

FORMA URBANA PARA PRINCIPIANTES

Fundamentos para uma aula de primeiro ano

Daniel J. Mellado Paz

Resumo

A reflexão apresentada baseia-se no ensino de primeiro ano do curso de Arquitetura e Urbanismo da FAUFBA, onde o aluno se debruça sobre a cidade, sob a forma de um projeto de pequena edificação em uma preexistência de certa visibilidade, com os instrumentos e capacidades disponíveis nesse momento da sua formação. Reduzida a aproximação à cidade à questão formal, investigamos as etapas válidas e necessárias a partir dos conceitos de *teoria de campo*, *Gestalt* e do binômio *campo visual/ mundo visual*, criticando a divisão analítica da percepção ainda hoje empregada. O intuito é desenhar um exercício cujo formato propicie as experiências introdutórias à questão, estabelecendo a metáfora da *harmonia* como a analogia mais fecunda para a compreensão do problema da projeção na preexistência.

Palavras-Chave

Forma urbana, Percepção, *Gestalt*

Resumen

La reflexión presentada se basa en el enseño de primer año del curso de Arquitectura y Urbanismo de la FAUFBA, donde el alumno se enfrenta a la ciudad, bajo la forma de un proyecto de pequeña edificación en una preexistencia de alguna visibilidad, con las herramientas y capacidades disponibles en este momento de su formación. El acercamiento hacia la ciudad se reduce a la cuestión formal, investigando las etapas válidas y necesarias, a partir de los conceptos de *teoría de campo*, *Gestalt* y del binomio *campo visual/ mundo visual*, criticando la división analítica de la percepción empleada hasta hoy. El propósito es diseñar un ejercicio cuyo formato propicie las experiencias introductorias a la cuestión, estableciendo la metáfora de la *harmonía* como la analogía más fecunda hacia la comprensión del problema de proyecto en la preexistencia.

Palabras-Clave

Forma urbana, Percepción, *Gestalt*

Abstract

The paper presented is based on the first year teaching of the course in Architecture and Urbanism of FAUFBA, where the student faces the city with a small building design in a pre-existence of certain visibility, with the tools and capabilities available at this time of their learning. The approach to the city is reduced to the formal question, investigating the necessary and valid steps from the concepts of *field theory*, *Gestalt* and the binomial of *visual field / visual world*, criticizing the analytical division of perception employed today. The aim is to design an exercise whose format leads to an introductory experience in the theme, establishing the metaphor of *harmony* as the most fruitful analogy for understanding the problem of design by the pre-existence.

Key Words

Urban Form, Perception, *Gestalt*

1. Introdução

Este artigo nasce de uma situação e um problema vividos no ensino de projeto da Faculdade de Arquitetura da UFBA.

A grade atual da FAUFBA se estrutura escalonando os exercícios de projeto a partir de sua envergadura e complexidade, em cinco disciplinas anuais, que culminam no Ateliê V, dedicado ao planejamento urbano e territorial. Problemáticas urbanas já comparecem nos anos anteriores, com maior ênfase no quarto ano, ao se lidar com espaços públicos e grandes equipamentos. Na experiência recente do Curso Noturno de Arquitetura da FAUFBA, o mesmo desafio aparece. E procuramos enfrentar com a cidade como uma variável de projeto já no primeiro ano da disciplina, chamada Oficina de Projeto I.

O desafio é apresentar aos alunos recém-ingressados uma abordagem manejando com categorias, técnicas e capacidades em desenvolvimento corrente nas disciplinas de primeiro ano. A proposta foi, em 2010, lidar com a *forma urbana*: uma área limitada da cidade, adjacente ao edifício concebido, passível de estudo e projeto com os recursos acessíveis então – maquetes e croquis, contemplados na disciplina de primeiro semestre, Desenho de Observação.

O ensino expositivo tem limitações. Edward Hall (1961) observa três maneiras de uma sociedade transmitir o seu conhecimento – a técnica, formal e informal – onde apenas a primeira seria puramente verbal. O que levanta a possibilidade de formas pedagógicas discursivas compactas e mesmo não-discursivas. Para começar, o ensino de projeto trata com capacidades cujo aperfeiçoamento necessita dar-se no próprio exercício. E o ato traz, consigo, problemas e reflexões com um grau de absorção maior que a mera exposição. De maneira similar, formas

verbais compactas têm uma trajetória bastante antiga e de desempenho atestado pela longevidade: dos provérbios aos *koan* zen-budistas, das parábolas cristãs às fábulas de Esopo. Sua característica é iluminar uma situação, por meio de um enunciado análogo, ou mesmo homólogo. Um enunciado simples, uma frase sucinta, mesmo uma metáfora, pode ser o resultado de uma cadeia mais sofisticada de idéias. E, da mesma maneira, trazer implicada em seu todo ou em suas partes, uma determinada linha de raciocínio, ou acabar por conduzir a uma orientação, e não a outras.

Assim, o desafio se torna não apenas apresentar a escala urbana como um problema capaz de ser enfrentado pelo aluno recém-ingressado, mas que suas características se orientem para, por elas mesmas, propiciarem as condições de aprendizado. Sem poder realizar experiências metódicas, preferimos aqueles que, sim, as fizeram, mediados pela experiência cotidiana e de sala de aula, que nos servirá de fundamento para algumas considerações sobre a forma urbana e sua apreensão, de modo a traduzir isso em enunciados sintéticos e para o formato do exercício.

Por último, a primeira pessoa do plural é empregada aqui por formalidade. Nossos colegas de sala de aula não são responsáveis pelas nossas idéias e eventuais equívocos, exceto na medida em que, no convívio, suscitaram as questões aqui expostas.

2. As Unidades Perceptivas do Ambiente Construído

Estamos assumindo a abordagem do ambiente construído e de suas representações como um fenômeno de *campo*.

O que é importante em teoria de campo é o modo de proceder à análise. Ao invés de tomar um ou outro elemento isolado dentro de uma situação, cuja importância não pode ser julgada sem consideração à situação como um todo, a teoria de campo acha preferível, como regra, começar com a caracterização da situação como um todo. Depois dessa primeira aproximação, os vários aspectos e partes da situação passam por uma análise cada vez mais específica e pormenorizada. É óbvio que esse método evita o erro de ser influenciado de modo tendencioso por um ou outro elemento da situação. (LEWIN, 1965, p.72).

A abordagem *Gestalt*, que entende a percepção como algo que surge do conjunto antes do que de suas partes, é um dos primeiros empregos da teoria de campo¹. Em nosso caso, “só descrevendo a totalidade da estrutura do padrão é possível determinar o lugar e a função de cada parte e a natureza de suas relações com as outras partes” (ARNHEIM, 2004, p.33); isto é, iniciando por *cima*, e não por *baixo*. Então, seria impossível a análise propriamente dita, ou seja, a compreensão com algum tipo de divisão da totalidade?

(...) uma das principais tarefas da Psicologia da Gestalt consiste em indicar as partes dos todos legítimas e não fictícias. Todas as coisas visuais são partes legítimas dos campos em que ocorrem, e a maior parte das coisas tem também partes subordinadas. Os próprios princípios de organização dizem respeito ao isolamento de tais partes tanto quanto ao seu caráter unitário. A análise em função

das partes legítimas é um processo perfeitamente lícito e necessário na Psicologia da Gestalt. (KÖHLER, 1968, p.98).

A questão então se torna descobrir quais as partes legítimas da análise², sabendo que cada campo é, por sua vez, constituído por outros fenômenos de campo, que podem se sobrepor. No entanto, a divisão indiscriminada tende a destruí-las, e a sua inteligibilidade, como se pode ver no cartesianismo metodológico que pautou as primeiras investigações mais sistemáticas sobre a percepção, e até hoje se apresenta, como tentaremos demonstrar. Se René Descartes (1596-1650) é acusado de muitos males injustamente, neste caso ele não pode evadir-se. John Locke (1632-1704), ao investigar o entendimento humano, em especial a cognição e o aprendizado, descartando o quadro do escolasticismo medieval das idéias inatas, adota integralmente o método que Descartes apresentou e defendeu³: a divisão do objeto de estudo até suas partes menores e mais simples. Esse princípio aparecerá aqui em três ocasiões: na divisão do fluxo da percepção em tomadas parciais; na divisão do todo percebido em aspectos analíticos e na divisão do processo cognitivo em etapas, que serão refutadas na medida em que expusermos nosso raciocínio⁴.

A referência a Locke não é espúria: pelo que percebemos, os pressupostos da psicologia behaviorista, justamente aquela à qual a abordagem de campo em psicologia veio a se contrapor, advêm da dita filosofia empirista britânica, por sua vez, ancorada nas primeiras investigações lockeanas⁵.

2.1. o mundo visual

A primeira particularidade do espaço construído é sua tridimensionalidade. Bruno Zevi (1978) raciocina que a idiosincrasia da arquitetura estaria no *espaço*, em especial no espaço *interior*, por onde o ser humano deambularia. Isso não atinge o cerne do problema perceptivo. A nosso ver, a característica central é que o espaço construído se apreende *serialmente*, em vez de ser uma apreensão *imediate*. Não é um ente que aparece de uma só vez aos sentidos, mas se desenvolve no tempo. Como é algo exterior ao homem, tal apreensão se dá pelo movimento, o que é algo acidental ao problema da percepção.

Apesar de serial, é recorrente a divisão do fluxo perceptivo em tomadas menores, e entendê-las como unidades donde emanam as propriedades do fenômeno. Edward Hall (2005, p.82) acredita que essa divisão é exposta pela primeira por George Berkeley (1685-1753).

Novamente, eu penso perceber pela visão uma idéia tênue e obscura de algo, que eu duvido se é um homem, uma árvore ou uma torre, mas julgo estar a cerca de uma milha de distância. É claro que não posso afirmar que o que vejo está a uma milha de distância, ou que é a imagem ou semelhança de algo que está a uma milha de distância. A cada passo que dou em sua direção, a aparência se modifica, e, de inicialmente obscura, pequena e tênue, torna-se clara, larga e vigorosa. E quando eu

chego ao final da milha, aquilo que eu tinha visto primeiro está inteiramente perdido, nem encontro nada lhe seja parecido. (BERKELEY, 1709, p.48 – tradução nossa)

Esse mesmo princípio comparecia em Camilo Sitte (1843-1903), ao negar o caráter artístico da cidade como um todo por ser de impossível apreensão imediata.

Um traçado de rua serve apenas à comunicação, jamais à arte, já que nunca pode ser apreendido pelos sentidos ou visto em sua totalidade, a não ser em sua planta. (...) Artisticamente relevante só é aquilo que pode ser visto como um todo, ser apreendido em sua totalidade – portanto, uma única rua, uma única praça. (SITTE, 1992, p.100).

O que evitava, nessa teoria, a dissolução total do objeto era a coesão dada pela memória⁶. Embora as imagens retinianas nas extremidades do percurso de uma milha de Berkeley fossem distintas, questionar sua identidade – que correspondiam ao mesmo ser – é uma ruptura do senso comum.

A questão está na importante diferença, estabelecida por James Gibson (1974), entre o *campo visual* e o *mundo visual*. O campo visual é a projeção da imagem na retina, em um dado momento e lugar, enquanto o mundo visual é a compreensão do entorno e suas entidades. Embora os mesmos seres se apresentem em campos visuais diferentes, o mundo visual da qual fazem parte sempre se mantém íntegro.

O campo visual tende a ser bidimensional, enquanto o mundo visual é tridimensional. O campo visual é limitado, com cerca de 180° de abrangência na horizontal e 150° na vertical, deslocando-se com o olhar; nele valem as leis da perspectiva. Já o mundo visual, por outro lado, cobre 360° ao nosso redor e é estável: por mais que nos movamos, ele parece estável; as raras vezes em que é instável, como na montanha-russa, é acompanhado de desorientação. O seu espaço é euclidiano.

Naqueles objetos de apreensão imediata – uma pintura, por exemplo – o mundo visual se aproxima do campo visual. Porém, para os objetos que necessitam de uma apreensão serial, a diferença entre o campo visual e o mundo visual fica evidente. O fato é que sua experiência prolongada não elimina a unidade perceptiva. Percebemos, diariamente, quando um edifício é unitário, da mesma maneira como detectamos uma canção ou um filme como algo integral⁷. Não percebemos *takes* visuais da realidade, como não percebemos notas pulverizadas numa toada (KÖHLER, 1968, p. 145). E, fundamental, a retina não registra imagens estacionárias, mas sim um fluxo contínuo. O olho não pára: está o tempo inteiro a mover-se, captando imagens que estão sempre em fluxo. Não há uma imagem retiniana, mas um processo incessante de mudanças. O que vale para os demais sentidos.

É tão difícil perceber conscientemente o campo visual que somente no Ocidente, no Renascimento, que se descobriram as leis geométricas da profundidade, e a pintura, concebida como representação literal dos pontos luminosos como apareceriam à retina. Exigiu que se

criasse um simulacro do que se acreditava ser a retina e, com a imagem agora estática, deduzir os princípios geométricos⁸. Em sala de aula, apesar de vivermos em um meio construído fortemente carpintejado e da abundância de imagens em perspectiva cônica, os alunos tendem a desenharem o mundo visual. O campo visual, a projeção em perspectiva, é de árdua compreensão. Rudolf Arnheim criticou a distinção destes dois modos de visão, porém não explica essa dificuldade ao retorno ao que por tanto tempo se entendeu como dado primário do sentido⁹.

O mundo visual não é um construto teórico baseado na sucessão de campos visuais práticos, a verdadeira matéria-prima, cognitiva e racional, da montagem daquele outro, emulando o processo cinematográfico. Tudo indica que o mundo visual é a unidade de percepção, óbvio para os adultos e constante em todas as culturas, e o campo visual, uma descoberta de quem procura compreender a própria percepção, com presença mais escassa nas artes de cada sociedade. O fenômeno não é aquilo que aparece ao órgão do sentido em um determinado instante – o que seria a desfaçatez de subsumir a fenomenologia husserliana ao empirismo lockeano – mas o que aparece à consciência.

Um problema é que a maioria dos estudos pioneiros gestaltistas, e os mais conhecidos, se deram sobre imagens planas, partindo de experimentos com menos variáveis. Ademais, segundo James Gibson, tais imagens apresentam curiosamente mais dificuldades do que a percepção tridimensional.

Ainda que tenham proposto correlatos retinianos para a forma em profundidade, para um contorno e para a profundidade em um contorno (com correlatos adicionais que ainda ficam por descrever) não se aventurou nenhuma teoria para explicar a forma sem profundidade, ou seja, o que comumente se chama de forma. Trata-se do problema com que iniciaram suas investigações os psicólogos da Gestalt. Por paradoxal que pareça, a percepção de uma forma sem profundidade é mais difícil de entender que a percepção da forma em profundidade. (GIBSON, 1974, p.141 – tradução nossa).

Acreditamos ainda que a pintura foi tomada, em vários momentos, como base teórica para a compreensão da arquitetura, daí a ênfase dos projetistas em visadas¹⁰. Dessa convergência radica a ênfase nas imagens bidimensionais e estacionárias, embora não correspondem à percepção normal do ambiente construído.

2.2. o edifício

“Descendo” na escala, os próprios *objetos* são entes válidos; do contrário, sequer teríamos a possibilidade da crítica de um edifício. Numa paisagem reconhecemos cada edifício, as vias, árvores, e outras entidades. Que, por sua vez, tendem a coincidir com o mundo real, sendo até mesmo anterior ao aprendizado do que são os objetos¹¹.

O que realmente percebemos consiste, antes de mais nada, em entidades específicas, tais como coisas, figuras, etc., e também grupos de que essas entidades fazem parte. Isso demonstra a

operação de processos em que o conteúdo de certa áreas é unificado e, ao mesmo tempo, relativamente segregado de seu ambiente. (KÖHLER, 1968, p.72).

Um edifício, em seu aspecto figurativo, é sempre parte distinta de um conjunto exterior, ainda que discreto. Não necessita ser o protagonista para ser reconhecido como um ente próprio, a não ser em casos extremos, onde perde a individualidade e se funde a outro conjunto, em uma espécie de *camuflagem*¹². Também raras são as situações em que as fachadas não são vistas como partes de uma mesma construção. Os aspectos exteriores de uma edificação são parte, ainda, de um ente mais complexo, que reúne não apenas o exterior como o interior, por distintos que sejam como campos visuais, formando o edifício como um todo.

Uma obra arquitetônica é, pois, um objeto que nunca foi nem nunca será visto em sua integridade por ninguém. É uma imagem mental sintetizada com maior ou menor êxito através de visões parciais. (ARNHEIM, 2001, p.90 – tradução nossa).

Isto é verdade, mas não pode ser considerado um empecilho metodológico e perceptivo. A visão de algo em sua integridade é atributo das entidades bidimensionais, cuja apreensão é imediata – e somente aquelas que são abrangidas pelo cone visual. Toda entidade tridimensional será compreendida sempre por uma sucessão de tomadas. Uma colher, por contraditórias que sejam suas feições côncavas e convexas, não deixa de ser percebida como uma única peça. A diferença entre uma edificação e um talher é de grau, não de gênero. Sendo mais complexa, a arquitetura requer vários meios para se compreender, por meio de reduções, diferentes aspectos seus. A planta baixa, por exemplo, é o único meio pela qual se revela, de uma só vez, a totalidade da circulação, dos acessos, caminhos e obstáculos, no plano horizontal, que é aquele em que nos movemos primordialmente; representação de especial importância quando lidamos com construções complexas¹³. Pode-se argumentar ainda que o ambiente construído possui um *dentro* de difícil síntese com o seu *fora*.

Um interior, como assinalamos, é um mundo fechado e completo. Apenas porque a mente humana tem memória, a qual lhe permite relacionar uma visão percebida no presente com imagens vistas no passado, cabe estabelecer um contexto espacial entre interior e exterior, ou entre diferentes interiores. (ARNHEIM, 2001,p.81 – tradução nossa).

Não há comprovação experimental nem cotidiana desse raciocínio. De fato, percorrer de um recinto a outro é uma experiência onde se reconhecem, como entidades, cada um dos recintos e a sua participação numa construção maior. O raciocínio radica na noção lockeana de que a percepção é composta por instâncias estanques coesas somente por meio da memória. Sem levar em conta aquilo que Santo Agostinho observava: que junto com o presente das coisas presentes, que chamava de *visão*, havia um presente das coisas passadas – a que chamava de *memória* (referindo-se a tudo passado que aparece no ato presente) – e um presente das coisas futuras, a *expectativa*¹⁴. Do contrário, nenhum mundo seria sequer fechado e completo: estaríamos condenados a perceber somente o abarcado pelo cone visual.

E, principalmente, a imagem mental é algo que pode ser desde a vaga percepção de que um edifício é uma unidade até o esforço consciente e árduo de percebê-lo e entendê-lo em sua integridade e nuances¹⁵. Um leigo reconhece um edifício como tal; já de um arquiteto, em especial o projetista, se exige sua compreensão global, da parte ao todo, do interior ao exterior. O reconhecimento da unidade da obra – como no caso frugal da colher - não requer este último esforço, salvo quando a disparidade é grande. O contrário é negar o reconhecimento empírico fundamental de todo objeto que aparece à nossa vista.

2.3. o percurso

Sabemos que um edifício é um todo que existe com todas as suas partes simultaneamente – ao contrário da música – embora só possamos apreendê-lo no tempo. Essa apreensão, além de possuir um *depois*, onde se reconhece tal período como uma experiência unitária, existe um *durante*. A experiência cinematográfica não é a da compreensão global final, apenas, mas da sucessão de sensações que acontecem no decorrer de sua percepção, com suas expectativas e surpresas – novamente, a concepção agostiniana do presente na consciência.

A apreensão serial traz a possibilidade de um roteiro específico, uma sucessão de imagens e sensações predeterminadas. O controle do *percurso* do observador é uma descoberta antiga na tradição arquitetônica, tanto nos acessos axiais para visadas ortográficas de obras onde a fachada tem papel crucial, como o jogo de surpresas do jardim pitoresco inglês. São decisões deliberadas no caminho do observador, naquilo que está adiante de seus olhos e ao seu redor. Le Corbusier falava sobre a experiência visual da Acrópole, num tópico apropriadamente chamado a “ilusão das plantas”¹⁶.

Gordon Cullen (1983) chamava essa seqüência em que se revelavam os vários episódios arquitetônicos – espaços abertos, monumentos, paisagens – ou o conjunto do perímetro de uma edificação de *visão serial*. O termo e as ilustrações deram forma a algo conhecido e empregado de longa data. Maria Elaine Kohlsdorf (1996) incorporou essa unidade serial sob o nome de *seqüência visual*.

2.3. o campo visual

Resta-nos o seguinte problema: o campo visual, e a imagem bidimensional que tanto se lhe assemelha, pode ser uma unidade perceptiva?

É, em primeiro lugar, um artifício inescapável do conhecimento. Conhecemos edifícios icônicos e construções exemplares por meio de imagens reproduzidas. Somente depois os conhecemos

pessoalmente. Em muitos casos é impossível, porque se trata de uma edificação extinta. É também um artifício do ensino: o meio pela qual o professor reproduz aquilo que aprendeu à distância, ou traz para sala de aula de suas andanças pelo mundo. Em todo caso, um artifício da comunicação: Cullen e Corbusier recorriam a croquis de tomadas relevantes para ilustrar seus percursos, hipotéticos como nas *promenades architecturales*¹⁷ e reais, como em suas memórias.

Maria Elaine Kohlsdorf, no entanto, apresenta o campo visual como um aspecto real da própria cognição. Dentro de uma seqüência visual, os campos visuais são seus momentos marcantes aos quais chama de *estações*.

As *estações* das seqüências são momentos durante o trajeto onde há registro perceptivo, ou onde ele é mais intenso; correspondem à consciência dos estímulos sensoriais que se recebe, como seleção de instantes e pontos de observação. Constituem, talvez, nos eventos de maior dependência subjetiva, mas tem-se registrado mais concentrações do que dispersões de incidências em localização das estações, nos mesmos trajetos, por diferentes pessoas. Isso significa que existem também atributos transculturais para a eleição de estações (...). (KOHLSDORF, 1996, p.81).

Seriam cenas destacadas da obra, passíveis de representação bidimensional. De fato, o que são as fotografias e postais, se não registros feitos por máquinas das tomadas julgadas mais importantes? Se um bom filme tem cenas marcantes, o mesmo vale para a arquitetura. Mas um bom filme não é apenas uma coleção de boas cenas. Muito dele é avaliado por sua coesão geral – trama, suspense, etc. Assim, as visadas planas seriam parte constituinte da compreensão serial do espaço construído.

Uma etapa importante torna-se a identificação das estações de um lugar. Em alguns projetos, isso é evidente – como o Taj Mahal ou o Congresso Nacional brasileiro, onde a vista frontal é protagonista da apreciação, seguindo o desígnio do autor. Muito do valor destes campos visuais vem do percurso: uma revelação ganha força pelo percurso que lhe antecede e lhe prepara. De toda sorte, a investigação dos campos visuais relevantes num mundo visual deve reconhecer preliminarmente os percursos relevantes e, neles, as visadas importantes.

Porém, a limitação da abordagem kohlsdorfiana se dá quando a obra se manifesta em n campos visuais válidos, em n percursos possíveis para sua aparição. É o apanágio de obras cuja percepção não pode ser conduzida por canais: que possuem forte proeminência vertical ou que são apreensíveis em grandes ângulos. O número de visadas relevantes do Elevador Lacerda é alto, enquanto as do Cristo Redentor carioca são quase infinitas. Praticamente todos os percursos que são pontuados por sua aparição são entidades válidas e, por outro lado, nenhum se manifesta como majoritário, ao contrário de eixos monumentais. Curiosamente, são justamente estes casos de aparição múltipla os mais sensíveis no meio urbano, determinantes para a imagem da cidade.

2.4. abertura fenomenológica

É importante ainda a noção de uma *abertura fenomenológica*; que o ato do conhecimento não se fecha, que sempre pode ser complementado com uma percepção que se adiciona na compreensão do fenômeno e o redimensiona.

É por isso que jamais a coisa me pode ser dada como um *absoluto*, pois encerra *uma imperfeição indefinida concernente à essência inextinguível da correlação entre coisa e percepção da coisa (ibid.)*. No decurso da percepção, são retocados os sucessivos esboços, e pode um novo perfil vir corrigir o perfil precedente, sem haver qualquer contradição, uma vez que o fluxo de todas estas silhuetas se funda na unidade de uma percepção. Assim, acontece que a coisa emerge através de retoques sem fim. (LYOTARD, 1986, p.26)

Para lugares à beira-mar, as visadas por embarcações são parte relevante. Os fenômenos – aquilo que se percebe – provenientes de um ente real são potencialmente inexauríveis.

Cada novo meio de transporte propiciou novas experiências sensoriais, com novos percursos e campos visuais. Lewis Mumford acreditava que o desenho das alamedas e cursos era afinado à circulação em veículos a cavalo, trazida ao interior da cidade com seus aperfeiçoamentos técnicos¹⁸. Giulio Carlo Argan (1961) endossa parcialmente o raciocínio, ao afirmar que a composição urbanística viária de Sisto V modificava a abordagem projetual dos prédios, agora tomados como partes da parede de uma rua, ao invés de um bloco isolado. Siegfried Giedion (1967) reconhecia a contribuição estética das *parkways* construídas por Robert Moses ao serem concebidas para pessoas em veículos automotores a alta velocidade. Kevin Lynch (1991) reconhecia que as auto-estradas e a paisagem em volta eram fenômenos que apareciam de modo diferente ao espectador – o sujeito que estava nos arredores – e os motoristas, com uma visão serial e em velocidade. Aviões e helicópteros nos trouxeram fotos aéreas, como aparecem em cartões-postais.

Novos meios de transporte revelam visadas antes inexistentes nas cidades, algumas delas previstas em projeto e seu fio condutor então, ainda que como artifício da razão, como as áreas urbanas projetadas como vastos padrões geométricos. O belo traçado de Karlsruhe era uma construção idealizada por um esforço de imaginação, a vôo de pássaro. Os novos meios permitem, agora, apreciar o que seu mentor havia concebido em toda sua grandeza; tanto que a cidade é veiculada por tais imagens. Se antes era uma obra de arte em potência, agora é de fato, na medida em que pode ser contemplada¹⁹. As entidades tridimensionais se coagulariam, embora íntegros no seu ser, em torno daquilo que é percebido pela maioria das pessoas, a partir de pedaços e circunstâncias mais conhecidas, nos itinerários mais freqüentados.

Um novo dilema aparece já que o conhecimento de um lugar não se dá apenas no local, mas mediado à distância. Há lugares famosos no mundo inteiro por ângulos quase impossíveis ao visitador. Tomadas do Sambódromo carioca, por gruas, ou os percursos por helicóptero do Farol da Barra, embora veiculando uma poderosa imagem destes lugares, não são comuns ao usuário. Em muitos casos, com flagrante diferença²⁰. Na medida em que são peças do conhecimento,

estes campos e percursos são válidos. As atuais tomadas orbitais visualizadas no Google Earth acrescentam o traçado urbano como uma experiência real e cada vez mais freqüente das cidades.

3. As Divisões Analíticas do Ambiente Construído

Até agora viemos “descendo” a escala de observação, buscando reconhecer as unidades perceptualmente válidas. Porém, a questão não é apenas o que adotar, mas também o que rejeitar. E aqui está um dos eixos deste nosso artigo: a crítica às divisões *analíticas* do fenômeno perceptivo do ambiente construído, das quais reconhecemos como particularmente graves o uso de *categorias* e a *idade dos edifícios*.

3.1. as categorias analíticas

Esta situação surge com o emprego de determinadas *categorias* para a análise estética do ambiente construído. É preciso discernir ao que estas se referem.

Heinrich Wölfflin (1961) apresenta um leque de categorias que estabelecem de maneira polar a distinção entre dois agregados perceptivos radicalmente distintos. Para a arte clássica, cabe o linear, a superfície, a forma fechada, a pluralidade e o claro; para a arte barroca, o pictórico, a profundidade, a forma aberta, a unidade e o indistinto. As categorias ilustravam o que seriam orientações próprias das obras clássicas e barrocas, evidentes na sua comparação constante²¹.

Steen Eiler Rasmussen (1998) aponta que a arquitetura anterior ao Modernismo se dava como composições de massas (sólidos) ou como vazios (cavidades). Reconhecia, ademais, o emprego de planos de cor, com seu auge em Veneza. Ao falar, contudo, do Modernismo, reconhecia uma forma inteiramente nova de constituir a edificação, agora como a tênue membrana entre a massa e o vazio, a lâmina das paredes, o que antes era impossível pela técnica construtiva²². Se não há a elegância de uma geometria das categorias, pelo menos elas abarcam as obras de arte de séculos.

Lionello Venturi (1984), entre as antinomias lógicas constantes na arte, estabelece uma que, de fato, é uma antinomia perceptiva. Entre a composição pictórica definida pelas manchas de cor ou pelos seus contornos lineares, a cor e o desenho. Seria impossível que ambos coexistissem como nexos de uma composição figurativa²³.

Em todos os casos, as categorias são *fenomênicas*, derivadas de uma percepção recorrente em amplo conjunto de obras, que reconhecem uma espécie de *pólo* perceptivo. Que, à maneira da

forma ambivalente gestáltica do vaso/ perfis (conhecida como Vaso de Rubin²⁴), aparentam ser de coexistência impossível: ora a percepção oscila para uma condição, ora para a outra. A cor, para Venturi, é um recurso visual da pintura que cria a ilusão e a representação de figuras. No entanto, ela pode ser empregada para outro tipo de análise.

Está assente que as qualidades ou os modos das coisas nunca existem realmente cada uma por si e em separado, mas em conjunto, várias no mesmo objeto. Mas, como dissemos, o espírito é capaz de considerar cada uma separada ou abstraída das outras a que está ligada, formando assim idéias abstratas. Por exemplo, a vista apreende um objeto extenso, colorido, móvel; esta idéia compósita resolve-a o espírito em seus elementos e isolando cada um forma as idéias abstratas de extensão, cor, movimento. Não podem cor e movimento existir sem extensão; mas o espírito pode formar por *abstração* a idéia de cor, excluindo a extensão, e a de movimento, excluindo as outras duas. (BERKELEY, 2005, p.11)

Aqui Berkeley foi ao cerne: isolar uma propriedade de um elemento é um procedimento analítico que se dá por comparação com atributos similares em outros elementos. Esta categoria é um *aspecto* abstraído dos objetos. O procedimento é fundamental na reflexão humana, mas fatal para a compreensão da forma urbana. A cor não pode ser contemplada pura - ela está sempre em um suporte. Sequer pode ser concebida pura, através da imaginação, na “visão” da consciência. Mesmo aí ela requer um substrato, com extensão e outras propriedades²⁵. Entretanto, a obra arquitetônica funde os recursos projetuais e categorias analíticas como a cor, o volume, o ritmo.

Também em S. Vitale, onde o sentido construtivo dos latinos resiste com oito robustos pilares à ascese neoplatônica das Igrejas orientais, toda a intenção espacial consiste em dilatar o octógono, negar sua forma geometricamente fechada e facilmente apreensível, ampliar indefinidamente. Revestidas todas as paredes com mosaicos nega-se cada contraponto de peso e de sustentação, o luzidio e cintilante invólucro mural torna-se um manto de matéria sutil, macia e superficial, sensibilizado pelas propulsões e pressões de um espaço interior que conquista sua solidez em inúmeros alargamentos. (ZEVl, 1992, p.74)

Nessa obra o espaço percebido se comprime e se dilata não apenas ao sabor da concavidade das paredes, mas pela qualidade de seu revestimento e cor, que desfaz a massa construída e aumenta a dilatação espacial. De igual maneira, a leveza da obra de Oscar Niemeyer é tanto resultado de seu desenho como da brancura do concreto, que faz suas cascas e sólidos se dissolver na luz do dia.

Isolar cada um desses aspectos sacrifica a unidade do efeito que a obra estabelece. O procedimento pode, sim, encontrar certas relações preciosas. Mas, nesse íterim, sacrifica a singularidade, e em muitos casos a excelência, do espaço em análise²⁶. A galinha dos ovos de ouro só continuará realizando seus milagres se for mantida íntegra. Ao contrário, as obras mais significativas se dão pelo manejo hábil de tais categorias de modo convergente. Tais efeitos é que constituem o agregado natural da qual deve partir a análise – que é a matéria-prima para as categorias fenomênicas desenvolvidas por Wölfflin, Rasmussen e Venturi.

3.2. a idade dos prédios

Para entender este tópico, apresentaremos a distinção entre sensação e percepção, forma e significado; a educação da sensibilidade e a orientação do ato perceptivo e, nesta, a constituição dessa *divisão cronológica* das partes do mundo visual.

A dissociação entre sensação e percepção é, novamente, resultado do princípio cartesiano aplicado à cognição. John Locke (1983) estabelece uma sucessão do entendimento humano do dado primário à interpretação, que vigorou até o século XX: a crença de que percebemos formas vazias de significado (sensação), às quais posteriormente atribuímos sentido (percepção), pela coincidência reiterada entre sensações elementares ao longo da vida (associação), retida na memória²⁷. Este era o pressuposto dos estudos behavioristas, chamado por Kurt Koffka (1886-1941) de *teoria da interpretação*.

Experimentos em animais e crianças mostraram que parte importante da cognição não requeria a repetição, nem se sustentava em mecanismos de aprendizado. Wolfgang Köhler (1968) defendia que a associação sequer dependia da repetição, mas de uma unidade formal preliminar, o próprio fundamento da longevidade das metáforas. Tampouco a sensação como captura isenta de dados da realidade tem confirmação experimental.

Não há dúvida de que é possível adicionar qualidades de tato, temperatura e sensação muscular a uma percepção puramente visual, mediante a experiência de manuseio do objeto em questão. Cabe supor que a isto se deve que as peles dêem a impressão de serem suaves, o gelo de ser frio e um livro de poder-se abrir, em vez de sólido e como caixa. (...) A percepção tem agora propriedades que não possuía antes – esta é a coisa – as propriedades não são despertadas diretamente pela atual estimulação retiniana. A teoria associacionista as atribuía às imagens da memória aglutinadas em torno da forma visual e afirma que esta reintegra a experiência anterior ao objeto. É lógico supor que a frialdade de um pedaço de gelo ou a propriedade de fechar-se de uma pinça não é dada pela estimulação e tenha que ser dada pela memória. Mas estas qualidades não são como as imagens da lembrança. O significado não é lembrança literalmente. Essa propriedade de fechar-se é algo que parece estar no objeto, não na mão, e se refere ao presente, não ao passado. Os objetos visuais parecem ter-se embebido destas qualidades e estar bem saturado delas, resultando assim indiscerníveis o uso do objeto e a forma do objeto. O qual são, não obstante, discerníveis à introspecção e são separáveis quando se aprende o uso. (GIBSON, 1974, p.276).

A coesão entre forma e significado é perceptível nas letras ou na conversa cotidiana – tanto que no aprendizado de um novo idioma passa-se de uma algaravia amorfa a uma fala totalmente inteligível, sem que o som se modifique. Sua desagregação, por sua vez, pode dar-se pela superexposição – como na repetição mecânica de uma palavra, que volta a ser um som estranho, ou pela contemplação reiterada de sua escrita – ou pelo mergulho analítico na própria percepção.

Na Filosofia, o retorno ao ato originário do conhecer, essa objetividade fenomênica radical que distinguia o percebido do compreendido, só se deu no começo do séc. XX, com a fenomenologia de Husserl²⁸. Na arte ocidental, somente com as doutrinas formalistas do final do séc. XIX, em especial o puro-visibilismo, se pôs em cheque a figuratividade, a unidade entre a forma artística e seu significado. O retorno ao que deveria ser uma etapa inerente e natural da percepção humana, a pura forma, se deu com muita dificuldade. Como ainda se dá no ensino: os alunos tendem a

significar as formas que vêm, por mais que o professor insista em que a forma é anterior ao significado. Não é, portanto, uma etapa primária e evidente²⁹.

Se por um lado forma e conteúdo aparecem coesos, por outro o uso dos sentidos é *aprendidos*, como se demonstra nos casos coletivos de hiperestesia. Alain Corbin demonstra-o no olfato na França setecentista e na interpretação e classificação fina dos europeus das condições ambientais do litoral³⁰. Se as sensibilidades possuem uma história é porque elas próprias variam. Variações significativas também comparecem em distintas culturas (HALL, 2005), e mesmo por profissões, como as refinadas classificações das nuvens pelos meteorologistas; o paladar e olfato acurados dos enólogos³¹ ou a percepção que os oceanógrafos e salva-vidas têm das faixas horizontais do oceano ao litoral.

Por último, é preciso considerar que a cognição possui *orientação*. Hans Georg Hartgenbusch observou que no futebol³² o atacante, num primeiro momento, tinha o goleiro como foco. Somente com treino sua percepção se reconfigurava, e a brecha entre o goleiro e o gol tornava-se figura.

Mas quando o atacante aprende a reconstruir o seu campo, transferir o “centro de gravidade” fenomenal do goleiro para um outro ponto no espaço, o novo “centro de gravidade” exercerá a mesma atração que o goleiro antes. (HARTGENBUSCH, 1927, apud KOFFKA, 1975, p.56).

A intencionalidade é responsável por mudanças fundamentais na cognição, principalmente a figura contra a qual os demais elementos constituiriam fundo, no fenômeno descoberto por Edgar Rubin. Esta seria a situação cotidiana, objetivo final dos psicólogos gestaltistas, que ficaram mais conhecidos, no entanto, por aqueles primeiros estudos feitos em condições laboratoriais.

Em primeiro lugar, descobrimos que a organização do campo, sob certas circunstâncias, depende de atitudes, isto é, de forças que não têm origem no campo circundante, mas no Ego do observador, nova indicação de que nossa tarefa de investigação do campo circundante, só por si, é algo artificial e de que só compreenderemos completamente sua organização quando estudarmos o campo total, que inclui o Ego no seu meio ambiente. (KOFFKA, 1975, p.159).

James Gibson (1974) aponta a surpreendente convergência de interpretações entre indivíduos quando o foco da atenção é o mesmo no que denomina de *percepção literal*. Isso se modifica quando o olhar passa a ser orientado, que chama de *percepção esquemática*; quando o Ego é o fator central. A vida cotidiana é uma mescla da percepção literal e esquemática. Um exemplo corriqueiro da percepção literal é a travessia de uma rua movimentada: o cálculo de velocidades consegue ter acuidade suficiente para garantir a segurança em condições de visibilidade; os acidentes se dão, justamente, em condições limítrofes³³. Mark Twain apresentava o contraste radical entre a apreensão lírica do passageiro dos navios do Mississipi³⁴, e a atenção aos perigos do rio dedicada pelo piloto experiente. Não se trata apenas do conhecimento e significado atribuído aos mesmos elementos vistos, mas no próprio rastreamento do que se vê. Pois a intencionalidade está sempre a orientar o próprio uso dos sentidos.

Com estes tópicos temos a base para entender a divisão cronológica.

O ensino de arquitetura inclui a capacidade para reconhecer as épocas históricas das feições das edificações, que é um de seus critérios fundamentais de classificação. Pode-se reconhecer ainda a idade dos prédios por experiência própria - vimos os novos prédios serem construídos ou demolidos – e pelos sinais exteriores da passagem do tempo. Contudo, conhecer algo sobre os edifícios pode fragmentar a percepção. Embora o leigo claramente identifique que o Forte de Santo Antônio da Barra seja bastante anterior aos edifícios do entorno, não percebe que a torre do farol é posterior à fortificação sobre a qual assenta. Ambos parecem ser, até então, um edifício único. Porém, sendo a percepção algo esquemático na grande maioria dos casos, saber que algo é novo tende a conduzir a conclusão de que ele se destaca da cena, em uma petição de princípio. Tal conhecimento não é algo posterior à percepção, mas justamente aquilo que a orienta.

A procura por algo realiza, no ato do encontro, essa distinção entre figura e fundo. A própria construção do problema como algo cronológico implica no destaque perceptivo da edificação nova, e tende a romper a unidade formal tal como percebida pelo observador. Daí a crítica que fazemos às *metáforas*, presentes no ensino e na prática profissional, da *inserção* e do *impacto*.

Por tal maneira de se compreender o problema, a nova construção será sempre um aposto. Como a questão é formulada “como o objeto impacta/ se insere na paisagem/ preexistência”, automaticamente se estabelece uma relação figura-fundo, que tende a destacar a nova construção. E pressupõe que a pré-existência é um tecido figurativo homogêneo que será perturbado pela nova obra, em vez de uma trama com tensões próprias que pode ser reconfigurado. Introduce-se, à maneira de cunha, um episódio específico da história do lugar – a nova construção – no ato da percepção.

Se, de fato, a nova obra é cronologicamente posterior ao que já existe, justamente chamado de “pré-existência”³⁵, todo sítio urbano é uma sobreposição de construções de momentos distintos. Ou temos uma sobreposição onde todos os elementos são heterogêneos cronologicamente, ou temos um campo que se vê por inteiro, por mais discrepante que sejam suas partes. A metáfora do *diálogo* deveria cobrir a primeira situação, um fenômeno que escapa à escala usual do tempo humano, onde todos os objetos seriam vozes entrando em tempos sucessivos. O que é insustentável, a nosso ver, é a dicotomia edificação nova/ pré-existência, que é, infelizmente, a sua interpretação usual.

Uma variante de tal dicotomia aparece em paisagens naturais, na relação entre natural e artificial. Onde, pela própria antinomia estabelecida³⁶, o objeto será forçosamente polar. No entanto, é o significado e não o figurativo que estabelece a polaridade: há maior correspondência formal entre uma choupana e o bosque ao lado do que entre este e as montanhas atrás.

5. Reconfiguração e Equilíbrio

Como dito antes, o propósito do exercício e da análise formal é a etapa posterior do projeto. Para tanto, entenderemos o espaço construído e suas representações seguindo o princípio do *equilíbrio* da *gestalt* analisada. Ainda que de difícil consecução, e mesmo consenso, acreditamos ser uma meta importante. De certa maneira, a qualidade estética da obra humana parece relacionar-se com o equilíbrio gestáltico.

Numa composição equilibrada, todos os fatores como configuração, direção e localização determinam-se mutuamente de tal modo que nenhuma alteração parece possível, e o todo assume o caráter de ‘necessidade’ de todas as partes. Uma composição desequilibrada parece acidental, transitória, e, portanto, inválida. Seus elementos apresentam uma tendência para mudar de lugar ou forma a fim de conseguir um estado que melhor se relacione com a estrutura total. (ARNHEIM, 1980, p.12).

Os experimentos psicológicos mais exaustivos e difundidos são aplicáveis ao campo visual e aos percursos³⁷. Entretanto, não há caminhos claros para o mundo visual. Por sua vez, o emprego de categorias analíticas é bastante limitado. A única possibilidade de gerar um equilíbrio perceptivo é pela a formação de um grupo por *identidade*.

Qualquer aspecto daquilo que se percebe – forma, claridade, cor, localização espacial, movimento, orientação espacial, velocidade, etc. – pode causar agrupamento por semelhança. Um princípio geral que se deve ter em mente é que, embora todas as coisas sejam diferentes em alguns aspectos e semelhantes em outros, as comparações só têm sentido quando provém de uma base comum. (ARNHEIM, 1980, p.70).

É válido para situações específicas, quando se deseja que a nova obra se dissolva na continuidade figurativa³⁸. O problema geral é a tendência global a avaliar por *similaridade*, tabulando os edifícios em graus de semelhança. Implícita, a crença que a qualidade formal só pode se dar com a similaridade figurativa do existente, por reprodução literal ou reformulação crítica, e que qualquer diferença mais intensa será algo discrepante. Entender toda intervenção como uma posição entre o contraste radical e a imitação servil³⁹, entre o pavão e o camaleão, é algo limitado e limitante.

O camaleão e o pavão são falsas opções. Um dos motivos é porque existem infinitas posições intermédias. A Vila Malaparte, de Adalberto Libera e a Fallingwater House (1935-37), de Frank Lloyd Wright⁴⁰ são situações distantes dentro de uma continuidade possível de obras sobre sítios naturais; e nem mesmo são extremos, já que a Fallingwater consegue ser identificada como entidade independente, sem desaparecer por camuflagem no lugar. Aplicando o princípio leibniziano da continuidade⁴¹, a simples coexistência dos diferentes objetos seria a situação mais comum entre a camuflagem e o protagonismo.

Outro problema está em que o agrupamento sob uma categoria não garante que, sob outra, não haja discrepância. Os objetos são diferentes ou semelhantes em alguns aspectos, nunca em todos simultaneamente. Pela percepção esquemática, cada aspecto pesquisado isoladamente

tende a construir sua própria interpretação. Contraditoriamente, um mesmo conjunto pode ser entendido como unitário, visto sob um aspecto, e reconfigurar-se como partes díspares ao se compreender sob outro.

Porém, sobretudo, o camaleão e o pavão são falsas opções porque a trama visual não é estabelecida por semelhança, mas pela variedade dos diferentes. A unidade do campo reside em outro lugar que não pela repetição.

Um grupo, por outro lado, não precisa consistir de membros que mostrem grande semelhança. Na realidade é verdade para grupos sociais tanto quanto para todos em qualquer campo, que um todo altamente unitário pode conter partes bem diferentes. No entanto, por exemplo, um homem, mulher e filho dentro de uma família podem mostrar mais diferenças do que cada um dos membros desse grupo mostra em relação a outros indivíduos (bebês, homens e mulheres) fora desse grupo. É típico de grupos bem organizados altamente unitários incluir uma variedade de membros diferentes e ter funções diferentes dentro do todo. Uma certa interdependência de membros e não a semelhança constitui o grupo. (LEWIN, 1965, p.166).

Se a aparência de qualquer elemento depende de seu papel no conjunto (ARNHEIM, 1980), então um novo elemento reconfigura a cena por completo, incluindo suas partes. E, nesta nova situação, a meta seria um outro equilíbrio de ordem distinta.

A ponte pende “com leveza e força” sobre o rio. A ponte não apenas liga margens previamente existentes. É somente na travessia da ponte que as margens surgem como margens. A ponte as deixa repousar de maneira própria uma frente à outra. Pela ponte, um lado se separa do outro. As margens também não se estendem ao longo do rio como traçados indiferentes da terra firme. Com as margens, a ponte traz para o rio as dimensões do terreno retraída em cada margem. A ponte coloca numa vizinhança recíproca a margem e o terreno. A ponte *reúne integrando* a terra como paisagem em torno do rio. A ponte conduz desse modo o rio pelos campos. (HEIDEGGER, 2002, p.131).

Neste exemplo se apresenta uma feliz intuição fenomenológica⁴², na constatação de que a ponte transforma radicalmente o lugar, instaurando as margens como tais e reforçando o caráter singular do rio.

Por isso acreditamos que registrar princípios de identidade analítica é procedimento infrutífero especialmente nos casos mais importantes; é irrelevante se a moderação vertical do Elevador Lacerda e as cancelas de suas pilastras são similares em ritmo à dos prédios vizinhos. A ponte não tem nada similar às margens, e nem por isso deixa de ser uma composição onde cada parte é inteiramente essencial, malgrado suas profundas diferenças.

Por isso que a interpretação da metáfora do *diálogo* tem ainda outra falha: fala-se em “diálogo” quando há similaridades entre a nova edificação e a pré-existência. No entanto, um diálogo é sempre complementar. A riqueza de um diálogo se dá pela sua variedade. A repetição é atributo dos papagaios.

Ademais, um objeto diferente do preexistente não necessariamente assume o protagonismo da cena. Pode atuar como *conector*, subordinando-se a entes mais significativos, e realizando uma sutura (ANDRADE JUNIOR, 2005). Pode servir como *arremate* a um conjunto, demarcando a

extremidade de um conjunto com visadas limitadas. Pode ser uma *pontuação* em local específico. As possibilidades são várias.

O fundamental é que a *harmonia*, na música e nos demais conjuntos – do rosto humano às praças centrais das metrópoles -, não é feita de semelhanças. E esta será nossa metáfora-chave para traduzir aos alunos um feixe de conceitos mais sutis, que dependem de maior maturidade em tais questões. Porque na música cabe o silêncio (a evasão da arquitetura ou o espelhamento do entorno), o uníssono (a similaridade por repetição ao entorno) e a harmonia (a formação de uma nova unidade, de outro nível, com um som distinto), com tons em posições diferentes dentro do conjunto⁴³. E mesmo a total dissonância. Abre-se, assim, possibilidades fecundas, em vez do círculo vícios cognitivo do diálogo, impacto e inserção.

6. Conclusão

O problema com que nos debruçamos foi claro: como dar aulas para turmas de primeiro ano sobre a forma urbana. Que fossem introdutórias, acessíveis e maximizassem o aprendizado, com um arcabouço teórico sólido, ainda que não profundo nem definitivo, por sua vez manifesto de modo sintético e fácil. Curiosamente, este texto é o oposto da compacidade desejada para a aula: é um longo discurso, em aberto, para debate entre os pares⁴⁴. Este artigo não é para principiantes, mas estabelece as bases de um exercício que foi desenhado para principiantes. Se o exercício é para principiantes, o texto, não.

Recapitulando, partimos do princípio que os fenômenos perceptivos se aglutinam em campos, em unidades metodologicamente válidas para análise. Nossa tarefa foi reconhecer as unidades: o mundo visual, os edifícios, a seqüência visual e os campos visuais. Refutando, por sua vez, divisões que consideramos inválidas: do mundo e seqüências visuais em tomadas independentes, das etapas da cognição e, principalmente, da totalidade em aspectos analíticos e das partes em uma dicotomia entre o novo e o pré-existente, que comparecem, ainda que de modo supreptício, na forma de metáforas.

Isso se traduz na escolha de um sítio que, com grande potencial visual, mas sem uma forte presença formal. O equilíbrio anterior – qualidade do local escolhido na primeira edição – intimida o aluno, que tende a optar pelo uníssono ou pelo silêncio. Empregamos técnicas ortodoxas do ofício: para compreender o mundo visual, visitas e maquetes. Para as seqüências e campos visuais – que são finitos e emblemáticos -, croquis e fotografias. Não consideramos a abertura fenomenológica para outras tomadas, que dificultariam muito o exercício. Até aqui temos o óbvio. No entanto, rejeitamos a tentação de empregar categorias analíticas de qualquer tipo; não por serem algo por demais avançado, mas por serem inválidas.

E selecionamos a música como metáfora-chave, com os fenômenos do silêncio, uníssono, dissonância e principalmente a harmonia. Rejeitando aquelas que, infelizmente ao nosso ver, estão consagradas, tanto na literatura universitária quanto na atuação dos profissionais, em especial os que lidam com a salvaguarda do patrimônio, de inserção, impacto e diálogo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. *Metamorfose Arquitetônica: intervenções projetuais contemporâneas sobre o patrimônio edificado*. 2005. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - PPGAU-FAUFBA, Salvador, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. *El Concepto del Espacio Arquitectónico desde el Barroco a Nuestros Días*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1979.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual – uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: EDUSP, 1980, 503p.

_____ *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2004.

_____ *La Forma Visual de la Arquitectura*. 2.ed. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2001.

BERKELEY, George. *An Essay Towards a New Theory of Vision*. 2.ed. Dublin: printed by Aaron Rhames, for Jeremy Pepyat, Bookseller in Skinner Row, 1709.

_____ *Tratado sobre os Princípios do Conhecimento Humano*. In: Berkeley. São Paulo: Ed. Nova Cultural Ltda., 2005.

CLARK, Stuart. *Vanities of the Eye: visión in early modern european culture*. New York: Oxford University Press, 2009.

CULLEN, Gordon. *Paisagem Urbana*. Lisboa: Edições 70, 1983. 202p.

DESCARTES, René. *Discurso do Método/ Regras para a Direção do Espírito*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

GIBSON, James J. *La Percepción del Mundo Visual*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1974

GIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture: the growth of a new tradition*. 5.ed. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1967.

GOULD, Stephen Jay. *Asas Rubras ao Pôr-do-Sol*. In: GOULD, Stephen Jay. *Viva o Brontossauro: reflexes sobre história natural*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1992.

HALL, Edward. T. *The Silent Language*. New York: Fawcett World Library, 1961.

HALL, Edward. T. *A Dimensão Oculta*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e Conferências*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002.

KOFFKA, Kurt. *Princípios de Psicologia da Gestalt*. São Paulo: Ed. Cultrix/ Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

KÖHLER, Wolfgang Köhler. *Psicologia da Gestalt*. Belo Horizonte: Ed. Itatitaia Ltda., 1968.

KOHLSDORF, Marie Elaine. *A Apreensão da Forma da Cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

LE CORBUSIER, *Por uma Arquitetura*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.

LEWIN, Kurt. *Teoria de Campo em Ciência Social*. São Paulo: Editora da Universidade da USP, 1965.

- LOCKE, John. *Carta Acerca da Tolerância; Segundo Tratado sobre o Governo; Ensaio Acerca do Entendimento Humano*. 3ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Os Pensadores).
- LYNCH, Kevin. Sensuous Criteria for Highway Design (1966). In: BANERJEE, Tridib & SOUTHWORTH, Michael (org.). *City Sense and City Design: writings and projects of Kevin Lynch*. 2.ed. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1991, pp 563-78.
- LYOTARD, Jean-François. *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- MARTÍNEZ, Alfonso Corona. *Ensaio sobre o Projeto*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.
- MARX, Leo. *A Vida no Campo e a Era Industrial*. São Paulo: Melhoramentos/ Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- MUÑOZ, Maria Tereza. A Casa sobre a Natureza: a Vila Malaparte e a Casa da Cascata. In: *Arquitextos*. N.4, Ano 1, set. 2000. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br>> Último acesso em: 10 set 2011.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. O Fenômeno do Lugar. In: NESBITT, Kate (org.). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- PIAGET, Jean. *A Representação do Mundo na Criança*. Rio de Janeiro: Ed. Record, s/d.
- RASMUSSEN, Steen Eiler. *Arquitetura Vivenciada*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.
- RODRIGUES, Marcos A. Nunes. *Cidade, Imagens e Discursos: a imagem de Salvador na era do planejamento estratégico*. Dezembro 2002. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – PPPGAU-UFBA, Salvador, 2002.
- SITTE, Camillo. *A Construção das Cidades segundo seus Princípios Artísticos*. São Paulo: Ed. Ática, 1992, 239p.
- VENTURI, Lionello. *História da Crítica de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte*. 4ed. Madrid: Espasa-Calipe S.A., 1961.
- ZEVI, Bruno. *Saber Ver Arquitetura*. 3.ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992.

-
- ¹ Existem outros, como o *espaço vital* de Kurt Lewin, ou o *behavior setting* de Roger Barker. Embora este último seja diretamente relacionado com a arquitetura, foi a *Gestalt* a teoria que mais influência direta teve, e tem, no ensino e na prática do arquiteto.
- ² A preocupação metodológica é antiga. Antes do método cartesiano, que procedia por divisões indiscriminadas, até a menor unidade possível, Aristóteles já alertava que a divisão precisava encontrar uma unidade *natural* do fenômeno – por isso que sua análise da cidade, em *A Política*, parte da menor unidade social conhecida então, a família (para uma *polis* criada pela fusão dos grandes clãs precedentes), e não do indivíduo. Esse cuidado foi redescoberto com a teoria de campo.
- ³ Correspondem a dois dos quatro preceitos que adota; o segundo, de “dividir cada uma das dificuldades que devesse examinar em tantas partes quanto possível e necessário para resolvê-los” e o terceiro que, por outro lado, procura conduzir o pensamento no sentido inverso, indo dos “objetos mais simples e fáceis de conhecer”, para aqueles mais complexos (DESCARTES, 2002, p. 31). Este método é uma hipertrofia, a adoção intempestiva e exclusiva, de um dentre um leque de métodos conhecidos na Antiguidade. Aristóteles, na *Política*, por exemplo, dosa os métodos para entender a cidade. Inicia pelo homem, e percebe que ele precisa da mulher para se reproduzir; o par não basta, já que o homem precisa viver em sociedade. Encontra na família a unidade natural de análise, o que era válido na época, já que o *sinecismo*, a junção das famílias patriarcais numa unidade política maiores, era uma realidade ainda viva.
- ⁴ Existem outras divisões empregadas por tal arcabouço teórico, como a da percepção humana em cada um dos sentidos e, principalmente, da percepção em partes pontuais, como da visão em pontos luminosos.
- ⁵ Quando a moderna psicologia experimental foi criada, a teoria da sensação não surgiu com ela, mas foi tomada de sistemas especulativos anteriores. O fato de ter permanecido incontestada durante tanto tempo, de ter-se convertido em parte integrante da psicologia moderna, foi devido, sem dúvida, à teoria fisiológica que se originou nas descobertas anatômicas. Assim, vemos como os fatos são dependentes das teorias e como é falsa, portanto, a afirmação de que uma teoria nada mais é do que uma formulação concisa de fatos independentes. (KOFFKA, 1975, p.66).
- ⁶ Similar àquela que Jorge Luis Borges fez, à la David Hume, em seu *Nueva Refutación del Tiempo* (BORGES, Jorge Luís. *Otras Inquisiciones*. 1ed. Madrid: Alianza Editorial, 1997), onde, com base nesse extremo divisionismo, refuta a própria existência do tempo.

⁷ Nesse sentido, a música é a composição serial por excelência. É impossível fazer uma “secção” da música, como podemos fazer da apreensão serial de uma estátua ou de um percurso por uma alameda, por meio de uma imagem. E a música é tudo, menos espacial. Não é, portanto, o espaço a questão crucial.

⁸ Em especial, o artifício creditado a Brunneleschi.

⁹ Não devemos nos limitarmos, no entanto, a uma dicotomia conceitual que tem guiado o pensamento de muitos teóricos da arte e também alguns psicólogos. Segundo esse ponto de vista, há dois modos diferentes de ver o mundo. Ou bem se vê “como é”, isto é, com um completo descaso da deformação de perspectivas, dos limites do campo visual e similares condições de visão, ou bem todas estas condições são reconhecidas de maneira explícita, como é necessário, por exemplo, para realizar uma pintura ou desenho de perspectiva correta. Na verdade, na percepção não existe esse conceito radical. Por um lado, os efeitos da visão projetiva nunca se excluem por completo; por outro, nenhum desenhista viu nunca uma imagem projetiva tal como a desenhou, isto é, totalmente plana e com todas as distorções, limites, etc., presentes. O que na realidade se vê é uma versão intermédia de formas em parte “sinceras” e em parte alteradas. (ARNHEIM, 2001, p.91 – tradução nossa).

Na mesma obra, ele cita abertamente James Gibson. De todo modo, a descrição coincide, e a crítica, permanece. De fato, os desenhistas ocidentais somente conseguem desenhar perspectivas cônicas a partir do que enxergam pelo simples fato que, *antes*, eles aprendem as regras geométricas. E estas foram descobertas por meio de artifícios. De todo jeito, tais imagens estáticas e suas propriedades não podem ser tomadas como dados primários da percepção.

¹⁰ As descobertas gestálticas, assim, puderam ser incorporadas com tranqüilidade para o debate estético. Porém essa transição não se dá com tanta facilidade para o estudo das obras seriais, vide os esforços de Rudolf Arnheim (2001).

¹¹ Quando olho para um canto escuro, ou quando caminho à noite através do nevoeiro, freqüentemente encontro diante de mim algo desconhecido que se destaca de seu ambiente como um objeto particular, embora ao mesmo tempo eu me mostre inteiramente incapaz de dizer que espécie de coisa se trata. Somente depois, posso descobrir sua natureza nesse sentido. Na realidade, tais coisas visuais permanecem às vezes desconhecidas durante minutos. Disso se conclui que meu conhecimento acerca da significação prática das coisas não pode ser responsável por sua existência como unidades visuais destacadas. (KÖHLER, 1968, p.83).

¹² Alguns empregam o termo *mimetismo*. Na natureza, o mimetismo é a imitação da aparência de outro ser vivo; a camuflagem, de seu entorno. Para edifícios, que não são seres vivos, a metáfora não é literal. Importante é que a camuflagem não somente emprega a similaridade cromática, como também, por meio de cores, perder a profundidade – por meio do contrasombreamento, como descoberto por Abbott H. Thayer e chamado de *coloração protetora* – e a sua integridade visual – com marcas disruptivas, os borrões estranhos e acidentais que quebram a uniformidade cromática, todas estas empregadas atualmente pela camuflagem militar (GOULD, 1992).

¹³ Não apenas Arnheim (2001, p.53) o percebe; Alfonso Corona Martínez (2000) defende que foi o recurso pela qual a arquitetura francesa, a partir do séc. XVIII, pôde desenhar edifícios complexos e desenvolver o conceito de *distribuição* como o manejo hábil da circulação no seu interior.

¹⁴ Em algumas traduções, aparece como *esperança*.

¹⁵ A *imagem mental* não deve ser entendida como uma representação literal à imagem percebida. Senão, teríamos o recuo *ad infinitum* de uma consciência preliminar à imagem para percebê-la como tal. Da mesma maneira, a imagem vista não está na retina como nas famosas ilustrações que mostram um símile invertido e reduzido da imagem original – do contrário, seria necessário um outro recuo com um outro olho. Podemos, para simplificar, apenas dizer que a imaginação é a maneira pela qual podemos trazer aos “olhos da mente” imagens, que são análogas, mas não idênticas, às imagens dos sentidos. A noção da imagem mental como uma reprodução literal da imagem visual, como aponta Stuart Clark (2009), era pressuposto da *cadeia da cognição* da teoria aristotélica, que perdurou até o Renascimento. Nesse momento já aparecia, entre os escolásticos, a idéia de que a imagem mental não era uma reprodução especular (ou algo impresso na alma, como se imprime a cera), mas algo distinto, embora símile. Porém, mesmo essa imagem que aparece aos olhos da mente pode ser algo entre o vago e o nítido, como é o caso aqui.

¹⁶ LE CORBUSIER, 1973.

¹⁷ Ele usa também os croquis em visão serial para mostrar sua despedida de Nova York em seu *Cuando las Catedrales eran Blancas*. 3.ed. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1963.

¹⁸ O movimento em linha reta ao longo de uma avenida não era meramente uma economia, mas um prazer especial: trazia para dentro da cidade o estímulo e a animação do movimento rápido, que até então só o cavaleiro tinha conhecido, ao galopar pelos campos ou através da floresta de caça. Era possível aumentar esteticamente esse prazer por meio da disposição regular dos edifícios, com fachadas simétricas e cornijas uniformes, cujas linhas horizontais tendiam para o mesmo ponto distante, como aquele para o qual a própria condução estava rodando. Na caminhada, o olhar corteja a variedade, mas, em ritmo mais acelerado, o movimento exige repetição das unidades que se hão de ver; somente assim é que a parte individual, à medida que se desloca velozmente, pode ser recuperada e reconstituída. O que seria monotonia, para uma posição fixa ou mesmo numa procissão, torna-se um correspondente necessário ao ritmo de andar dos cavalos rápidos. (MUMFORD, 1965, p.473).

¹⁹ Pragmaticamente, o arquiteto lida com essa dimensão do edifício como fenômeno, isto é, aquilo que se manifesta aos sentidos. Por isso não se preocupa com os bastidores técnicos da obra, distantes do usuário (mas não do funcionário), e com a cobertura somente na medida em que possa ser vista.

²⁰ Marcos Rodrigues (2002) observa essa dicotomia crescente. Que, se a Igreja do Bonfim era o arremate visual de um percurso pela Av. Dendezeiros na romaria de sua devoção, e que dominava como foco visual todo o entorno, nos vídeos aéreos da Península de Itapagipe, ele se torna obstáculo para o mar.

²¹ Giedion (1967, p.2), seu aluno, salienta o método que Wölfflin desenvolvera de contrastar as obras dos distintos períodos, de estilos observados como pares polares, para desenvolver seu raciocínio.

- ²² Se olharmos uma vez mais para a figura bidimensional que pode ser vista ou como um vaso ou como dois perfis, descobriremos que uma terceira concepção é possível e consiste na linha que forma a fronteira entre o preto e o branco. Podemos traçá-la, tal como podemos traçar a linha costeira de uma ilha, em todo o detalhe. (RASMUSSEN, 1998, p.105).
- ²³ Essa antinomia se reconhecia em textos desde a Antiguidade; que escolas de pintura ora giravam em torno de uma, ora em torno de outra; e que os intentos de fundi-los numa obra foram todos falhados.
- ²⁴ Descoberta pelo psicólogo dinamarquês Edgar Rubin, em 1915.
- ²⁵ Edmund Husserl conseguiu entender a cor em seu estado puro. Por que a investigação fenomenológica husserliana, curiosamente, é uma investigação *lógica*. Que, por meio da *epoché*, procura retirar os acidentes e encontrar as essências – os predicados aristotélicos. Assim, caberia entender que o caráter vermelho da cor vermelha, aquilo que nos permite reconhecê-la como tal em todas as suas manifestações, é adimensional. Mas a imaginação a apresenta sempre com outros atributos, como a extensão, embora logicamente seja um acidente, e não parte de sua essência.
- ²⁶ Não confundir com as análises semânticas, como as expostas por Kohlsdorf (1996, pag. 210).
- ²⁷ George Berkeley (1709) a levou a um extremo: que é pelo tato que aprendemos, de fato, o tamanho das coisas e suas características, e que todo dado captado pela visão só ganha sentido e interpretação pelo apelo à experiência tátil.
- ²⁸ Que entendia o salto entre o percebido como uma *transcendência*, que encontrava mesmo no ato pretensamente primordial do *cogito* cartesiano.
- ²⁹ Aparentemente, a distinção analítica dos monismos da percepção é algo típico da maturidade. Piaget (s/d) observa que as crianças, num primeiro estágio, consideram que os nomes são atributos das coisas, que emanam delas próprias. A distinção entre aquilo que vemos, como dados sensoriais, e aquilo que o que vemos significa seria, assim, uma etapa posterior, dessa compreensão.
- ³⁰ CORBIN, Alain. *El Perfume o el Miasma: el olfato y lo imaginario social – siglos XVIII y XIX*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1987. E CORBIN, Alain. *O Território do Vazio: a praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ³¹ Luke Howard (1772-18624), de certa forma, *ensinou* as pessoas a perceberem as nuvens e suas diferenças, com seu *Ensaio sobre as Modificações das Nuvens*, de 1803.
- ³² A tradução brasileira da obra de Koffka (1975) adaptou o exemplo para o futebol, mais afim aos leitores brasileiros. Mantivemos esse exemplo.
- ³³ Gibson (1975) aponta que até então a pesquisa da percepção enfatizava as divergências entre estímulo e percepção, com a redução da qualidade do estímulo – pouca iluminação, estímulos ambíguos, baixo tempo de exposição. Ao se procurar, ao contrário, as condições mais próximas do usual, a correspondência é a situação constante. Os *paradoxos visuais*, hipertrofiados em algumas épocas – conforme narrado por Stuart Clark (2009) para o período entre o séc. XV e XVII – são exceção.
- ³⁴ No livro *Old Times on the Mississippi* (1876), depois incorporado no livro *Life on the Mississippi* (1883). Essa diferença de percepção é explorada por Leo Marx (1976).
- ³⁵ A grafia atual é distinta; preferimos manter a antiga, para salientar o ato constitutivo de solidarizar a existência pretérita como uma entidade radicalmente distinta de qualquer coisa nova.
- ³⁶ Que possui nuances na história ocidental – essa antinomia não aparece, por exemplo, na cultura chinesa, onde a antinomia é entre o celestial e o terreno. No Brasil, a antinomia natural x artificial parece irreduzível. Leo Marx (1976) observa, entretanto, que nos Estados Unidos, o conceito de *paisagem média* conseguia articular a natureza com o labor humano em uma síntese possível.
- ³⁷ Vide a dificuldade de Arnheim (2001) em conseguir, a partir dos experimentos e conceitos clássicos da Gestalt de “primeira geração”, por assim dizer, aplicar à tridimensionalidade do espaço construído.
- ³⁸ O raciocínio tem sido aplicado em muitos casos de *restauração*, na difícil conciliação de unidade formal com base na similaridade, e reconhecimento da contemporaneidade.
- ³⁹ Nivaldo Vieira de Andrade Júnior (2005) ao se debruçar sobre o problema na intervenção em áreas de patrimônio, procurou categorias de classificação e análise da enorme variedade de projetos que havia sobre o tema, nas obras de Francisco de Gracia, Steven Tiesdell, Taner Oc e Tim Heath. Ao final, acaba por resvalar no emprego destas categorias analíticas, estas de cunho próprio.
- ⁴⁰ Ou Casa Edgar Kaufmann, em Bear Run, Pennsylvania. Os exemplos foram escolhidos a partir de artigo escrito por Maria Tereza Muñoz (2000) em torno da comparação entre as duas residências.
- ⁴¹ Embora pareça óbvio, o princípio leibniziano é uma inovação radical, na medida em que o princípio de classificação até então eram as dicotomias platônicas, espécies do mesmo gênero. O pavão e o camaleão, de certa maneira, revivem o princípio platônico, o que consideramos limitado.
- ⁴² Para além do esquema heideggeriano da quaternidade, ou da definição de uma essência para o lugar. Em verdade, este texto e o de Norberg Schulz (2006), que lhe faz referência, têm sua fama. Vale como forte exemplo a favor de nosso argumento, e como um memento da tradição arquitetônica.
- ⁴³ A metáfora musical também foi usada por Max Wertheimer (KOFFKA, 1975, p.32), mas com outro sentido. Entendia que a compreensão de uma sinfonia angelical não podia ser compreendida acompanhando a melodia de um dos membros, mas somente pela sua apreensão do conjunto.
- ⁴⁴ Contradição que vive Edward Hall: ao enumerar as três maneiras como uma dada cultura transmite seu conhecimento para cada nova geração, se esquece desse debate investigativo, da qual seu livro faz parte. Isto é, sua teoria é negada pela própria existência da obra que a estabelece.