

# Cores impossíveis: o diálogo das imagens

*Impossible colors: the dialogue of images*

Alex Nogueira Rezende\*

**Resumo:** Este artigo realiza uma reflexão pontual sobre arquitetura, imagem e interpretação, tangenciando questões de marketing urbano. A reflexão envolve questões gerais, contudo, discute-as a partir de um caso: os detalhes arquitetônicos do edifício que é uma das sedes da Prefeitura Municipal de Campo Grande - MS, a Central de Atendimento ao Cidadão. O foco é colocado no fato de a obra ter sido corporificada na cidade de uma maneira e, em certos momentos, representada de outras. A análise adota o viés metodológico da semiótica desenvolvida por Charles Sanders Peirce (1838-1914) e vai ao encontro da hipótese levantada por Lúcia Santaella e Winfried Nöth (2008), sobre um paralelo entre os três registros da psicanálise (o imaginário, o real e o simbólico) e o que eles chamam de três paradigmas da imagem. Com base nessas ideias, discute o uso da imagem do edifício em análise, o que envolve, dentre outras coisas, um prefeito, um arquiteto e várias cores...

**Palavras-chave:** Arquitetura. Representação. Interpretação. Semiótica.

**Abstract:** *This article provides a timely reflection on architecture, image and interpretation, tangent of urban marketing issues. Reflection involves general questions, however, discusses them from a case: the architectural details of the building that is one of the buildings from the Prefeitura Municipal de Campo Grande -*

---

\* Docente do curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Engenharias, Arquitetura e Urbanismo e Geografia da UFMS; alex.n.arq@gmail.com

*MS (the Town Hall of Campo Grande – MS), the Central de Atendimento ao Cidadão (Citizen Service Center). The focus is placed on the fact that the work has been embodied in the city in a way and at times, represented other. The analysis adopts the methodological bias of semiotics developed by Charles Sanders Peirce (1838-1914) and is consistent with the hypothesis raised by Lucia Santaella and Winfried Nöth (2008), about a parallel between the three registers of psychoanalysis (the imaginary, the real and the symbolic) and what they call three paradigms of the image. Based on these ideas, discusses the use of the building image analysis, which involves, among other things, a mayor, an architect and various colors...*

**Keywords:** Architecture. Representation. Interpretation. Semiotic.

## Introdução

“Sei que perdi tantas coisas que não poderia contá-las e que essas perdições, agora, são o que é meu. Sei que perdi o amarelo e o negro e penso nessas impossíveis cores como não pensam os que vêem [...]” (BORGES, 1985, p. 63)<sup>1</sup>.

Existe um universo semiótico no qual estamos inseridos e que nos compõe por toda nossa existência, nele, atuamos entre uma virtualidade e uma realidade que nos autorizam a viver entre os sonhos e as horas. Uma pluralidade incomensurável de possibilidades no trato do concreto e do pensamento sobre o mundo concreto que nos permite vislumbrar a beleza da experiência humana. É sobre esse pano de fundo que uma imagem pode nos fazer compreender, na sua microescala, a potencialidade significativa das coisas; todas as cores impossíveis, como nos diz Borges.

Este artigo almeja capturar as arestas, os conflitos e as analogias que emanam do encontro entre o real e o imaginário, em um estudo de caso baseado na análise de três imagens de um mesmo edifício, que também foi alvo de observação *in loco*, cada qual suporte de diferentes signos e portadora de significados próprios. O que pretendem tais imagens e, por extensão, o que pretendem os agentes dessa questão imagética são algumas questões que miramos neste texto.

---

<sup>1</sup> “Sé que he perdido tantas cosas que no podría contarlas y que esas perdiciones, ahora, son lo que es mio. Sé que he perdido el amarillo y el negro y pienso em esos imposibles colores como no pinsan los que ven”[...]. Trecho do poema *Posesion del ayer/Posse do passado* (Tradução de Pepe Escobar).

O edifício citado no parágrafo anterior é o que sedia a Central de Atendimento ao Cidadão William Maksoud Filho (CAC), unidade da Prefeitura Municipal de Campo Grande - MS, situado à Rua Marechal Cândido Rondon, antes da sua ampliação realizada no ano de 2015, expansão esta que não altera as questões aqui abordadas. O edifício é o objeto de referência das três imagens que embasam a nossa análise neste texto; porém, o objeto da análise não é exatamente o edifício ou as imagens em sua concretude, e sim as diferenças verificadas entre o edifício e as formas de cada imagem representá-lo em contextos específicos. Há sutis intervenções nas imagens, alterando a aparência do seu objeto, que podem ser verificadas, por exemplo, nas diferenças cromáticas percebidas entre as imagens do edifício publicadas em um periódico voltado à arquitetura e a cor que existe de fato na edificação.

O que sugerimos estar implicado nessas diferenças é um fenômeno de linguagem, razão pela qual nos voltamos para o suporte da semiótica, adotando aqui como referência estudos que procedem da ciência semiótica desenvolvida por Charles Sanders Peirce (1839-1914). Reportando-nos mais especificamente a questões de linguagem que dizem respeito às imagens, foco de nossa análise e, para isso, recorreremos a um texto de Lúcia Santaella e Winfried Nöth (2008, p. 15), que afirmam que elas se dividem em dois domínios: “O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografia [...]. O segundo é o domínio imaterial das imagens da nossa mente.”. O primeiro é o campo da representação sígnica do nosso ambiente visual; esse, todavia, não está desconectado do segundo, no qual as imagens aparecem, entre outros, como representações mentais. Como reforçam os autores, “Ambos os domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese.” (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 15).

Deste entendimento surge a possibilidade de análise de fenômenos diversos evocados pelo estudo das imagens; em especial, e ainda guiados por Santaella e Nöth (2008, p. 1), o artigo apoia-se na hipótese de uma analogia entre “[...] os três registros psicanalíticos da dimensão psíquica humana: o

imaginário, o real e o simbólico” e os três paradigmas da imagem<sup>2</sup>: pré-fotográfico (imagens fruto do trabalho manual, como desenhos), fotográfico (imagens óptico-mecânicas) e pós-fotográfico (imagens de síntese, digitais), utilizando como linhas para tal costura três imagens que embasam nosso estudo de caso.

Deste entroncamento particular esperamos extrair diversos pontos que nos permitam “*ver, atentar para e generalizar*” (IBRI, 1992, p. 06) sobre assuntos como manipulação imagética e marketing urbano *versus* projeto arquitetônico, tendo como atores principais o detalhe arquitetônico e as cores do edifício.

Lucrécia Ferrara, ao abordar a temática da cidade e das imagens registra: “Os veículos, meios e linguagens não se opõem, complementam-se, acrescentam-se e aprendem uns com os outros. Nesse diálogo, o meio é a mensagem” (2002, p. 40). Tal ponto de vista parece concordar com o de Venturi, segundo o qual “Uma arquitetura válida evoca muitos níveis de significado e combinações de enfoque: o espaço arquitetônico e seus elementos tornam-se legíveis e viáveis de muitas maneiras ao mesmo tempo” (VENTURI, 2004, p. 02). As imagens da CAC estabelecem um diálogo com o edifício existente e a cidade; e a multiplicidade de facetas com que se apresentam parece apontar esse edifício como um fenômeno arquitetonicamente sugestivo quanto aos significados potenciais.

## O Edifício e as Imagens

A edificação onde está corporificada a CAC foi projetada pelo arquiteto Gil Carlos de Camillo<sup>3</sup> em 2006; porém, a obra só foi concluída em 2008, ano que marca o início das atividades nesse complexo, e ampliada em 2015, tendo o mesmo arquiteto como responsável pelo projeto de expansão. A CAC está

---

<sup>2</sup> Referimo-nos aqui ao capítulo 12 “O imaginário, o real e o simbólico na imagem”, do livro *Imagem* (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 187-193).

<sup>3</sup> Tal arquiteto possui grande ligação com a produção arquitetônica da cidade de Campo Grande; é formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP), filho de um dos mais emblemáticos profissionais que já produziram arquitetura em Mato Grosso do Sul, Rubens Gil de Camillo (1934-2000), e irmão de outro renomado arquiteto local, Rubens Fernando de Camillo.

instalada em um terreno de 12.025 m<sup>2</sup>, na região central de Campo Grande - MS, lote esse conhecido informalmente como “terreno das mangueiras”, em função da existência de árvores frutíferas de grande porte – as mangueiras – as quais, em certa medida, foram mantidas mesmo depois da ocupação do local pela CAC.

A obra se destaca por sua acentuada horizontalidade, concentrando seu extenso programa de necessidades em 4.452 m<sup>2</sup> de área construída (antes da ampliação); e “contou com recursos do Programa Nacional de Apoio à Modernização Administrativa e Fiscal. Trata-se de um espaço destinado à tramitação de projetos das construções e ao questionamento de tributos e pendências jurídicas com o município, entre outros processos” (MELENDEZ, 2008, p. 62). O edifício foi idealizado e inaugurado na gestão do então prefeito do Município de Campo Grande, Nelson Trad Filho<sup>4</sup>.

Segundo Adilson Melendez, “Já de início se acreditava que a edificação pudesse ajudar a transmitir a pretendida imagem do padrão de qualidade dos serviços públicos ali prestados” (2008, p. 62), e é justamente algo como uma “pretendida imagem” que está em debate neste artigo. Notamos que as partes envolvidas com a criação da CAC – o arquiteto Gil Carlos de Camillo e a gestão do então prefeito, Nelson Trad Filho – manifestaram posições divergentes quanto a um aspecto do edifício, que foram detectadas em imagens como representações visuais do edifício (desenhos, fotografias...), as quais incidem sobre a imagem do edifício como representação mental (imagem de um padrão de uma gestão, de um tipo de arquitetura...), que desejam transmitir. O ponto desse impasse se dá na escolha da cor do principal elemento vertical do conjunto arquitetônico, a torre da caixa d’água, com altura equivalente a sete pavimentos (o gabarito predominante na CAC é de cinco pavimentos).

O nosso estudo de caso baseia-se em diferenças observadas entre as imagens de projeto (representações visuais) do edifício, desde sua criação, e a

---

<sup>4</sup> Prefeito pelo Partido do Movimento e Democrático Brasileiro (PMDB) reeleito em 2008 (ano de inauguração da CAC).

concretização física (edificação) do projeto. Podemos observar em um croqui<sup>5</sup> (FIG. 01) do autor do projeto que essa torre aparece representada com a cor azul; todavia, já no ato de sua construção, a mesma torre recebeu revestimento texturizado na cor laranja (FIG. 02), cor esta que se mantém até os dias atuais (ainda que desbotada pelas intempéries). E, para complexificar ainda mais o embate, no ano de sua inauguração (2008), um dos mais conceituados periódicos especializados em arquitetura no Brasil, a revista *Projeto Design*, publicou uma reportagem intitulada *Com face inclinada, edificação parece brotar do terreno*, sobre a CAC, onde a torre é apresentada na cor cinza (FIG. 03).

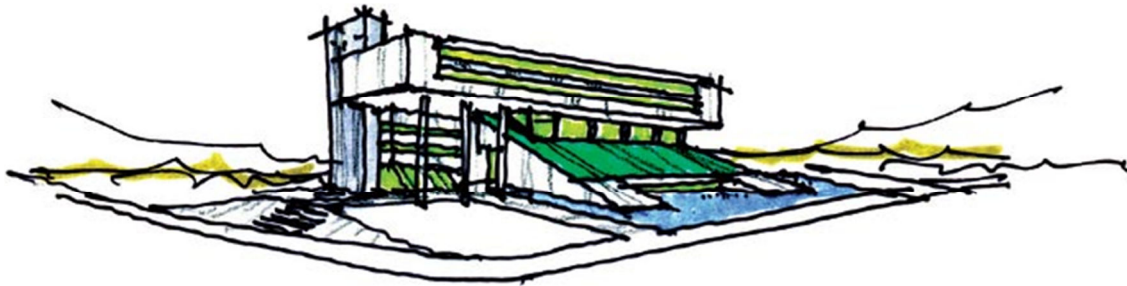


FIGURA 01 – Croqui da CAC elaborado pelo arquiteto Gil Carlos de Camillo. Fonte: MELENDEZ, 2008.



FIGURA 02 – Vista do acesso principal da CAC em 2010. Fonte: do autor.

<sup>5</sup> Este croqui (FIG. 01) também foi publicado na reportagem (de Adilson Melendez) de 2008 da revista *Projeto Design*, que publicou a FIG. 03; porém, o croqui é de autoria do arquiteto Gil Carlos de Camillo, já a imagem da FIG. 03 é de autoria do Érich Sacco.





FIGURA 03 – Imagem digital manipulada contendo a vista frontal da CAC. Fonte: MELENDEZ, 2008.

Imagens são uma das mais antigas formas de expressão da cultura humana. Em oposição aos artefatos, que servem para fins práticos, elas se manifestam com função puramente sógnica. A semiótica tem, como ciência geral dos signos, a tarefa de desenvolver instrumentos de análise desses produtos prototípicos do comportamento sógnico humano (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 141).

Procedemos à análise do problema, portanto, iniciando pela imagem que pertence ao chamado paradigma pré-fotográfico<sup>6</sup>, aqui representada pela FIG. 01 (um croqui); na sequência, a FIG. 02 (uma fotografia) representa o paradigma fotográfico e a FIG. 03 (uma imagem digital) cobre o paradigma pós-fotográfico. As correlações com o imaginário, o real e o simbólico lacaniano, também acompanham esse escopo, que nos permite uma incursão por temas correlatos mais específicos, como os já citados na introdução desse artigo, e que nos possibilita uma dança pelo universo infinito das possibilidades investigativas.

## O Traço

O que é um traço se não a expressão de um desejo, se não a união de vários pontos formando uma linha que brota do imaginário! O imaginário primeiro, o imaginário qualidade. Para Santaella e Nöth (2008, p. 187), é possível estabelecer um vínculo entre a primeiridade peirciana, primeira das suas categorias fenomenológicas, e o imaginário, que é a primeira das

---

<sup>6</sup> Ver SANTAELLA e NÖTH, 2008.

categorias conceituais da psicanálise (segundo uma releitura de Freud realizada por Jaques Lacan):

O imaginário é, sem dúvida, o registro que mais proximamente se localiza dos problemas da imagem. Esse é basicamente o registro psíquico correspondente ao ego (ao eu) do sujeito, cujo investimento libidinal foi denominado por Freud de narcisismo. “O eu é como Narciso: ama a si mesmo, ama a imagem de si mesmo [...] que ele vê no outro. Essa imagem que ele projetou no outro e no mundo é a fonte do amor [...], mas também da agressividade e da competição” (QUINET *apud* SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 189).

Observando a FIG. 01, notamos que aquela imagem, um desenho em perspectiva a mão livre, é fruto do traço intencional, mas, ao mesmo tempo, solto, livre, resultando em um croqui; um tipo de desenho que não prima pela perfeição ou pelos detalhes, mas pelo seu caráter expressivo. De acordo com Santaella e Nöth, devemos entender que “As analogias da imagem pré-fotográfica com o imaginário estão imediatamente expressas, em primeiro lugar, na relação, quer idílica, quer conflituosa, que a imagem artesanal mantém com a natureza e com o corpo” (2008, p. 190). Assim, vemos um croqui como um tipo de desenho que mantém esse tipo de relação, o traço qualitativo do arquiteto, a correlação do seu movimento físico com o seu desejo, o seu eu. Num segundo momento, aqueles mesmos traços, na medida em que demonstram uma organização comum e um respeito a regras de visualização, evidenciam, para além do arquiteto diante de si mesmo, o arquiteto diante do mundo. Ainda de acordo com Santaella e Nöth (2008, p. 190), tratando sobre as questões da imagem: “Entre o espelho e a miragem, ela é sempre fruto de um olhar transfigurador, capaz de projetar uma imagem de mundo: algo disperso que se configura numa unidade ideal, numa totalidade unificada”.

Em arquitetura e, especialmente, em se tratando de desenho, quando falamos em “projetar uma imagem de mundo” estamos sempre considerando o advento da perspectiva, técnica desenvolvida por Filippo Brunelleschi em 1.420, que trouxe consigo uma nova forma de criar e ver o mundo (FERRARA, 2002, p. 38). Segundo Cláudia Flores (2007, p. 85), a perspectiva, para além de ser uma técnica, implica em um novo modo de ver e representar o espaço:



A manifestação deste espaço homogêneo, profundo e medido, concebido no Renascimento e cuja técnica da perspectiva permite a representação, demonstra o surgimento e a prática de um modo novo de olhar, pensar e representar o espaço, que é fundado nas experiências, nas ações do homem e num conjunto de conhecimentos, que possibilita a formação de uma nova relação com o espaço.

Nesse novo modo de representar, como nos demais, experiência e conhecimento colaboram. A relação do desenvolvimento da perspectiva com a mudança e evolução nos meios de elaboração de projeto na arquitetura e, extensivamente, nos modos de projetar e de conceber os edifícios é tão forte que é possível afirmar que a transformou definitivamente<sup>7</sup>. Mesmo o ato de projetar utilizando o croqui – um desenho sem o recurso direto de ferramentas e regras absolutas –, demonstra que o arquiteto não só domina esse código já estabelecido, mas adota um processo cultural pós-perspectiva, que considera o edifício a partir de um modo de ver, da análise da sua presença no mundo das coisas, do modo como ele se insere em seu meio; este certamente é um exemplo de signo onde a primeiridade (qualidade pura e simples, liberdade) e a terceiridade (regras, convenções) coexistem. Entretanto, conhecendo o processo de concepção artística dos arquitetos – suas idas e vindas – é possível afirmar que até essa terceiridade se estabelecer de forma predominante – o que leva certo tempo –, a mente encontra-se em um processo de abertura significativa, dominado pela primeiridade e por relações icônicas que estão, conseqüentemente, ligadas ao imaginário (laciano), em um estado fugaz do alvorecer da mente e do corpo.

Nesse processo de ser e representar, contido no croqui em questão, em algum momento o eu, imaginário do arquiteto, se exteriorizou em uma torre azul, uma cor primária, conforme é possível visualizar na FIG. 01, posteriormente aceita, também por ele, para representar o edifício diante de outros (daí esse croqui chegar à publicação). Este azul pode significar o distanciamento e a frieza sugeridos por Kandinsky<sup>8</sup> (BARROS, 2006, p. 173), num desejo narcisista e egocêntrico do seu criador, ou apenas uma tentativa

---

<sup>7</sup> “Mas o sistema de projeção de Brunelleschi teve um efeito bem mais profundo que todas as mudanças estilísticas subsequentes, pois validou a visão como o discurso dominante na arquitetura desde o século XVI até o presente” (EISENMAN, 2006, p. 602).

<sup>8</sup> “Uma cor quente é aquela que tende para o amarelo. [...], toda cor quente, por receber a influência do amarelo, possui uma característica material, e que, no seu movimento, se aproxima do espectador. Por outro lado, a cor fria tende para o azul, possuindo uma característica imaterial, cujo movimento se distancia do espectador” (BARROS, 2006, p. 173).

de dar cor à torre, ou ainda, o azul poderia ser uma forma de tentar “agradar o cliente”, visto que as cores-símbolo da prefeitura na gestão supracitada são o azul e o laranja; cores complementares já estudadas por Goethe<sup>9</sup>, dentre outros; que nesse caso se portam como uma estratégia publicitária conhecida como marketing urbano (*city marketing*):

Tomando-se como ponto de partida a constatação de que, nos dias de hoje, “os consumidores deparam-se com diversos tipos de produtos e serviços, fazendo suas escolhas com base em suas percepções do valor que estes os proporcionam” (Kotler, 2001:6), muitos gestores urbanos estão importando certas metodologias da iniciativa privada (notadamente aquelas que possuem maior relação com o marketing) com o objetivo de tornar as suas cidades dotadas de um maior valor aos olhos de seus moradores e especialmente dos investidores externos (DUARTE; JUNIOR, 2007, p. 277).

É certo que a cor azul da torre presente no croqui da CAC transmite um significado; porém, neste breve espaço do artigo só nos cabe especular sobre generalidades acerca de seu valor; o que interessa aqui, especificamente, ultrapassa a questão dos significados específicos de cada cor, para se estabelecer nos significados da suposta divergência entre adotar uma e outra cor, sugerida pelas imagens que coletamos. Não de uma perspectiva ética, nem por meio de julgamentos de valor estético. A nós cabe o caminho de perceber e compreender o fenômeno de uma perspectiva formal, possibilitada aqui pelas referências consultadas.

## A Objetiva

Para tornar o edifício, a CAC, visível em outros contextos, como nesse artigo, por exemplo, é preciso apelar para alguma técnica que o capture e seja capaz de transmitir aquela existência. Nossos olhos e o nosso sistema nervoso central são biologicamente preparados para realizar a tarefa perceptiva diante de muitos meios, porém, transmitir uma imagem com sentido de registro de um fato (próprio dos signos indexicais) se tornou muito mais eficiente com o advento da fotografia; sem a fidelidade mecânica da lente objetiva da máquina

---

<sup>9</sup> “De acordo com suas observações das cores fisiológicas, em correspondência com a oposição diametral das cores complementares no círculo, Goethe estabelece que o amarelo requer o violeta, o laranja requer o azul, o púrpura (vermelho) requer o verde, e vice-versa” (BARROS, 2006, p. 297).

fotográfica fica praticamente impossível obter o tipo de significado que resulta das nossas fotografias de hoje. A FIG. 02 consiste em um registro fotográfico com forte apelo do tipo “isso é” ou, melhor, “isso foi”, significando a existência do fato no exato momento da captura da imagem, numa relação espaço-tempo-imagem única.

O caráter de secundidade<sup>10</sup> da imagem fotográfica, segundo Santaella e Nöth (2008), é capaz de, ao evidenciar visualmente a existência singular do objeto do signo, entrar em choque com o imaginário. Sobre isso citamos um texto de Santaella e Nöth (2008, p. 191, grifos nossos) acerca da relação entre a secundidade peirciana e o real lacaniano:

Embora seja sempre erroneamente confundido com a noção corrente de **realidade**, que é, até certo ponto, conhecível, o **real** lacaniano mais propriamente emerge como aquilo que do imaginário inevitavelmente sobra como resto e que o simbólico é impotente para capturar. Em síntese, o real é o impossível, impossível de ser simbolizado, sendo impermeável ao sujeito do desejo para o qual a realidade é inteiramente fantasmática. É aquilo diante do qual o imaginário tergiversa no qual o simbólico tropeça. É aquilo que falta na ordem simbólica, o resíduo, resto ou sobra ineliminável de toda articulação, que pode ser aproximada, mas nunca capturada.

Tal secundidade peirciana implica em um corte entre a unidade eidética primeira - puramente qualitativa - e os fatos, “é o entrechoque entre o real e o imaginário que o paradigma fotográfico inaugurou” (SANTAELLA e NÖTH, 2008, p. 191). Ainda conforme Santaella e Nöth, “Na fotografia e seus sucedâneos se trata sempre de um recorte, da captura de um fragmento que separa do corpo do mundo à maneira de um corte” (2008, p. 191); corte, aqui, no sentido de Dubois.

Daí que, ao mesmo tempo em que a fotografia estabelece com o edifício uma relação sónica indicial (de registro do fato concreto), realiza um corte com o potencial imaginativo que ainda resistia no desenho/croqui. O edifício imaginado e o existente se separam.

---

<sup>10</sup> “Enquanto os signos icônicos são icônicos, pelo aspecto da sua primeiridade [...], o aspecto da secundidade encontra-se, no signo indexical, em primeiro plano. O signo é determinado na sua qualidade sónica, em primeiro plano, por seu objeto, o segundo correlato do signo, já que ele está ligado ‘existencialmente’ a esse objeto, por exemplo, por uma relação temporal, espacial, ou causal, que dirige a atenção do receptor diretamente e sem reflexão interpretativa do veículo do signo para o objeto (CP 3.433). [...] Um índice mostra seu objeto e dirige a atenção do observador diretamente para este objeto, embora o objeto tenha que ser um objeto singular e existente na realidade” (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 148).

A questão da relação entre fotografia e mundo tem sido objeto de estudos variados; Maria Meneghetti (2010, p. 04) recorre ao teórico do cinema André Bazin, que “encara a fotografia como instrumento para alcançar efetivamente a realidade, estando contida na fotografia a essência do real, sendo esta uma das virtudes desse meio”. A perspectiva teórica que requeremos aqui, contudo, é aquela que, segundo Dubois (2001), atribui à fotografia a capacidade de capturar um traço do real. O fragmento de realidade que está nela, todavia, equivale à potencialidade de um presente para conter um passado e ser pleno de futuro.

A fotografia – fotoquímica ou digital – é, certamente, diferente das imagens ligadas ao paradigma pré-fotográfico e, também das vinculadas ao pós-fotográfico, na medida em que estas não têm o mesmo poder de registro de fatos e eventos. Todas elas podem, todavia, cada uma a seu modo, referir-se à realidade, já que a natureza desta – sendo uma generalidade eidética – não se limita aos fatos e eventos. Sobre esse tema Yuri Bittar, citado por Maria Meneghetti (2010, p. 04), opina: “algo que se desvencilha do real não necessariamente redundando em algo irreal [...], mas evidencia outra realidade”. Assim, as imagens virtuais a que Bittar se refere devem fazer oposição à fotografia, do ponto de vista que esta última registra o existente e aquelas não se prendem a isso; mas, em ambas podemos encontrar vínculos com a realidade, embora de modos diferentes. Aqui cabe lembrar a relação entre real, virtual e atual proposta por Pierre Lévy, segundo quem devemos entender virtualidade como uma oposição ao atual (existente), e não ao real<sup>11</sup>.

A imagem da FIG. 02 resulta de uma fotografia e, como tal, representa um recorte da realidade que nos permite, por exemplo, confabular sobre a CAC tomando por base a imagem, mesmo estando a quilômetros de distância e a dias de atraso da realidade recortada, do momento singular, do clique indexical.

---

<sup>11</sup> “A palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato. O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado, no entanto, à concretização efetiva ou formal. A árvore está virtualmente presente na semente. Em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes” (LÉVY, 1996, p. 15).

Apoiados neste fragmento do real, representado pela FIG. 02, retomamos nosso olhar para o edifício da CAC; enquanto na FIG. 01 ele era apenas intenção e imaginação, agora percebemos claramente que ele foi concretizado. E nessa passagem o fenômeno arquitetônico “torre da caixa d’água”, um dos focos da nossa discussão, agora é laranja. Evidencia-se aí um elemento de separação entre o imaginado (ainda que temporariamente) e o concreto.

A cor laranja, cor quente, tem o poder genérico de aproximar e chamar o espectador; aqui ela está associada, ainda, à marca da gestão pública e, provavelmente, atende aos princípios do marketing urbano almejado pelo gestor público. Como nos signos das marcas é comum o uso das cores para transmitir mensagens abstratas, podemos supor que na marca da gestão urbana em questão esse recurso também é usado. Para Goethe (BARROS, 2006, p. 303), as mensagens abstratas intrínsecas da cor laranja a ligam aos déspotas, aos heróis, aos nobres e ao uso da razão, em outras palavras, é uma cor, um conjunto de significados, coerente com a imagem que um prefeito objetiva transmitir.

## O Pixel

O paradigma pós-fotográfico refere-se a imagens construídas por meio de tecnologias infográficas e, segundo Santaella e Nöth (2008, p. 193), “Enquanto as formações imaginárias das imagens no paradigma pré-fotográfico esfumam as relações do sujeito com o grande Outro<sup>12</sup>, na imagem pós-fotográfica, imagem numérica, simbólica por excelência, a dimensão de exterioridade do grande Outro põe em cena a posição excêntrica do sujeito”. Tal afirmação enfoca a terceiridade peirciana e o simbólico lacaniano ao evidenciar a ligação entre interpretante e símbolo<sup>13</sup>, como duas faces interdependentes.

---

<sup>12</sup> Entendemos o termo “grande Outro” como a representação de tudo que não lhe é próprio, referente à questão do outro, da alteridade, o oposto a identidade, ao particular.

<sup>13</sup> “Um símbolo é um signo que perderia o caráter que o torna um signo se não houvesse um interpretante. Tal é o caso de qualquer elocução de discurso que significa aquilo que significa apenas por força de compreender-se que possui essa significação” (PEIRCE, 2008, p. 74).

A manipulação imagética presente nas imagens da FIG. 03, da FIG. 04 e da FIG. 05 (FIG. 04 e FIG. 05, logo abaixo) são resultantes das possibilidades pós-fotográficas permitidas pelos avanços tecnológicos. Mais uma vez, são fruto da imaginação e sem o mesmo compromisso com os fatos que caracteriza a fotografia. Aqui, porém, a imaginação assume uma função diversa daquela que tem no croqui; e o significado também, se considerarmos que essas imagens são posteriores à concretização do edifício. Como tal, caracterizam-se como fruto de uma manipulação sobre a imagem, que incide virtualmente sobre seu objeto, fazendo o leitor significar o objeto diferentemente do que ele é de fato, o que revela uma intenção específica desse aspecto da imagem.



FIGURA 04 – Imagem digital manipulada contendo a vista posterior da CAC. Fonte: MELENDEZ, 2008.



FIGURA 05 – Imagem digital manipulada contendo a vista noturna frontal da CAC. Fonte: <http://www.decamillo.com.br/>

Novo em técnica e antigo no tipo de intenção (visto que era praticado abundantemente desde o Renascimento por meio da pintura), esse fenômeno é analisado por Santaella e Nöth (2008, p. 150):

[...] Também do ponto de vista do aspecto de seu interpretante, imagens fotográficas podem tender da secundidade discente prototípica para terceiridade de um argumento. Esse é o caso de certas montagens fotográficas que levam a imagens incompatíveis com a realidade. A montagem fotográfica de um homem que anda sobre a água, por exemplo, não representa nenhuma afirmação, mas um argumento metafórico, no qual duas proposições individuais (sobre a existência de água e de um homem) devem ser ligadas a uma terceira mensagem a ser entendida metaforicamente.

Ainda sobre as questões metafóricas da imagem é interessante observar o que diz Lucrécia Ferrara (2002, p. 44-45), também tratando sobre o processo de montagem cinematográfico: “Essa imagem compõe o real, trabalha outra vez a imagem ingênua e aparentemente tomada ao acaso; recria-se a realidade a partir do olho crítico e onipotente do montador que, como um pequeno deus, se permite reeditar o mundo”. Traçando um paralelo entre montagem cinematográfica e as montagens ou manipulações fotográficas (que compõe um filão das imagens pós-fotográficas) podemos observar que o operador de imagens infográficas adquire o poder de se tornar o artesão da realidade, de uma falsa realidade, mas que por sua natureza simbólica lhe permite tornar visual o abstrato.

Dessa forma, quando analisamos as imagens da FIG. 03, da FIG. 04 e da FIG. 05, já conhecendo a imagem da FIG. 02 e tomando-a como uma representação fidedigna do fato, traço da realidade, percebemos que elas divergem quanto à cor da caixa d’água, pois, enquanto na imagem da FIG. 02 esta está pintada na cor laranja, nas da FIG. 03, da FIG. 04 e da FIG. 05 ela é cinza. A imagem da FIG. 02 representa a vigência, na concretização do edifício, da supremacia das aspirações políticas e de suas estratégias de marketing; já as imagens da FIG. 03, da FIG. 04 e da FIG. 05 parecem representar os anseios qualitativos de um *Don Quijote de la Mancha*, a busca de um arquiteto – ou de um meio - por dar status de fato (de um signo indicial) ao seu desejo imaginado (e presente nos signos icônicos dessa imaginação). Há aqui uma franca recusa à separação entre o imaginário e o real (no sentido



lacaniano), que se tenta superar por meio do simbólico, no pixel. O fato de a cor imaginada ser outra não anula a recusa, antes reafirma os vínculos com um campo possível.

Tal como a gestão urbana e seu serviço de marketing têm seus valores e signos apropriados, também o arquiteto tem os seus. A cor da caixa d'água se porta como uma unidade arquitetônica mínima de significação<sup>14</sup>, um detalhe; todavia, com poder simbólico e comunicativo reconhecidos, tanto pelo marketing público quanto pelo arquiteto. O cinza visual, presente apenas nas imagens pós-fotográficas aqui apresentadas, diferentemente do laranja, é um quali-signo de uma ordem e organização, neutralidade e equilíbrio<sup>15</sup> que, na visão de um arquiteto, podem ser ideias mais apropriadas a um edifício institucional como a CAC. Trata-se, portanto, de um jogo semiótico movido por regras diversas de significação, embora ambas de natureza simbólica; o que está em questão aqui é o objeto a que se refere o detalhe e, por extensão, o edifício. De um lado, o signo remete a uma administração em específico (uma marca), de outro, prendendo-se mais a ideais que se julga apropriados à função prática que o edifício deve desempenhar.

Neste contexto quase shakespeariano a imagem digital cria uma realidade paralela, decidindo expor sua criatura, a CAC, da forma como a projetou e, provavelmente, da forma como acredita que deveria ser; foi assim que as imagens da FIG. 03 e da FIG. 04 foram publicadas nas páginas da revista *Projeto Design* (dentre outras imagens também manipuladas), e a da FIG. 05 apresentada no site<sup>16</sup> do próprio arquiteto, sem nenhuma referência à cor laranja (aos fatos). Tais imagens são “imagens meramente ilustrativas” de um desejo que ocorreu da primeiridade; para além disso, caracterizam uma tentativa de “criar um fato”, independente do fato concreto. Tais imagens, apresentando-se desse modo (fiéis ao cinza), podem, assim como faz o marketing urbano em suas estratégias, gerar um “efeito de realidade”: uma

---

<sup>14</sup> “O detalhe é seguramente um dos elementos mais reveladores da transformação da linguagem da arquitetura” (GREGOTTI, 2006, p. 556). E “Os detalhes são muito mais que elementos secundários; pode-se dizer que são as unidades mínimas de significação na produção arquitetônica de significados. Essas unidades foram escolhidas e separadas em células espaciais ou em elementos compositivos, módulos ou medidas, na alternância de vazios e cheios ou na relação entre dentro e fora. A fecundidade da sugestão de que o detalhe é a unidade mínima de produção se deve ao duplo papel da tecnologia, que unifica o tangível e o intangível na arquitetura” (FRASCARI, 2006, p. 539).

<sup>15</sup> “Quando misturamos preto e branco, as duas cores anulam seus movimentos e resultam nos tons de cinza, que [...] são cores que representam um equilíbrio de forças contrárias” (KANDINSKY apud BARROS, 2006, p. 190-191).

<sup>16</sup> < <http://www.decamillo.com.br/> > Acesso em 23/11/2010.

idealidade em nível de terceiridade, capaz de transpor os fatos e passar do imaginário ao simbólico (lacaniano); ou à realidade (peirciana).

## Considerações Finais

O diálogo das imagens nos apresentou um panorama vasto que agora nos permite enxergar as cores impossíveis, pois estas são cores visíveis, cores imagéticas, cores simbólicas. A confirmação do relacionamento entre os três registros lacanianos e os três paradigmas da imagem nos mostraram vários outros níveis de interpretação e significação. Onde o olhar para três diferentes imagens de um mesmo edifício, a CAC, nos permitiu verificar o registro de três diferentes posições, momentos e até mesmo opiniões.

Mas, de qualquer forma, as três imagens convergem em um acontecimento maior próprio da arquitetura (quando esta de fato existe) descrito por Argan (2005, p. 240):

Esse acento axiológico é determinado e orientado dentro de um horizonte, de um campo bem definido, embora extremamente vasto. Esse campo é determinado pelo espaço ou pela paisagem urbana, assim como se configura nos indivíduos: com seus pontos de referências afetivo ou apenas habituais, seu complicado mas rico e significativo conjunto de signos e sinais, seus mitos, seus ritos, seus reflexos, suas relações associativas, às vezes confiadas apenas à força evocativa de uma forma, de uma cor; com sua aglomeração de imagens mnemônicas, perspectivas, eidéticas; com seu confuso e pitoresco contexto. No qual, como já dissemos, será sempre possível encontrar o ritmo ou a estrutura dominante, aquela sobre a qual foi alcançado um acordo tácito e geral, uma atribuição concorde de valor.

Nosso desafio foi interpretar quais valores foram atribuídos ao edifício, de acordo com as imagens analisadas, e assim perceber que cada pensamento eternizado nas imagens pré-fotográficas, cada corpo flagrado nas imagens fotográficas e cada sentido construído nas imagens pós-fotográficas, são portadores de significados próprios, que ora convergem ora divergem, mas sempre desejam, são, sentem e expressam parte de um todo constituído de cores, de matéria, de traços, de imagens, de palavras, de caminhos, de pessoas, de Borges e de perdições, porque “essas perdições, agora, são o que

é meu”, e “o que é meu” agora é a possibilidade de vivenciar a beleza das semioses humanas, a cor das experiências vivas.

## Referências

ARGAN, Giulio Carlos. **História da arte como história da cidade**. Tradução Pier Luigi Cabra. 5º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 280 p.

BARROS, Lilian Reid Miller. **A cor no processo criativo**: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006. 336 p.

BORGES, Jorge Luis. **Os conjurados**. Tradução de Pepe Escobar. São Paulo: Editora Três, 1985. 104 p.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução de J. L. Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 236 p.

DUARTE, Fábio; JÚNIOR, Sérgio Czajkowski. Cidade à venda: reflexões éticas sobre o marketing urbano. **RAP**, Rio de Janeiro, v. 41, n.2, p. 273-282, 2007. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/rap/v41n2/06.pdf> >. Acesso em 30/11/2010.

DUBOIS, Philippe. Da verossimilhança ao índice. In: \_\_\_\_\_ **O ato fotográfico e outros ensaios**. 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2001.

EISENMAN, Peter. Visões que se desdobram: a arquitetura na era da mídia eletrônica. In: NESBITT, Kate (Org). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**: Antologia Teórica (1965 – 1995). Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 599-607.

FERRARA, Lucrécia D’Alessio. **Design em Espaços**. São Paulo: Edições Rosari, 2002. 190 p.

FLORES, Cláudia. **Olhar, saber, representar**: sobre a representação em perspectiva. São Paulo: Musa Editora, 2007. 190 p.

FRANÇA, Júnia Lessa. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**. 8. Ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. 255 p.

FRASCARI, Marco. O detalhe narrativo. In: NESBITT, Kate (Org). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**: Antologia Teórica (1965 – 1995). Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 538-556.

GREGOTTI, Vittorio. O exercício do detalhe. In: NESBITT, Kate (Org). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965 – 1995)**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 535-538.

IBRI, Ivo Assad. **Kósmos Noetós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce**. São Paulo: Perspectiva/Hólon, 1992. 138 p.

LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996. 160 p.

MELENDEZ, Adilson. Com face inclinada, edificação parece brotar do terreno. **REVISTA PROJETO DESIGN**. São Paulo: Arlindo Munglioli, n. 345, 2008. p. 62-67. Disponível em: < <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/gil-carlos-de-camillo-edificio-institucional-15-01-2009.html>>. Acesso em 27/10/2010.

MENEGHETTI, Maria Eduarda Zorél. As aparências enganam? Reflexão sobre a manipulação de imagens na atualidade. **Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista**. Disponível em: <<http://www.semeiosis.com.br/as-aparencias-enganam/>>. Acesso em 23/12/2010.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. 337 p.

\_\_\_\_\_. **Collected papers**. Volume 1-6 ed. HARTSHORNE, Charles & Paul WEISS; volumes 7-8 ed. BURKS, Arthur W. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008. 222 p.

VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura**. Tradução de Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 231 p.