente. (...) Identificamos uma figura humana de quase todos os pontos de observação. E, ainda mais, a configuração é quase insensível às mudanças de claridade, enquanto a cor local dos objetos é a mais vulnerável nesse aspecto. (ARNHEINARNHEIM, 2004, p. 49).

Assim, estrutura e forma relacionam-se conjuntamente à identidade visual de um objeto e à significação plástica de sua representação. E uma vez que forma e estrutura não podem ser dissociadas é de se aceitar que a proporção visual numa imagem possui uma forma plástica que, por sua vez, é representação de uma estrutura.

### 1.2 Elementos dinâmicos da imagem

Toda imagem é materialidade da representação de uma realidade plástica. E essa realidade representada tende a possuir sua particular dinamicidade, fator importante para os fundamentos de uma teoria da imagem. Conhecidos os morfológicos, é a vez agora dos elementos dinâmicos serem apresentados, são eles: (1) o movimento; (2) a tensão; e (3) o ritmo. Rumo a uma significação plástica por meio do reconhecimento de estruturas icônicas, este segundo conjunto de elementos vem associado a noções de temporalidade.

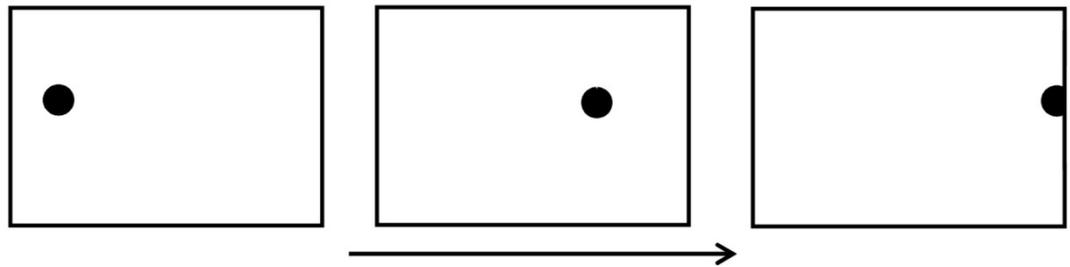
Sobre o movimento importa ressaltar que o tempo de imagem é modelização do tempo real, ou seja, tempo real não é significante - mas a temporalidade, sim. Portanto, as diferentes estratégias de modelização do tempo proporcionam imagens distintas. Em imagens fixas, a opção é pela abstração do tempo real; em imagens sequenciais, se opta pela reconstrução do esquema temporal da realidade. Como o corpus analisado aqui é a vinheta de abertura de um programa de telejornalismo temático, os elementos dinâmicos serão apresentados evidenciando apenas sua aplicação prática às imagens sequenciais.

Ao contrário do que ocorre na realidade, a imagem é capaz de proporcionar estruturas temporais e, partindo delas, levar à produção de significados. Ocorre, então, um esquema de sucessão, onde cada momento temporal é antecedido por outro de igual significação e valoração dentro do conjunto enunciado. Nas imagens sequenciais, parâmetros espaciais e temporais equivalem aos efeitos de significação plástica que a imagem possui, sendo tais parâmetros variáveis inseparáveis. Assim, numa produção televisiva (editada previamente, em especial) os quadros temporais ganham sentido na medida em que são ordenados de forma sintática, e desta ordenação se desenvolve a estrutura temporal da sequência da narrativa de imagem.

O encarregado da montagem, como o artista da história em quadrinhos, enfrenta dois problemas ao estabelecer a sequência de cenas referentes a pontos diferentes no tempo e no espaço. Ele deve preservar a identidade através dos saltos, e deve assegurar que itens diferentes sejam vistos como diferentes. A sucessão rápida sugere unidade e, portanto, é necessário um forte recurso para fazer com que uma ruptura se torne atraente. (ARNHEIM, 2004, p. 385).

Enquanto nas imagens fixas, o espaço é elemento permanente e estático; nas imagens sequenciais ele se mostra mutável e expansivo. Todavia, é possível compor sequências de imagens considerando princípios compositivos das imagens fixas, fazendo com que cada quadro aumente sua significação particular sem destoar do objetivo da significação de sua sequência (fig. 1). Como afirmado há pouco, é significativo na sequencialidade uma equivalência temporal e dinâmica, pois toda temporalidade na imagem exige uma ordem gerativa de estruturas produtoras de certa significação plástica. Na imagem sequencial impera a função narrativa proveniente dessa ordem.

Figura 1: a direção na imagem sequencial



Fonte: VILLAFANE, J. Introducción a la teoría de la imagen. Madrid: Ediciones Pirámide, 2008.

Embora a tensão seja a variável dinâmica das imagens fixas, ela também se faz presente em imagens sequenciais, pois toda tensão é produção da relação dos próprios agentes plásticos ajustados numa composição. Entretanto, se nas imagens estáticas este elemento dinâmico necessita de uma relação de disposição de aspectos referentes à proporção, forma e orientação (além de outros), nas imagens sequenciais a tensão tende a ser facilmente indicada, seja por movimentos de ângulo seja por efeitos de sinestesia.

Por fim, o ritmo é também fator relacionado à temporalidade da imagem. Todos os elementos morfológicos vistos anteriormente possuem naturezas quantitativas e qualitativas e, portanto, são passíveis de ajuste para que se desenvolvam estruturas rítmicas em uma imagem sequencial. Acerca das direções na temporalidade, Villafañe (2008) argumenta que:

En una imagen móvil, por ejemplo, las direcciones de escena pueden ser creadas por el propio movimiento de un objeto; en este caso, la temporalidad que implica la dirección dependerá de un elemento dinámico. Si la imagen es secuencial, la dirección de escena puede depender de la distinta ubicación de un elemento en varios espacios

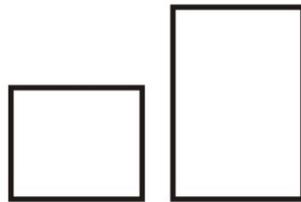
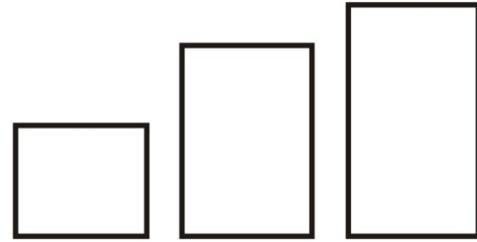
diferentes: la temporalidad aquí dependerá de una articulación espacio-temporal particular. (VILLAFANE, 2008, p. 145).

De difícil conceituação, o ritmo é abstração, daí que muitas vezes o elemento se confunde com seus efeitos. Ritmo e tensão, por exemplo, se encontram tão ligados à experiência particular do observador que autores e profissionais da área da imagem divergem ao conceituá-los. Ocorre que o ritmo só existe enquanto elemento percebido e conceituado e, uma vez entendido assim, possui os componentes de periodicidade e estruturação. No primeiro, a importância da repetição de elementos individuais ou em conjunto; no segundo, o ajustamento de elementos, que vai da cadência normativa a uma arbitrariedade rítmica. Em ambos os casos, uma lógica predomina: qualquer elemento plástico é passível de relações rítmicas em suas composições espaciais.

### **1.3 Elementos escalares da imagem**

São os elementos escalares os responsáveis pela relação entre os elementos morfológicos e os elementos dinâmicos. De natureza precisamente quantitativa, sua influência sobre o resultado visual é relevante, mas muitas vezes relegada a segundo plano por pesquisadores da imagem. Destacam-se: (1) a dimensão; (2) o formato; (3) a escala; e (4) a proporção.

Determinante na relação do homem com seu ambiente, a dimensão é elemento importante à natureza: o tamanho é, talvez, o último atributo de um objeto. Mas, e quanto à composição de imagens? O tamanho de uma imagem tende a ter pouca uniformidade ao mesmo tempo em que confere possibilidades consideráveis de valoração plástica. A constância de tamanho (a diminuição do tamanho relativo de um objeto ao aumentar sua distância), fator psicofísico cientificamente comprovado, é elemento de importância para a significação plástica de uma imagem. Dentre as funções do tamanho, destacam-se sugerir profundidade, impor hierarquização e causar impacto visual. Nas figuras abaixo, uma amostra da relatividade pela dimensão (fig. 2 e 3).

**Figura 2:** qual é o grande?**Figura 3:** e agora, ele ainda é grande?

Fonte: DONDIS, A. *La sintaxis de la imagen*. 13 ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

O formato é elemento eminentemente escalar, pois se trata do primeiro elemento icônico condicionante do resultado visual de uma composição. No formato, como em nenhum outro elemento, a natureza da estrutura relacional da imagem é explicitamente manifestada. Evidentemente, a escolha de um formato para reprodução de uma imagem passa por processos industriais de fabricação que afetam a natureza da percepção, influenciando diretamente a composição final. O formato de uma tela de televisão possui comumente raio de 1:1,3, e isso comprova que a maioria das imagens registradas e/ou veiculadas que o homem consome são quase iguais em seu formato. Disso resulta a uniformidade de padrões da cultura visual de imagens sequenciais, cuja manutenção as lógicas televisivas têm assegurado. Isso tem grande impacto, pois, como dito antes, são as proporções do formato que condicionam a composição de uma imagem.

Já o mais sensível destes elementos, a escala, é determinante no conhecimento e compreensão visuais. “En lo relativo a la escala”, afirma Dondis (1998, p. 71), “los resultados visuales son fluidos y nunca absolutos, pues están sometidos a muchas variables modificadoras”. Ao implicar na modificação de um objeto sem que haja perdas estruturais, a escala permite quantificação da relação entre objetos reais e representados na imagem. Por fim, é na proporção que consiste a relação entre o objeto e suas partes. Aqui, importa uma reflexão: sendo a simplicidade princípio da percepção, logo a mais simples das relações proporcionais resultará melhor percebida quando observada numa imagem. A melhor proporção é a que melhor se adapta à visão humana.

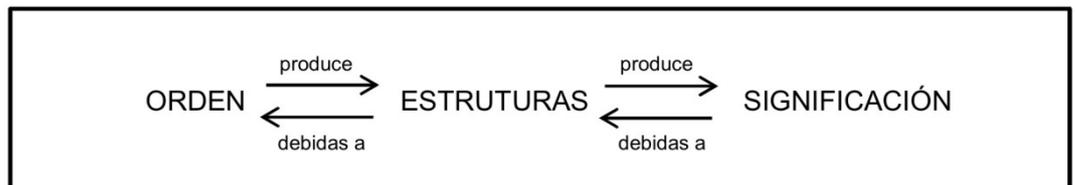
## 2. A SÍNTESE ICÔNICA

É a ordem dentro da composição visual que resulta na significação plástica. É na composição que elementos (morfológicos, escalares e dinâmicos) formam as estruturas

visuais e delas resultam a significação da imagem. O princípio básico da composição, que visa à eficiência junto à percepção sensorial humana, é a normativa da simplicidade. Na composição estratégica de uma imagem, a representação vai do modelo normativo, próximo ao conceito de simplicidade, até o modelo transgressor - distante da ideia de simplicidade. Evidentemente, a televisão é uma mídia guiada pelo modelo normativo em virtude da necessidade de obedecer a lógicas econômicas de consumo. Assim, sua gramática audiovisual foi construída paralelamente à evolução da sociedade midiaticizada para a midiaticização da sociedade apontada por Fausto Neto (2006).

Para a Teoria da Imagem, a composição normativa tem como objeto primordial alcançar o enunciado visual mais idôneo possível da realidade representada. E isso somente é possível mediante a seleção e ordenamento dos elementos icônicos apropriados. Daí que resulta a premissa de análise da natureza icônica: a ordem da imagem é o princípio que rege a sua composição (fig. 4).

Figura 4: conceito nuclear da composição da imagem



Fonte: VILLAFANE, J. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide, 2008.

Assim, a significação plástica depende do sistema de ordem escolhido para a representação. Se a ordem icônica assume um ordenamento perceptivo, como ocorre no âmbito televisivo, então a composição será normativa. Nesse contexto, merecem citação os fenômenos da tridimensionalidade, da organização perceptiva e da constância. Ao adotar que qualquer qualificação de ordem visual produz significados, o pesquisador da imagem deve considerar que na representação naturalizada normativa a única qualificação de realidade imposta se origina do meio representacional - neste estudo, a mídia televisiva. E, assim, uma estrutura icônica determina a opção escolhida para representar os parâmetros dos quais depende a identidade visual da realidade. No caso televisivo, estes parâmetros estão na relação entre espaço e tempo.

E a representação é a soma da percepção e da iconicidade. Enquanto a primeira depende da aptidão sensorial humana, a segunda está relacionada a noções de espaço,

de temporalidade e da relação entre ambos. Assim, a representação é o equivalente plástico da estrutura do estímulo gerador de uma percepção. Daí que todo caráter transgressor ou normativo de uma composição depende das estruturas de representação da imagem, pois é nas estruturas que estarão assumidas ou rechaçadas a ordem da realidade. Resulta, então, que a ordem visual tende à organização mais simples da percepção e a representação - que é regida pela ordem icônica - tende ao enunciado visual mais ou menos simples conforme mais ou menos idônea se pretenda.

O conceito de significação plástica, para Villafañe (2008), remete à ideia de uma soma de todas as relações produzidas por elementos icônicos organizados em estruturas segundo princípios de ordem e à margem do sentido de que, ocasionalmente, a imagem é portadora. Para o autor, há dois níveis de significação: (1) o nível da primeira sintaxe, aquela do ordenamento de elementos icônicos - morfológicos, dinâmicos, escalares; e (2) um nível da segunda sintaxe, aquela do ordenamento da estrutura visual - espaciais, temporais, relacionais. Sob essa ótica, o investigador precisa aceitar que ao analisar uma imagem não pode esperar resultados conclusivos como se este fosse um exercício de ciências exatas.

### **3 A ANÁLISE ICÔNICA: estratégias e efeitos**

Após delimitação das relevâncias e fundamentos do tema deste artigo, cabe agora aplicar ao corpus escolhido conceitos apresentados concomitantemente com o exercício da metodologia de análise icônica. É por meio da aplicação prática da Teoria da Imagem que melhor irá se apreender a proposta teórico-metodológica adotada para esta análise.

#### **3.1 A leitura da vinheta**

A vinheta possui 17 segundos, é composta em cores e possui áudio. Embora seja este um estudo de análise icônico, é válido destacar que a vinheta apresenta uma trilha sonora exclusivamente instrumental e que acompanha toda sua sequencialidade de imagens, imprimindo um misto de solenidade e dinamismo ao resultado final. Na narrativa são apresentadas, em segundo plano, imagens fotografadas ou filmadas de natureza arquitetônica: ruas, prédios, fachadas, estátuas e uma ponte. Na maior parte do tempo da vinheta, esta arquitetura urbana é representada sob uma textura composta de diversos painéis quadrangulares. Em primeiro plano, giram e se movimentam painéis muito similares aos anteriores, mas estes em destaque no plano geral da composição visual: ora brilhando ao se movimentarem, ora também contendo

palavras ou sílabas.

Nas imagens arquitetônicas onde há ausência de qualquer movimento urbano (como carros passando ou pessoas caminhando), o ângulo da imagem percorre toda a superfície dos objetos - é o caso do trecho do Laçador - ou se movimenta num ângulo panorâmico, como se por ali estivesse passando um espectador - é o caso do trecho da Ponte do Guaíba. Condicionados no interior dos painéis em movimento, alguns textos vão surgindo no decorrer do tempo de sequência do vídeo: ora indicados na forma de palavras completas (“reportagem”, “entrevista”), ora representados na forma de letras ou sílabas que tendem à composição de sentido no decorrer da narrativa (“j”, “jus”, “justiça”). Em ambos os casos, esses textos estão sempre inseridos com destaque na composição visual devido à ênfase dos painéis em movimento que os ostentam. Por fim, o último painel em movimento, cujo enquadramento permanece alguns segundos a mais do que nas imagens anteriores, traz as palavras “justiça gaúcha” acompanhadas de um símbolo que conjuga as letras “j” e “g”. Ao fundo, a imagem de um monumento - a deusa Themis que adorna o Palácio da Justiça na capital gaúcha.

Figura 5: síntese da ordem cronológica da vinheta



Fonte: [www.tjrs.gov.br](http://www.tjrs.gov.br)

Detalhado o vídeo, é o momento de um novo relato, este mais amparado em algumas pertinências metodológicas. Quanto ao nível da realidade expresso na vinheta, por exemplo, é possível identificar a conjunção de dois aspectos num único: o destaque da imagem natural associada à representação figurativista do real. Ao se atentar para um processo de qualificação referencial é perceptível que o primeiro aspecto assegurado é o eixo com a realidade, ao se retratar em imagens de situações e locais de reconhecimento geral (trânsito à noite, prédios públicos, monumentos), ou seja, há um apelo visual amparado no real. Todavia um segundo aspecto, a representação figurativista, surge quando essas imagens reais são apresentadas no plano espacial como pano de fundo enquanto outros aspectos icônicos se sobressaem, de natureza mais dinâmica: painéis que se compõem, letras e palavras em destaque, o símbolo da justiça em primeiro plano.

A natureza espacial e temporal da amostra analisada tem grande valor. Ocorre que se trata de uma vinheta de abertura de um telejornal - um audiovisual televisivo, logo, um material editado. É sabido que um filme nada mais é que uma montagem de diversos quadros que, quando em movimento sequencial, produzem uma narrativa de composição visual. Assim, haverá planos isolados que apenas quando adequadamente enunciados sobre determinada espaçotemporalidade obterão uma produção de sentido pretendida. Se retirada do seu contexto de narrativa fílmica, uma imagem fixa e isolada tende a outras significações, comumente divergentes do sentido original da produção televisual à qual pertencia anteriormente.

Acerca do repertório de elementos plásticos presente na amostra em análise, é necessária breve revisão dos elementos representativos mais destacáveis desse corpus escolhido. Na vinheta do telejornal estudada há elementos de maior ou menor presença, cuja qualificação de destaque será discutida mais adiante. Dos elementos morfológicos, merecem destaque o plano (pela força na composição), a textura (presente nas imagens de fundo) e a cor (seja pelo vermelho e verde da marca, ou pelo uso do brilho ofuscante e tons esbranquiçados). Dos elementos escalares, é bom valorar o formato televisivo, amplo e diverso - ainda que de uma vastidão padronizada - como plataforma deste vídeo. Da mesma forma, na composição visual da vinheta a proporção dos elementos em sequencialidade possui pertinência na produção da significação plástica. Dentre os elementos dinâmicos, e talvez o mais importante para imagens sequenciais, o ritmo é quem dita o tom e o estilo dessa produção, visivelmente marcado pela conjugação entre pesos e direções.

Na vinheta, no que tange ao seu repertório iconográfico, há relativa

simplicidade em meio à diversidade, cujo sentido somente pode ser apreendido quando examinado como representação icônica com começo, meio e fim - ou seja, como narrativa. No princípio, há o apelo simples e direto à realidade quando a arquitetura urbana apresentada é de conhecimento geral de um cidadão urbano: ruas, prédios, estátuas, uma ponte. E no que concerne à produção compositiva televisual também os gráficos utilizados são, embora ágeis e dinâmicos, baseados em formas simples - o quadrangular dos painéis, as cores básicas da logomarca, a tipologia formal empregada.

Acerca dos antecedentes iconográficos, vale lembrar que nosso objeto de análise é parte de uma estrutura maior: a mídia televisiva. Logo, sujeito a suas configurações. A gramática televisual foi construída nos últimos sessenta anos e tem sido constantemente atualizada desde então. Os telejornais mais famosos do cenário nacional têm adotado vinhetas de 5 a 10 segundos, optando exclusivamente pela composição visual baseada na tecnologia de motiongraphics (outra nomenclatura para design em movimento). O corpus aqui investigado lembra, portanto, aqueles modelos de telejornais de produção regional ou municipal, onde a exibição de arquitetura urbana local reconhecível é parte da estratégia de estabelecer referenciais junto à audiência.

Por fim, importa uma leitura do repertório de elementos figurativos. Na vinheta em questão, estão presentes quase prioritariamente objetos (carros, prédios, painéis, palavras), mas são justamente os monumentos que merecem destaque. Talvez aqui surja a categoria mais próxima de elementos humanos dentro dessa narrativa televisual: três estátuas remetendo às figuras de formas humanas (a deusa Themis, em duas versões, e o Laçador), além de retratarem valores socioculturais amplamente reconhecidos (a justiça pública) ou eminentemente regionais (o povo gaúcho).

### **3.2 A definição da imagem**

Na vinheta temos múltiplos atributos espaçotemporais em relação. Observá-los tranquilamente é parte da resposta à questão “qual a natureza dessa imagem?” e também justificativa para tal definição da imagem. Desde já, é possível afirmar que nosso corpus é uma imagem sequencial em sentido estrito. Abaixo, argumentos que corroboram essa ideia.

Um vídeo é, por natureza plástica, uma representação de captura da realidade. Quanto mais edição se faz presente na produção, como no objeto aqui estudado, maior é o caráter de narrativa ensejado. Durante seu tempo de duração, suas marcas temporais indicam um produto de composição visual com começo, meio e fim. Além

As estratégias de significação plástica da imagem em Justiça Gaúcha

disso, todo produto fílmico é sempre uma composição de quadros cujo sentido está em colocá-los em movimento e daí extrair os significados plásticos e semânticos. Por essa ótica, é facilmente relacionada esta vinheta com o status de imagem sequencial.

**Figura 6:** a construção da narrativa espacial



Fonte: [www.tjrs.gov.br](http://www.tjrs.gov.br)

Na vinheta analisada a construção espacial não difere dos produtos similares de natureza televisual: imagens e gráficos ajustados segundo uma narrativa. O espaço aqui é composto de composições em movimento, de ajustamentos de pesos, de um organizar de direções (fig. 6). Chamam atenção, no entanto, os planos. No corpus analisado, há uma constância de planos que se dividem, que se destacam, que marcam profundidades e conduzem para um plano final da narrativa enunciada - como quando a imagem enquadrada se demora ao angular a logomarca do programa sobre o plano de fundo composto pela figura da deusa Themis. Em resumo, o espaço na vinheta é normativo, segmentado e dinâmico.

Quanto à temporalidade em questão, é perceptível a condução do espectador. Inicialmente mais rápidas e curtas, as sequências de imagem passam por um desacelerar enunciativo conforme avançam, instituindo ao espectador a perspectiva de finalização. A primeira cena, por exemplo, traz ao fundo e sob desfoque, o trânsito de carros à noite enquanto em primeiro plano o primeiro dos painéis surge girando e se movimentando lateralmente, brilhando em excesso. Esta cena permanece na tela pouco mais que três segundos. Já a última cena, embora também apresente movimento (de aproximação), possui mais estabilidade ótica e favorece a leitura do espaço visual (ocupado pela logomarca do telejornal), representando o dobro do tempo da primeira.

**Figura 7: a temporalidade enunciada**

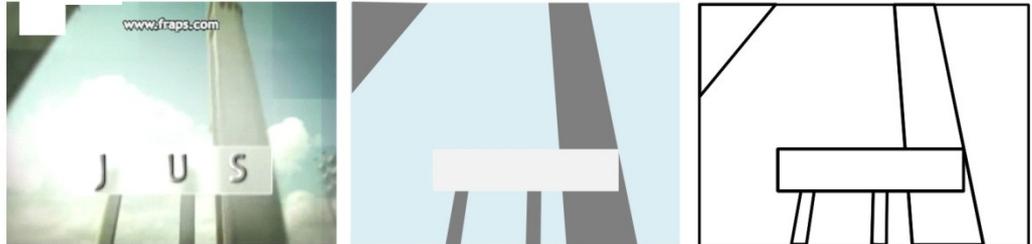
Fonte: [www.tjrs.gov.br](http://www.tjrs.gov.br)

E, por fim, a dinâmica é uma categoria imprescindível em qualquer audiovisual. Neste caso, a vinheta segue uma ordem narrativa largamente articulada num enunciar dinâmico de elementos plásticos. E o movimento está em toda a estrutura: nos gráficos que passam na tela, no traveling sobre a superfície dos objetos, na própria natureza sequencial das imagens (fig. 7). Da mesma forma, a importância da luz está presente em todo momento: realçando profundidades, diferenciando planos e marcando movimentos. Configurado para o formato televisual, que implica constância escalar nas mais diversas telas de aparelhos televisuais, o composto visual desta produção tem no ritmo sua maior estratégia narrativa plástica, proporcionando uma sinestesia que - no contexto total da vinheta - é complementada pela trilha sonora empregada.

### 3.3 A análise plástica compositiva

A vinheta aqui estudada é exemplo de simplicidade em seu equilíbrio narrativo (fig. 8). Ainda que composta de um movimento acelerado na conjugação dos planos espaciais, o significado visual se desenvolve na totalidade da estrutura compositiva televisual: uma narrativa de imagens sequenciais em sentido restrito. Pela necessidade de respeitar preceitos da gramática televisiva, a amostra de material estudado apresenta composição de natureza normativa, onde o equilíbrio entre peso e direção é articulado pelo ritmo.

**Figura 8:** a simplicidade na imagem sequencial



Fonte: [www.tjrs.gov.br](http://www.tjrs.gov.br)

Por um lado, é a temporalidade que sustenta a narrativa da vinheta, sendo esta última configurada pelo formato televisivo e pelos direcionamentos nas leituras e nos enquadramentos. Por outro, é o ritmo que dá o tom dinâmico que particulariza essa produção em relação a outras similares. Entretanto, é justamente na última cena que surge um problema que destoa da simplicidade presente em todo o vídeo até então. Curiosamente, tal detalhe parece ter muito mais a ver com a realidade das imagens fixas do que com a realidade das sequenciais. Trata-se do símbolo escolhido para representar a identidade comercial do programa, sua logomarca, que conjuga as iniciais do nome do telejornal (fig. 9). O lapso está no fato de que ao mesclar as letras minúsculas “j” e “g”, o enunciador criou um ruído visual, pois a percepção humana com sua representação simbólica facilmente reconhece um número nove que, aparentemente, não encontra respaldo no contexto da composição visual erigida ao longo da sequencialidade de imagens.

**Figura 9:** lapso na composição visual



Fonte: [www.tjrs.gov.br](http://www.tjrs.gov.br)

Em suma, excluído este último detalhe de composição óptica descrito acima, é possível compreender que é uma correlação entre pesos visuais, direções de leitura e

ordenamento de planos sequenciais aquilo que faz da vinheta estudada uma composição harmônica, cuja estrutura está equilibrada dinamicamente. A referencialidade ao real aliada à edição gráfica de distintos planos espaciais garantem a narrativa fílmica comum aos produtos televisuais similares. Em paralelo, proporcionam um tom particularmente temático, seja pela opção das escolhas da arquitetura urbana (referenciando ora a capital gaúcha, ora a arquitetura do judiciário), seja pela composição de cores na logomarca (referenciando as cores tradicionais da bandeira gaúcha). Por fim, fica comprovada a eficiência da vinheta em representar o programa telejornalístico, pois resta evidente a opção estratégica por uma concepção normativa ancorada no princípio maior da percepção sensorial humana: a simplicidade.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Por meio da análise da composição plástica da vinheta de abertura do programa, ficou evidente a enunciação estratégica da imagem com vistas a representar o poder judiciário estadual de forma harmônica e normativa na televisão. Restaram, portanto, acertadas as escolhas nessa enunciação de narrativa visual que privilegiaram tanto as referências à realidade quanto à simplicidade na composição visual.

Da mesma forma, pareceu acertada a opção deste investigador em optar pela Teoria da Imagem como percurso teórico-metodológico de análise icônica. Obviamente muito há para ser desenvolvido, todavia uma concepção que destaca um marco de análise icônica livre de preconceitos abstratos e reducionismos conceituais é, tanto para pesquisadores quanto para profissionais da área, um bom começo ao reconhecimento de princípios e fundamentos da comunicação visual.

#### **THE STRATEGIES OF PLASTIC'S MEANING OF THE IMAGE IN JUSTIÇA GAÚCHA**

##### **ABSTRACT**

Considering a conceptual reductionism which has damaged the development of image's sciences, it's appropriate to recognize methodological studies that present plastics specificities such as operators in the visual communication's analysis. Thus, using a bibliographic review and applying the Image Theory, we verify the plastic meaning of image strategies used in television. We consider in this work the iconic analysis of Justiça Gaúcha's vignette, a TV newscast

As estratégias de significação plástica da imagem em Justiça Gaúcha

produced by the local judiciary department. Was identified a strategical enunciation where the televisual narrative privileges the simplicity in the visual composition and focuses on real references.

**Keywords:** Image Theory. Visual Communication. Iconic Analysis.

## LAS ESTRATEGIAS DE SIGNIFICACIÓN PLÁSTICA DE LA IMAGEN EN JUSTIÇA GAÚCHA

### RESUMEN

Frente a un reduccionismo conceptual que ha perjudicado el desarrollo de las ciencias de la imagen, es apropiado el reconocimiento de las metodologías de estudio que presenten especificidades plásticas como operadores de análisis de la comunicación visual. Así, por medio de una revisión en la bibliografía producida y también habiendo aplicado la Teoría de la Imagen, buscamos comprender la significación plástica en las estrategias de la imagen empleadas en el ámbito televisivo. El análisis icónico de la viñeta de apertura en Justiça Gaúcha, telediario producido por el poder jurídico estadual, posibilitó la identificación de una enunciación estratégica en la cual la narrativa televisiva privilegia la simplicidad en la composición visual y el foco real como referencia.

**Palabras claves:** Teoría de la imagen. Comunicación visual. Análisis icónico.

### REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2004.

DONDIS, Adonis. **La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual**. 13 ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 4 ed. São Paulo: Edgard Blucher, 1990.

FAUSTO NETO, Antonio. **Mediatização, prática social - prática de sentido**. In: ENCONTRO DA REDE PROSUL - Comunicação, Sociedade e Sentido. **Anais...** PPGC da Unisinos, São Leopoldo, dez. 2005/jan. 2006.

KANDINSKY, Walter. **Ponto e linha sobre o plano: contribuição à análise dos elementos da pintura**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

VILLAFANE, Justo. **Introducción a la teoría de la imagen**. Madrid: Ediciones Pirámide, 2008.

---

<sup>1</sup> No exercício investigativo deste artigo, a opção metodológica de trabalho gira em torno dos conceitos e

---

propostas que Justo Villafañe (2008) elaborou para sua introdução a uma Teoria da Imagem, a qual se pretende solidária de fundamentação teórica para a formulação futura de uma Teoria Geral da Imagem.

- <sup>2</sup> O programa Justiça Gaúcha, lançado na UniTV em 30/06/09, é uma produção da assessoria de imprensa do Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul com intuito de divulgar as principais ações e decisões do poder judiciário estadual. Com veiculação semanal em canal comunitário, possui duração de 30 minutos.