

# TEORIA COMO IDEOLOGIA: A LIÇÃO DE KEVIN LYNCH

*Luiz Alberto do Prado Passaglia\**

**K**evin Lynch (1918-1984), Louis I. Kahn (1901-1974), Christopher Alexander (1927) e Robert Venturi (1925), podem ser considerados como o grupo de arquitetos-autores responsáveis pela construção de um corpo teórico que veio a dar *identidade e autonomia* ao pensamento arquitetônico e urbanístico norte-americano no período após a 2ª Grande Guerra Mundial. A releitura hoje em dia de seus textos, bem como a sua utilização didática, requerem uma revisão que considere algumas das abordagens feitas pela própria historiografia norte-americana. Um desses aspectos, para o qual ora chamamos a atenção, são os efeitos diretos e indiretos da ideologia da Guerra-Fria e do McCarthysmo (Macartismo), termo que designou a repressão política interna nos anos de 1940 e 1950, sobre as posturas e a produção intelectual norte-americana.

Com a introdução deste fato histórico, o *Macartismo*, nesta releitura, poderemos ser hoje levados a uma interpretação diferenciada àquela apresentada pela crítica contemporânea, em relação aos principais temas então abordados pelos arquitetos-autores acima mencionados, os quais se empenharam em desenvolver procedimentos analíticos formais e processos metodológicos de *design*, no lugar de se deterem em questões políticas e ideológicas. Desta maneira, os textos básicos acima mencionados, podem ser vistos como instrumentos de desenvolvimento dos seguintes objetivos básicos:

---

\* Doutor em Arquitetura pela FAU – USP.

- 1) a cidade como produto e palco das relações sociais passa a ser abordada em termos de *imagem*, transformando-se em um *objeto de design*; (Lynch, 1960)
- 2) a utilização do conceito platônico de *forma-figura*, restabelecendo um novo distanciamento entre *essências* e *circunstâncias*, entre *significado* e *concretude* dos objetos expressos também pelo *design*; (Kahn, 1961)
- 3) a identificação dos problemas contemporâneos como sendo resultados de *desajustes*, e estes, por sua vez, resultantes de nossa incapacidade de interpretar número e complexidade crescentes de *variáveis*, daí a importância de se desenvolverem *processos apropriados de design*; (Alexander, 1964)
- 4) concluindo, o aparente desinteresse manifesto de *relacionar a arquitetura com outras coisas* como a *ciência e a tecnologia, as humanidades e as ciências sociais ... se detendo nas questões formais*. (Venturi, 1966)

Este conjunto de temas reflete as profundas mudanças então ocorridas durante as décadas de 40 e 50 nos EUA, que modificaram a sua postura ideológica característica do período *New Deal*, o papel do seu domínio nas relações internacionais e o seu correspondente *poder econômico*.

A então tradição da sociologia urbana norte-americana, identificada pelo termo *Escola de Chicago*, que tinha na distribuição, organização e conflito dos *segmentos sociais* na cidade o seu principal palco de investigações durante as décadas de 20 e 30, os temas relacionados ao *desenvolvimento desigual* dos territórios urbanizados foram substituídos pelas questões vinculadas à *sociedade da abundância, do consumo* nos anos 50.

Os temores diante de possíveis ameaças *totalitaristas* e da dita *subversão comunista* dentro de sua própria casa; o crescimento da construção civil a partir do final dos anos 40 – consolidando o arranha-céu como um *símbolo norte-americano* –; o crescimento da renda *per capita* americana; a oferta e ampliação dos bens de consumo resultantes das novas técnicas de produção em massa e das novas tecnologias, quase que em sua grande parte derivadas do parque industrial armamentista; esses fatores e outros, de certa maneira influenciaram a abordagem reducionista da cidade levando em termos de ambiente, meio este que viria *afetar a nossa vida* em termos de sua *percepção imediata e do seu uso cotidiano*. A partir desta abordagem é que vieram a deixar para o passado aquela atmosfe-

ra de melancolia tão bem expressa pela pintura de Edward Hopper (1882-1967), substituindo-a por uma visão otimista e exuberante.

Foi nesse novo ambiente que a obra de Kevin Lynch se apresentou: apesar de considerar os *problemas urbanos e metropolitanos* como sendo de origens *sociais e econômicas*, no entanto, valorizou os *problemas do meio ambiente* como sendo tão graves quanto, chamando a atenção para o seu grande potencial de confundir psicologicamente o indivíduo, aguçando desta maneira os próprios problemas sociais e pessoais no seu dizer .

Outro aspecto a ser considerado é o da *exemplaridade* dos autores quanto à determinação de produzir e registrar a realidade em termos da abordagem teórica – a produção de textos chaves, sintetizadores, operacionais e formadores de opinião. Lynch, Alexander e Venturi podem hoje ser considerados exemplos clássicos do papel do intelectual assumindo uma dimensão institucional recorrendo a elaboração sistematizada do *texto teórico*, para isto utilizando as fontes do pensamento estruturalista, evidente em Alexander, presente em Lynch e oculto em Venturi.

O esforço da decomposição analítica da realidade, procurando *desmontar* o objeto em suas partes constitutivas, veio a atingir os seguintes resultados:

- reduzir a realidade a um conceito único ou dominante, em Lynch o termo *imagem*, em Alexander o termo *ajuste* e, em Venturi, de maneira paradoxal, os termos *complexidade e contradição*;
- tudo que é passível de observação direta nas escalas do edifício e do urbano, passam também a ser considerado como variável e de baixo poder explicativo, daí o empenho de se “desvendar o objeto dentro de uma técnica que coloque à luz seus elementos internos profundos” (Demo, 1995, p. 171-202) ou, os seus *processos lógicos analíticos – críticos*;
- e, o esforço na construção de *modelos* ou *pautas de programa* para o *design* do edifício ou do urbano, que fossem além da evidência superficial dos fenômenos, no sentido de que a *ordem* ou *desordem* subjacentes se manifestassem em termos de uma nova constância explicativa das realidades – os inúmeros diagramas e vinhetas, que acompanham

os textos de Lynch, podem ser compreendidos como o exercício de elaboração de conceitos e modelos também ao nível do *desenho*.

Neste artigo, iremos nos deter em particular na ação de Kevin Lynch de reverter o quadro de melancolia então dada à *imagem* da cidade norte-americana (Jacobs, 1961; White, 1962), a qual foi fortemente marcada em sua literatura e filmografia e, também, no seu esforço de colocar a questão urbana de maneira que não suscitasse o debate e os conflitos de natureza social e político num momento tão delicado da vida norte-americana. Nestes termos, damos destaque especial ao seu primeiro e fundamental livro *A imagem da cidade* (1960) e, complementarmente, ao ensaio "A Cidade como Meio Ambiente" (1965) (Lynch, 1972), que explicitam e sintetizam um tipo de *programa* de melhoria das *condições do cotidiano* nas grandes metrópoles. Com esta abordagem e os aspectos ora selecionados, pretendemos poder exemplificar um tipo de releitura e recolocação dos importantes textos teóricos mencionados, em nosso atual contexto didático e cultural.

#### A IMAGEM (BOULDING, 1956) DA CIDADE NORTE-AMERICANA COMO NOVA CHAVE (LANGER, 1941)

Como a ênfase na *forma visual* da cidade e na importância do ato de sua *contemplação* pôde se constituir num núcleo motivador de toda uma produção intelectual e de influência ao longo de décadas?

A participação dos EUA na IX Bienal de São Paulo (Goodrich, 1968), realizada em 1968, composta então por uma retrospectiva do pintor Edward Hopper, falecido em 15 de maio de 1967, transformando assim àquela retrospectiva em uma homenagem póstuma e, a exposição sob o título "Meio-Natural U.S.A: 1957-1967", reunindo então vinte e um artistas de gerações mais jovens como Jasper Johns, Roy Lichtenstein, George Segal e Andy Warhol, sintetizavam uma mudança de comportamento e de uma estética.

Transcrevemos trecho do *Memorial statements* de Brian O'Doherty, responsável pela introdução do catálogo, porque este nos permite sentir em profundidade as barreiras sobre as quais uma nova visão teria

não só se sobrepor mas, superar: que, de certa maneira, Kevin Lynch veio a representar no urbanismo, em uma das manifestações deste tipo de reação:

*A recordação mais forte que guardo de Hopper é a do seu sentido de tempo. O tempo como uma seqüência ordenada ou como uma evolução, era completamente estranho para ele. Ele parecia sentir o tempo como uma situação. A consciência de seqüência e duração de tempo, era assim maravilhosamente reduzida. Passados vários meses íamos encontrá-lo no mesmo lugar, como se não tivesse movido – como se o tempo tivesse passado por ele sem levá-lo junto. Incapaz de se lembrar do tempo decorrido desde a última visita, ele podia continuar uma conversa que havia sido interrompida meses atrás. Ou simplesmente permanecer onde estava, com o sentido de presença geológica, que tornava a caracterizar a inércia.*

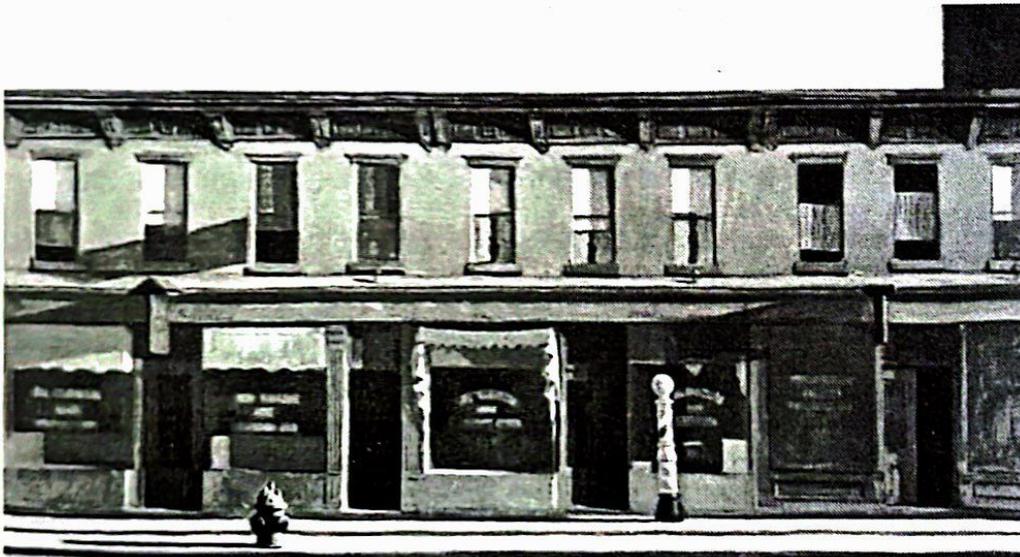


Fig. 1: Edward Hopper (1882-1967), *Early Sunday morning*, 1930, Whitney Museum of American Art.

*Talvez valha a pena recordar que, na juventude e maturidade de Hopper, a cidade americana ainda não se convertera inteiramente na megalópole incontrolável que é hoje. Ainda perduram nela – nas próprias pretensões arquiteturais que Hopper achou compensadoras – alguns vestígios nostálgicos das suas sólidas origens e aspirações oitocentistas. Mesmo no centro de Nova York, onde Hopper viveu muitos anos, estamos sujeitos a encontrar a América retardatária do pequeno lojista que ele pintou: as filas de edifícios de um e dois andares (hoje antieconômicos), com suas lojas de armazéns térreos, como o bloco de vitrinas incaracterísticas de*

*Early sunday morning* (1930), um de seus melhores quadros, ou a lanchonete de esquina, um oásis de luz crua, nas ruas sombrias e desertas do seu também excelente *Nighthawks* (1942). (Mellow, 1971, p. 58-59) (Vide fig. 2)

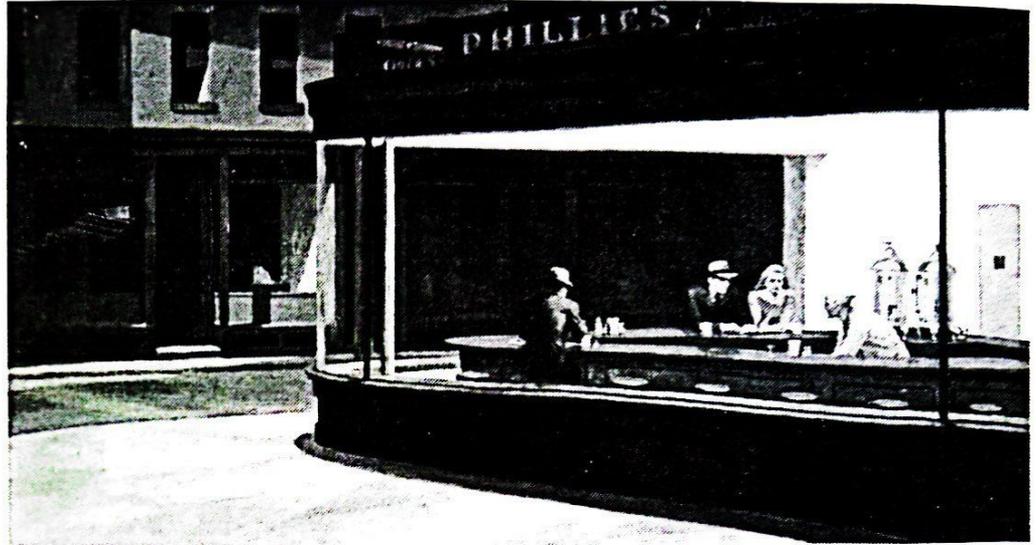


Fig. 2: Edward Hopper (1882-1967), *Nighthawks*, 1942, The Art Institute of Chicago. Friends of American Art Collection.

As cenas e os personagens pintados por Hopper expressam um tipo de dimensão *atemporal*, talvez também presentes no imaginário do norte-americano, não sendo, portanto circunstancial, o uso e a ênfase que Kevin Lynch fez do termo *imagem*, referindo-se à *imagem mental* que os cidadãos teriam da cidade, mesmo que esta fosse reduzida a uma de suas particularidades – a *qualidade do ambiente visual da cidade norte-americana*. Neste sentido, um de seus pressupostos e questionamentos, seria quanto o grau de *legibilidade* da paisagem urbana, ou seja, “a facilidade com a qual as partes podem ser percebidas e organizadas numa estrutura (perceptiva) coerente” (Lynch, 1982, p. 13), fenômeno este que o autor nos induz a associá-lo como participante dos comportamentos problemáticos em termos urbanos-comportamentais.

A partir dessa hipótese interpretativa, Lynch desenvolveu a sua abordagem analítica e operativa ao nível do *design urbano*, no sentido de desenvolver a capacidade de *identificação de intervenção* nas partes que compõem os fenômenos de orientação e de identidade do *ser urbano*, procurando assim as bases de uma abordagem analítica que permitisse agru-

par e formar um *todo estruturado*, evidenciando e otimizando os fenômenos básicos de *orientação* e *organização* do comportamento do ser cidadão.

Mas que ser urbano seria esse? Certamente deveria ser o oposto delineado por Hopper, o da figura solitária sentada à janela ou de *uma vida isolada e silenciosa, emoldurada pelas escuras paredes exteriores*. (Goodrich, 1968, p. 10)

A tese do autor, a respeito da importância e significado da *imagem mental* dos cidadãos, pode ser resumida na seguinte passagem: "A necessidade de conhecer e estruturar o nosso meio é tão importante e tão enraizado no passado que esta imagem tem uma grande relevância prática e emocional no indivíduo." (Lynch, 1982, p. 14)

Nesses termos, os atributos diretamente relacionados à uma *imagem clara* da cidade seriam :

- a cidade propiciar facilidades e eficiência nos deslocamentos;
- desempenhar o papel semelhante à um tipo de *estrutura envolvente de referências* para os seus habitantes;
- organizar *atividades, crenças e conhecimentos*;
- possibilitar ao indivíduo um substrato para o seu auto-crescimento.

Esse conjunto de pressupostos levaram o autor a acreditar e a convencer inúmeras gerações de urbanistas de que uma *imagem clara* desempenharia também um *papel social*, seja ao fornecer as bases para os *símbolos e memórias coletivas*, como a sensação de *segurança e satisfação emocionais*, resultando em *intensidade da experiência humana*.

Para tanto, chama a atenção de que todo *observador* deveria desempenhar um *papel ativo na percepção do mundo e participar criativamente no desenvol-*



Fig. 3: Hopper, Onze horas da manhã, 1926

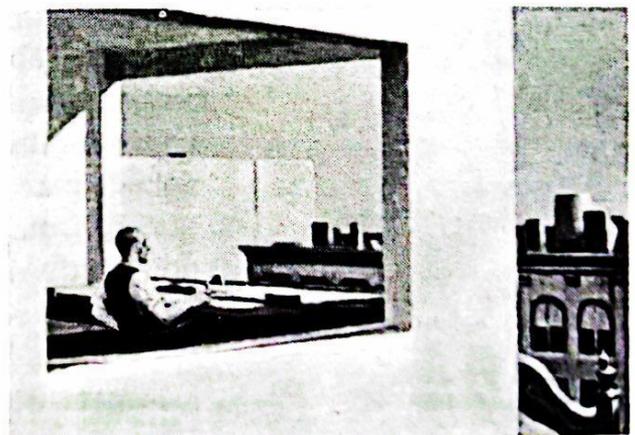


Fig. 4: Hooper, Escritório em uma pequena cidade, 1953.

vimento de sua imagem. Esta passagem esclarece como, apesar de uma abordagem reducionista, o autor consegue ainda estabelecer uma ação transformadora para a aparente simplicidade dos fenômenos perceptivos formais.

## O CORPO TEÓRICO-IDEOLÓGICO

Para podermos acompanhá-lo, temos, de maneira sintética, de reproduzir e nos aproximar da essência de sua *proposição teórica* :

- a) o autor define com precisão como *objeto o ambiente visual* da cidade norte-americana e a sua respectiva *qualidade*, tendo como sua investigação a *imagem mental* de seus cidadãos;
- b) não discute a intrincada questão relacionada ao uso do termo *imagem*, ao contrário, parte da definição da *imagem do meio ambiente* como sendo o resultado *bilateral* estabelecido entre *observador* e o *meio ambiente*, através do processo cujo o *meio* seria um repositório a sugerir *distinções e relações*, a partir do qual o *observador* seleciona, organiza e dá sentido àquilo que vê tendo como base os seus próprios objetivos; o resultado desse processo bilateral, *a imagem de uma determinada realidade*, tenderia a ser múltipla para observadores diversos;
- c) a partir desta evidência de multiplicidade de *imagens*, o autor se aproxima da existência de possíveis imagens compartilhadas, na medida em que se aborde *agrupamentos de observadores* constituídos em *classes homogêneas*, podendo assim ser identificada uma *imagem de grupo*, imagem esta que teria o interesse ao nível do *planejamento urbano* voltado para dar forma ao meio ambiente urbano que muitos pudessem desfrutar;
- d) no sentido de se evitar o *subjetivismo*, o autor concentrou os seus esforços no sentido de estudar os fenômenos relacionados à *orientação*, ou seja, aos *sistemas de orientação* estabelecidos entre culturas e paisagens diversas.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> A bibliografia de Lynch é bastante extensa em relação à temática *espaço e orientação*; reproduzimos alguns dos seus títulos mais sugestivos : BINET, M., "Reverse Illusions of Orientation", *Psychological Revue*, v. 1, n. 4, Julio de 1894, p. 337-350; BROWN, Warner, "Spatial Integration's in a Human Maze", *University of California Publications in Psychology*, v. 5, n. 5, 1932, p. 123-134. CARPENTER, Edmund, "Space Concepts of the Aivilik Eskimos", *Explorations*, v. 5, p. 134. CORNETZ, V. "Le Cas

A partir desta abordagem que acima sumarizamos, foi que Lynch procedeu o enfoque teórico para a identificação dos *sistemas direcionais*, estabelecendo os elementos formais-referenciais responsáveis pela estruturação das imagens individuais e coletivas:

- a) vias, limites, bairros, cruzamentos e pontos marcantes se constituiriam nos elementos básico estruturadores das imagens das cidades;
- b) com a consciência de que *a imagem do meio ambiente* poderia ser objeto de análise sob três aspectos *identidade, estrutura e significado*, considerou que a abordagem ao nível do *significado* se depararia com a *variedade*, o que o fez adotar a postura de se concentrar a análise *na clareza da imagem* procurando não interferir ao nível do *significado*, permitindo assim o desenvolvimento que *o significado desenvolver sem ser por nós diretamente guiado.*"; (Lynch, 1982, p. 19)
- c) adotando uma atitude *pragmática*, concentrando-se no estudo das *imagens da cidade* em termos de *identidade* [a individualidade ou particularidade do objeto em relação aos demais] e *estrutura* [o sistema de relações espaciais do objeto com o observador e os demais objetos] quanto ao seu *valor e desempenho* para a nossa orientação no espaço real, define que essas *imagens* teriam que atender as seguintes propriedades: 1) *tem de ser suficiente, verdadeira num sentido pragmático, permitindo aos indivíduo operar dentro de seu ambiente;* 2) *deve ser suficientemente clara, legível e bem integrada para que poupe o esforço mental;* 3) *deve ser segura;* 4) *possibilitar um fim em aberto, adaptável à mudança;* 5) *ser comunicável a outros indivíduos;*
- d) os termos *Legibilidade* [o caráter de algo ser legível] e *Imagibiidade* [referindo-se àquela qualidade de um objeto físico que lhe dá a probabilidade de evocar uma imagem forte a um dado observador] estarão subordinados ao conceito da natureza e função do *objeto artís-*

---

Elémentaire de Sens de la Direction Chez l'Homme", *Bulletin de la Société de Géographie d'Alger*, v. XVIII, 1913, p. 742; Idem, "Observation sur le Sens de la Direction chez l'Homme", *Revue des Idées*, 15 de julho de 1909; GATTY, Harold, *Nature is your Guide*, New York, Harcourt, 1949. GEMELLI, Agostino, TESSIER, G. e GALLI, "La Percezione della Posizione del nostro corpo e dei suoi spostamenti.", *Archivio Italiano di Psicologia*, I, 1920, p. 102-182. GENNEP, A. Van, "Du Sens d'Orientation chez l'Homme", *Réligions, Moeurs et Légendes*, 3. série, Paris, 1911, p. 47.; JACCARD, Pierre, *Les sens de la direction et l'orientation loitaine chez l'homme*, Paris, Payot, 1932. MARIE, Pierre e BEHAGUE, P., "Syndrome de Désorientation dans l'Espace", *Revue Neorologique*, v. 0. 26, n. 1, 1919, p. 1-14. PATERSON, Andrew e ZANGWILL, L., "A Case of Topographic Disorientation", *Brain*, v. LXVIII, parte 3, Setembro de 1945, p. 188-212.

tico, ou, mais especificamente, sobre a função da *arte* que consistiria em : "... criar imagens que através da clareza e harmonia da forma pre-enche(ssem) a necessidade de um aspecto vivamente compreensível.";

- e) com base nesse conceito de *arte* é que estabelece a relação com o que consistiria uma *cidade altamente imaginável*, no sentido de sua aparência legível, altamente visível, que consistiria em ser *muito bem formada, distinta, notável, convidativa aos olhos e ouvidos, a uma maior atenção e participação*; transforma assim o *domínio estético* do ambiente como um elemento potencial de uma relação *mais profunda* do observador com o seu meio; coloca, desta maneira, ao lado de outras formas de domínio, o político e o econômico, a dimensão estética;
- f) o enfoque *estético* foi utilizado, de certa maneira, para substituir a *temporalidade* da cidade: "Uma tal cidade poderia ser compreendida para além do tempo como um modelo de grande continuidade, com numerosas partes distintas integradas claramente." (Lynch, 1982, p. 20)

Essa abordagem de Lynch da cidade à semelhança de um *objeto artístico*, que garantiria imprimir-lhe uma aparência legível com ao atributos de distinção, notabilidade e convidativa, de certa maneira, iria na contramão da arte contemporânea norte-americana. "O meio físico total dos objetos, pessoas e atividades existentes na profundidade do espaço são poucas vezes apresentados diretamente ..." pela então nova geração de artistas, no dizer de William C. Seitz na sua apresentação da mostra *Meio-Natural USA: 1957-1967* (Lynch, 1982, p. 37), chamando assim a atenção para o fato de que uma "nova forma de arte conhecida como 'meio-natural'" se fazia por manifestar. Entre este novo mundo e a obra, estariam os estereótipos bidimensionais produzidos pelas máquinas fotográficas e pela imprensa, o meio é a mensagem, o lema de Marshall McLuhan. Seitz chamava a atenção para a questão de que a "exuberância e a relevância da produção de imagens como uma forma viável de arte", então se deparava com assuntos que "...não são nem elevados nem idealísticos, mas são invariavelmente lugares-comuns e relacionados com a vida comum e as suas imagens são muitas vezes intencionalmente banais, vulgares ou desagradáveis ao que se costumava considerar como gosto refinado." (Lynch, 1982, p. 40)

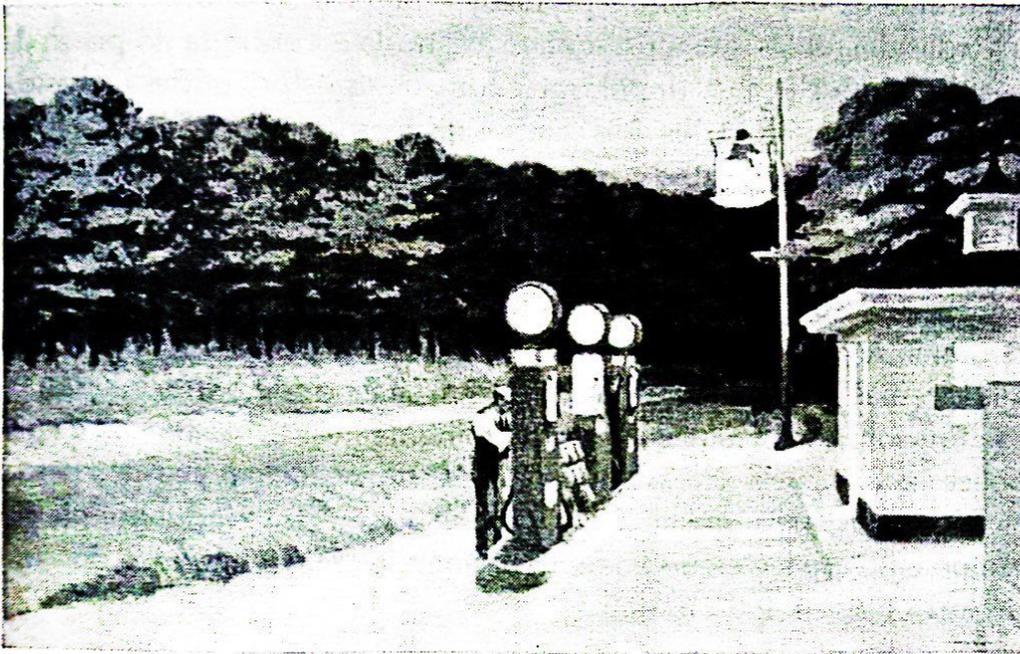


Fig. 5: Hopper, Gas. 1940. Óleo sobre tela. The Museum of Modern Art.



Fig. 6: Ruscha, Standard station, Amarillo, Texas (Day), 1963, Donald Factor.

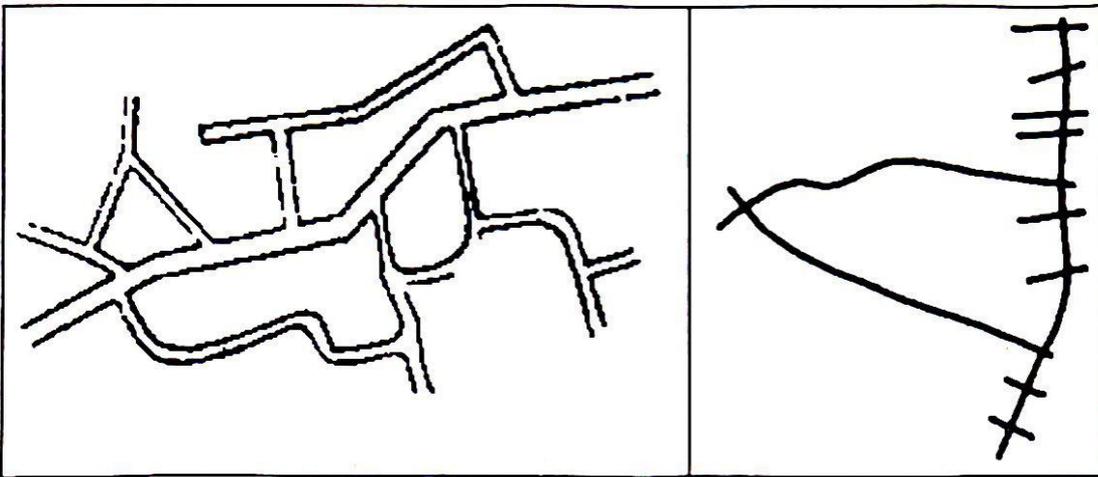
Os dois trabalhos acima (figuras 5 e 6) procuram ilustrar as mudanças de abordagem da pintura de base realista para aquela fundamentada nos novos meios de produção e veiculação das imagens, que foram qualificadas pelo título *Pop Art*. Os dois temas são aparentemente os mesmos, um posto de gasolina, em Hopper, a presença do contexto, do elemento humano ao centro junto as bombas de gasolina, uma arquitetura

destituída de um *marketing* específico, a composição estabelecida pelo jogo das diagonais que representam a estrada e a entrada do posto de gasolina, em Ruscha, deparamos com os opostos, onde a grande diagonal articuladora dos dois campos da composição da imagem é tão conceitualmente construída como a própria imagem-marketing do posto de gasolina.

Lynch, de certa maneira, redireciona a utopia do pensamento moderno então relacionado aos ideários de cunho socialista e direcionados aos sistemas de planejamento central, em sua grande parte de orientação funcional, para a questão aparentemente lúdica, existencial e simbólica expressa pela necessidade de se dar novas formas ao meio físico, “formas estas que agradam à vista, que se organizam gradualmente no tempo e no espaço e que podem ser símbolos representantes da vida urbana.” (Lynch, 1982, p. 103)

Com esta abordagem, o autor *despolitiza* a questão urbana, na medida que tem como objetivo principal a *clareza ou a legibilidade* da paisagem urbana, possibilitando ao cidadão reconhecer, organizar a cidade numa estrutura que possa vir a ser coerente, bem como possibilitar um determinado *prazer visual* a um observador qualquer o habitante da cidade; distancia-se assim das abordagens de origem sociológica e se aproxima da psicologia de orientação behaviorista, comportamentalista.

Com base nas vinhetas (Fig. 7a e 7b) apresentadas pelo autor e pelas plantas da península da cidade de Boston (Fig. 8, 9, 10 e 11), as quais ilustram as correlações estabelecidas entre um determinado elemento da estrutura urbana aos fenômenos de comportamento e, a síntese gráfica resultante da aplicação da teoria e da metodologia de pesquisa proposta. Segue também um quadro (Fig. 12) que procura exemplificar as relações estabelecidas entre o diagnóstico e a proposição em termos do *design urbano*.



Figuras 7a e 7b: Lynch, vinhetas que acompanham o texto *Imagem da cidade* que relacionam manifestações concretas no âmbito da *estrutura* de vias com fenômenos de comportamento: a) "... as ruas que têm simplesmente um grau de continuidade satisfatório foram escolhidas como sendo as mais seguras. ... Por vezes, os habitantes consideram que outras espécies de características, ao longo de um percurso contínuo, são também contínuas, apesar de todas as mudanças." (p. 63); b) "Encontrada uma qualidade direcional numa rua, é a vez de perguntarmos se esta está alinhada, isto é, se a sua direção pode ser referencial de um sistema mais vasto." (p. 67)

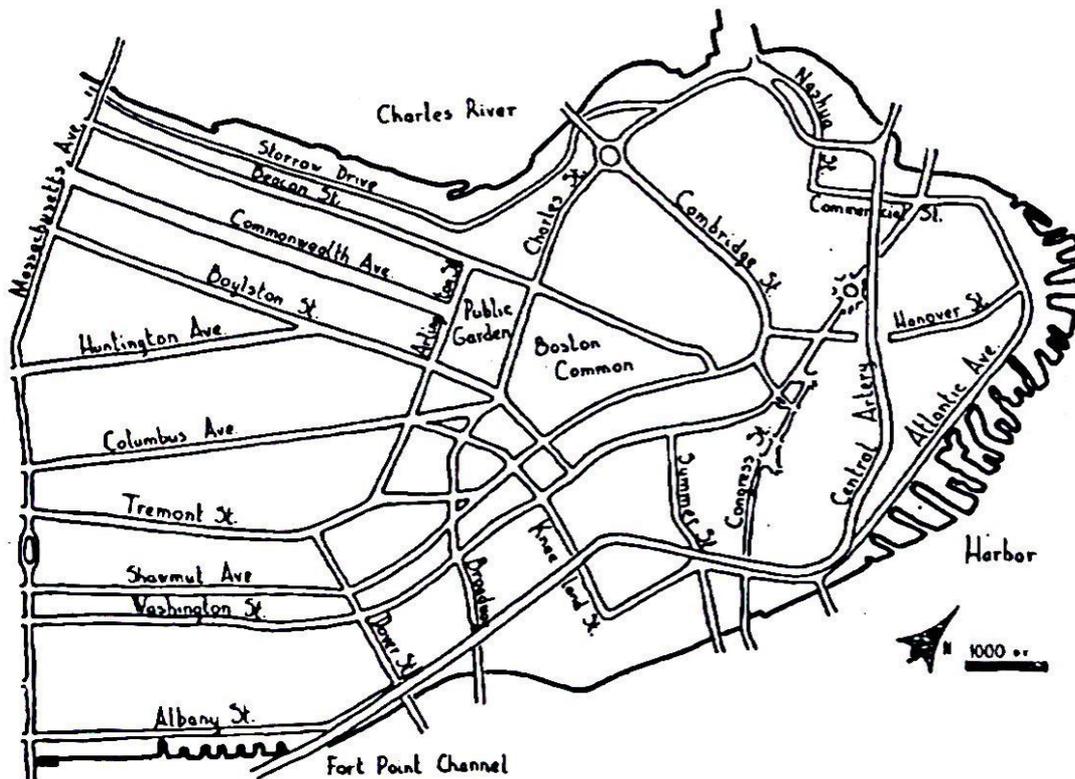
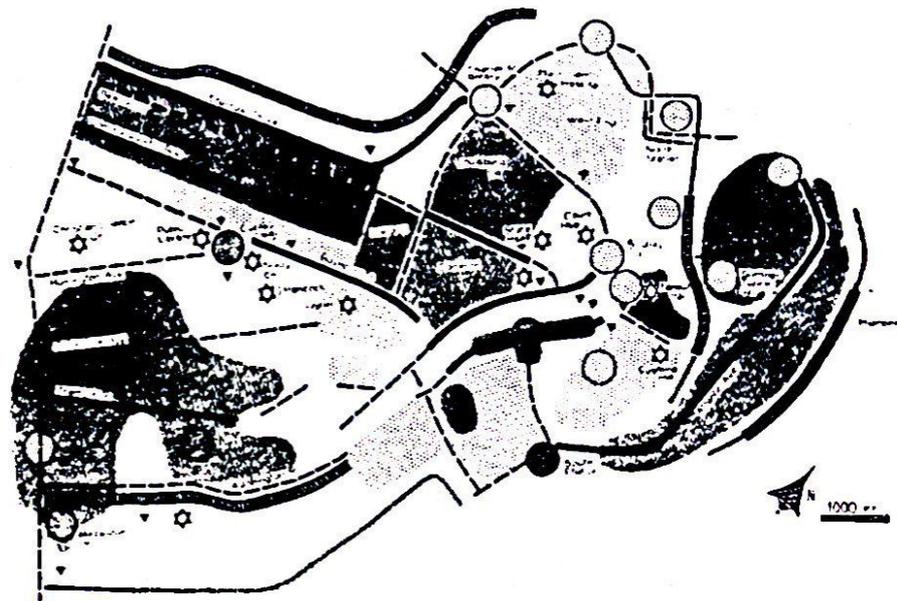


Fig. 8: Boston, planta contendo o esquema cartográfico que se resume ao traçado viário e ao perfil territorial da referida península.



	VIA	LIMITE	CRUZA- MENTO	BAIRRO	ELEM. MARCANTE
Elemento de maior importância:					
Elemento de menor importância:					

Fig. 9: Planta analítica que utiliza os cinco elementos – Vias, Limites, Bairros, Cruzamentos e Elementos Marcantes – como conceitos estruturadores da *imagem urbana*.

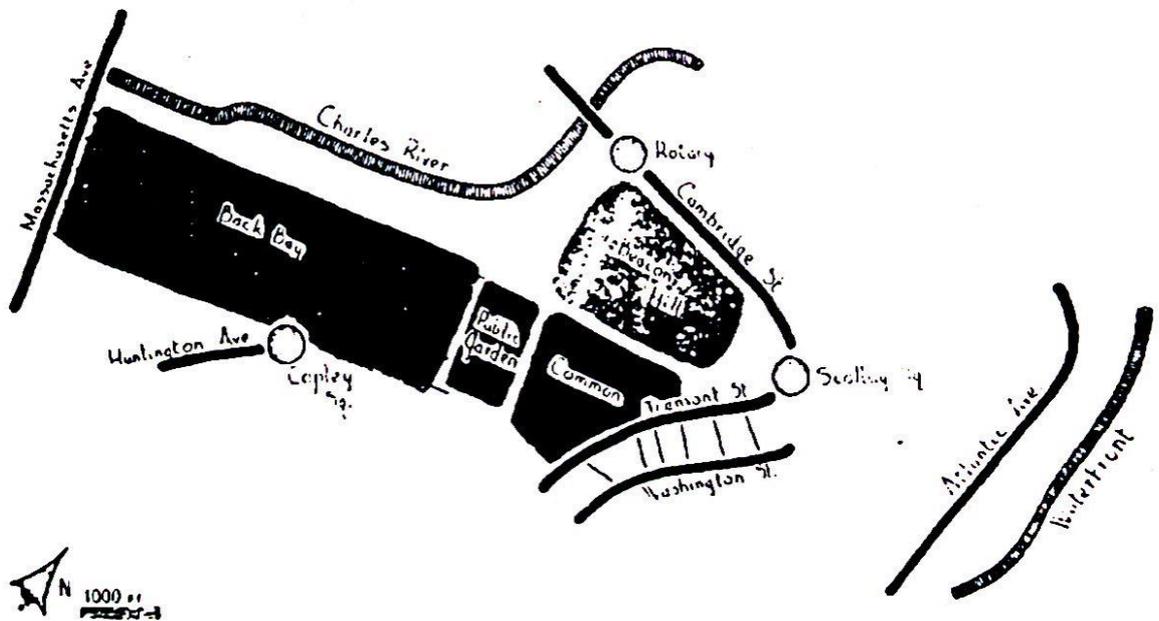


Fig. 10: Boston; a planta procura sintetizar e identificar graficamente, os principais elementos físicos urbanos delimitadores e definidores daquilo que poderia se aproximar de uma *imagem pública* do núcleo histórico da cidade de Boston.

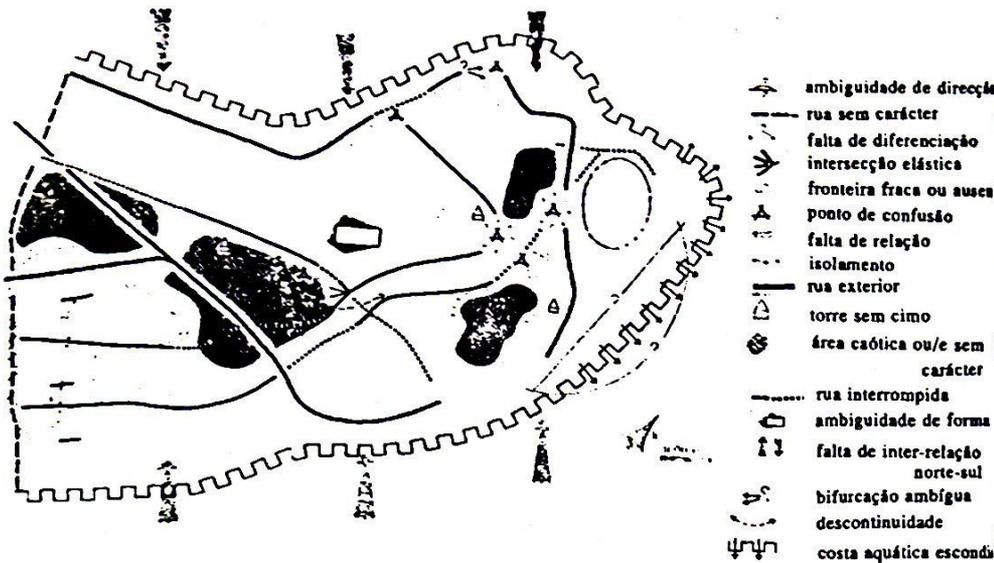


Fig. 11: Boston; planta que procura resumir graficamente e os problemas na imagem de Boston, constituindo-se em um tipo de pauta para a elaboração de um plano ao nível do desenho urbano.

Segue a transcrição de sua legenda: ambigüidade de direção; rua sem caráter; falta de diferenciação; intercessão elástica; fronteira fraca ou ausente; ponto de confusão; falta de relação; isolamento; rua exterior; torre sem cimo; área caótica ou/e sem caráter; rua interrompida; ambigüidade de forma; falta de inter-relação norte-sul; bifurcação ambígua; descontinuidade; costa aquática escondida.

As vias: os aspectos comportamentais associados	Dexenhando as vias: atributos a serem considerados
1) As vias são consideradas como os elementos predominantes no reconhecimento da cidade, mas sua função varia em função do grau de conhecimento que o cidadão tenha em relação à cidade.	1) As vias se constituem nos meios mais significativos através dos quais o todo pode ser organizado.
2) O hábito de se deslocar através das vias de acesso mais importante, se torna em fator marcante para a <i>imagem</i> que temos da cidade.	3) As vias principais deveriam ter uma qualidade particular capaz de demarcar e destacá-la das demais vias circundantes.
4) A presença de funções e atividades especiais em uma rua pode conceder um lugar de importância na mente do cidadão.	4) A presença de uma ou mais características ao longo da via de maneira regular poderá dar-lhe a impressão de <i>continuidade</i> de <i>unidade</i> .
5) A existência de determinadas características físicas especiais da via, poderá reforçar a imagem que podemos ter.	5) As ruas são elemento de orientação e de referência; elas nos conduzem a um determinado fim, se dirige a um ponto.
6) A sua proximidade ou relação direta com aspectos especiais da cidade poderá imprimir à rua uma maior importância.	6) A qualidade cinestésica de uma rua, a sensação de deslocamento ao longo dela, influencia as pessoas até ao nível de sua memória.
7) A situação visual da rua a partir de outras partes da cidade, pode atribuir-lhe importância especial.	6) Um encontro de mais de dois caminhos é, normalmente, difícil de conceitualizar.

## OS PRESSUPOSTOS COMPORTAMENTAIS E A TEORIA DA FORMA

Recorrendo a uma ampla bibliografia etnográfica e da psicologia da percepção, transporta para o homem urbanizado conceitos comportamentais utilizados na descrição e conhecimento do homem primitivo, difundindo assim uma orientação antropológica da arquitetura que marcará a escola norte-americana tão bem representada por Amos Rapoport. Os principais temas presentes no texto, são:

- o nosso hábito de nos adaptar ao meio ambiente;
- discriminar e organizar em termos perceptivos tudo o que se apresenta aos nossos sentidos;
- e, que a nossa própria sobrevivência e domínio do meio ambiente se fundamentam numa *adaptação sensorial*.

Chama a atenção de que estaríamos a entrar em uma nova fase de interação – em vez de só nos adaptarmos ao meio ambiente, passaríamos agora conscientemente a adaptá-lo aos nossos modelos de percepção e ao nosso processo simbólico.

Isto demandaria outras categorias e padrões de qualidade, que o autor identifica sobre o título de *qualidades da forma*, que interessariam diretamente ao *design*, as quais passamos à relacionar devido ao seu interesse para o desenvolvimento das abordagens analíticas com fins didáticos:

- a) pode se manifestar através das seguintes características:
- limites evidentes;
  - fechamento;
  - contraste de superfície, forma, intensidade, complexidade, tamanho, hábito, localização espacial.
- b) *Simplicidade da forma*:
- clareza e simplicidade da forma visual no sentido geométrico;
  - observação : os observadores distorcem formas complexas, tornando-as simples, mesmo quando isto significa um erro de percepção.
- c) *Continuidade*, a continuação de um limite ou de uma superfície pode se proceder das seguintes maneiras:
- pela proximidade das partes que a compõem;
  - repetição de um intervalo rítmico;
  - semelhança, analogia ou harmonia de superfície, forma ou hábitos.

- d) *Predominância* de uma parte em relação à outra se procede através do tamanho, intensidade ou interesse, resultante da distinção de uma característica principal no todo, associada a um conjunto.
- e) *Clareza de ligação*.
- f) *Diferença direcional*.
- g) *Alcance visual*.
- h) *Consciência de movimento*.
- i) *Séries temporais*.
- j) *Nomes e significados*.

### A TEORIA COMO MÉTODO DE ABORDAGEM: A REDUÇÃO DA CIDADE A UMA ESTRUTURA

Na ausência de um contexto estético-urbano semelhante ao europeu, não podemos esquecer de que Lynch tinha como paradigma a cidade de Florença. Portanto, o autor trabalhava implicitamente com os referências da cultura urbanística européia, justamente para dar sustentabilidade para a sua chamada de atenção para a importância da *identidade* e para a *arte de dar forma à cidade*, a qual pudesse *despertar e dar prazer estético*. Tinha, no entanto, a consciência de que estaríamos a tratar, na maioria das vezes, com uma situação de exceção, onde “um ambiente belo e agradável é raro na cidade.” (Lynch, 1982, p. 12). Mesmo assim, se debruça sobre a questão, na identificação das *qualidades visuais específicas* para o caso da cidade norte-americana, recorrendo à *imagem mental que os cidadãos teriam dela*, qualidade esta que poderia ser identificada pelo termo *Legibilidade*.

Temos assim definido o objeto (a forma da cidade), o agente (a imagem mental do cidadão) e o objetivo (a legibilidade).

Para estabelecer o método, apresenta o seguinte sistema de relações e de reduções: a *paisagem urbana* é abordada como *forma visual*, e esta é transformada em um *problema de design*, estabelecendo assim a passagem da *realidade fenomenal* para um objeto passível de um enfoque analítico-operativo. Este procedimento é fundamental, na medida em que o autor propunha apresentar um *método* que pudesse nos auxiliar na abordagem da *forma visual na escala urbana*, possibilitando assim ofere-

cer alguns princípios do *design* urbano.

Em texto subsequente (Lynch, 1972), de uma maneira mais ampla, o autor identificaria as *quatro falhas que se sobressaem* nas grandes cidades, ampliando a abordagem a respeito da questão da qualidade do cotidiano urbano:

- a) a primeira seria a *sobrecarga de tensão perceptiva* que nos é imposta pelas grandes cidades, constituída pelo *ruído* e pela *atmosfera poluída*;
- b) o segundo aspecto seria quanto à *falta de identidade sensível*, à ausência de ambientes de qualidade bem diversificados;
- c) a terceira fonte de mal-estar das cidades, seria a sua *ilegibilidade*, sentir o meio ambiente como um *sistema de sinais*: "É necessário que se possa relacionar as partes entre si e conosco, é necessário localizar essas partes no espaço e no tempo, e compreender suas funções, as atividades que desempenham e a posição social dos seus usuários. Quando as partes da cidade não têm relação visível entre si, sua incoerência pode contribuir para um sentimento de alienação - de se estar perdido em um meio com o qual não é possível manter nenhum tipo de diálogo." (Lynch, 1972, p. 209)
- d) e o último fator considerado como sendo negativo seria a *rigidez* da cidade, que não possibilita ao indivíduo comum estabelecer uma relação ativa ao seu meio em termos de usá-lo, transformá-lo, organizá-lo e até destruí-lo.

## CONCLUSÃO

Esta nossa abordagem sumária do texto inaugural de Kevin Lynch, **Imagem da cidade**, ilustra como a teoria foi abordada como parte de um *processo de pesquisa e de design*, tendo como um de seus fortes propósitos, evidenciar as *imagens* mentais coletivas da cidade, ou seja, as possíveis ideologias predominantes. Propósitos semelhantes podemos ver também presentes nos demais autores, mencionados no início deste texto, para as atividades de conceito e de metodologia aplicados ao projeto de edifícios.

Como podemos perceber, no caso do autor ora abordado, os temas e procedimentos, foram desenvolvidos em ambientes não restritos às sa-

las de aulas tradicionais. A clássica diferenciação didática-pedagógica estabelecida entre teoria e prática, tende a deixar sem lugar os conteúdos e procedimentos típicos que são gerados pelos trabalhos de *pesquisa*, na medida em que o urbano não pode ser facilmente reduzido ou reproduzido em termos de *sala-laboratório*. A abordagem deste objeto complexo, depende de que o professor e o aluno, participem de um processo integrado de investigação constante, compreendendo a elaboração ou a verificação dos instrumentos teóricos, a elaboração de diagnóstico e a formulação de proposições que possam alimentar pautas de demandas para o *design urbano*, o que só é possível através do contato direto com os seus objetos, o ambiente urbano e seus agentes sociais.

O uso acadêmico reduzido de Lynch é clássico, principalmente quando se recorre aos cinco elementos da imagem urbana como categorias para proceder apenas uma leitura descritiva de um determinado espaço urbano. Esta atitude, que tende a desconsiderar os propósitos históricos temporais da teoria e da metodologia então propostas, tendem acabar por esvaziar o seu potencial investigativo, de contextualização e de proposição em relação às questões relacionadas a abordagem da cidade em cada momento e contexto cultural e físico concretos.

A nossa proposição de releitura, procurando relacionar o *marcatismo* e a cultura da *imagem urbana*, esta última, representada pela contribuição fundamental de Kevin Lynch, foi no sentido de levantar a questão sobre os limites temporais implícitos nas formulações teóricas e metodológicas, em que o urbano e a arquitetura não estão livres, ao contrário, talvez nesses campos de conhecimento, seja onde a revisão dos objetivos se constitui num dos principais desafios na transmissão e reformulação dos conteúdos para as atividades didáticas-pedagógicas.

**Referências bibliográficas**

- ALEXANDRE, Christopher. *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Buenos Aires: Infinito, 1969.
- BRADBURY, Malcon, TEMPERLY, Howard (Orgs.). *Introdução aos estudos americanos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [19--].
- CHOAY, Françoise. *O urbanismo; utopias e realidades: uma antologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- DEL RIO, Vicente. *Introdução ao desenho urbano*. São Paulo: Pini, 1990.
- FERREIRA, Argemiro. *Caça as bruxas; macartismo; uma tragédia americana*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- GOODRICH, Lloyd. Edward Hopper; environment USA; 1957-1967. In: *BIENAL DE SÃO PAULO*, 9, 1967. Washington: The Smithsonian Press, 1967.
- GOODRICH, Lloyd. Edward Hopper. New York: Whitney Museum of American Art, 1964.
- GOTTDIENER, Mark. *A produção social do espaço urbano*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993.
- KAHN, Louis I. *Forma y diseño*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1984.
- LAMAS, José M. Ressano Garcia. *Morfologia urbana e desenho da cidade*. Lisboa: Fundação Caloust Gulbenkian, 1993.
- LYNCH, Kevin. A cidade como meio ambiente. In: *CIDADES; a urbanização da humanidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- LYNCH, Kevin. *La buena forma de la ciudad*. Barcelona: G. Gili, 1985.
- LYNCH, Kevin. *Planificación de sitio*. Barcelona: G. Gili, 1980.
- MELLOW, James R. Edward Hopper; o pintor da cidade. *Diálogo*, v. 4, n. 4, 1971.
- SEITZ, William C. Realist, classicist, existentialist. In: *BIENAL DE SÃO PAULO*, 9, 1967. Washington: The Smithsonian Institut Press, 1967.
- VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: G. Gili, 1974.