

A PSICOLOGIA DA ARQUITETURA SEGUNDO HEINRICH WÖLFFLIN

Diana Oliveira dos Santos¹

Introdução

O presente artigo se dá no sentido de apresentação e aprofundamento no âmbito dos estudos em história da arte de um recorte na formação do pensamento de Heinrich Wölfflin, historiador e teórico de arte suíço dos séculos XIX e XX, tomando como elemento principal o texto de sua tese de láurea.

Escrito no ano de 1886 sob o título de “Prolegômenos para uma psicologia da arquitetura” (tradução livre para o português do original em alemão, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* – figura 01), o texto aborda uma caracterização da arquitetura (principalmente a partir da fachada principal, seus componentes construtivos, relações internas e externas aos elementos) enquanto expressão de uma intenção pessoal (papel do autor), além de tectônica (papel da matéria), ao mesmo tempo em que é composta por fatores como os estados emocional, cultural e intelectual. Trata-se de uma teorização a qual propõe a formulação de uma metodologia científica de aproximação e apreensão dos objetos por um viés anatômico e, posteriormente, psicofísico e estruturante da percepção humana.

Apesar de sucinta, a introdução do texto na versão italiana (figura 02) já se apresenta como sua própria justificativa sobre a importância do tema, percorrendo no texto como um todo sobre uma nova forma de ver (que acabará desenvolvendo em trabalhos posteriores) e numa série de apontamentos inéditos em termos de base teórica tanto quanto em resultados²:

O objeto deste trabalho é uma questão que sempre me pareceu particularmente estranha: como é possível que as formas arquitetônicas possam se tornar expressões de algo espiritual, de um estado de ânimo? Que isso seja possível, não há dúvidas. Não somente o juízo do leigo confirma definitivamente o fato de que cada edifício causa uma impressão precisa, séria, opressora, ou alegre, amigável – uma gama inteira de estados de ânimo –, também o historiador de arte não hesita em caracterizar épocas e povos a partir de sua arquitetura. [...] Com surpresa percebi como a literatura científica não encontra quase nenhuma resposta a tal questão. Se tão amável atenção se volta a problema análogo na música, a arquitetura, entretanto, não gozou de tratamento similar, nem a partir da psicologia, nem da teoria da arte.

¹ Mestranda em História da Arte pela UNIFESP, na linha de pesquisa “Arte, circulações e transferências”. Arquiteta e Urbanista, formada pela FAU/USP (2006). Especialista em Perícias de Engenharia e Avaliações de Imóveis Urbanos pela FAAP/SP-IBAPE/SP (2010). Especialista em Restauro do Patrimônio Arquitetônico e Urbanístico pela UNISANTOS (2011).

² A versão utilizada como base para o presente artigo se dá em cima da primeira tradução feita em cima da edição italiana com publicação no ano de 1987. Algumas alterações terminológicas, porém, foram feitas numa primeira revisão com relação ao texto-base em virtude do início dos trabalhos com o texto original em alemão.

Não enfatizo esta circunstância pretendendo suprir este lapso, mas, ao invés, para encontrar compreensão: não se pode esperar deste trabalho que se constitua como algo mais que um esboço, que os prolegômenos de uma psicologia da arquitetura, a qual ainda deve ser escrita.”³

“Princípios”⁴ dos Prolegômenos

A abordagem de Wölfflin está claramente inserida na dinâmica do desenvolvimento do pensamento alemão do século XIX, momento em que são tratados de maneira diferenciada conceitos ligados à metafísica, à filosofia e ao idealismo alemães, e às ciências naturais, e quando a psicologia é trabalhada na linha experimental, ganhando maior visibilidade justamente na aproximação com a história e com a própria filosofia. O conjunto de áreas com que trabalha nessa proposta metodológica também se insere naquele de teorias da percepção que valorizam a experiência pessoal enquanto primícias para o reconhecimento, a identificação e a apropriação efetiva das formas.

Deve-se ter em mente que o entendimento do texto se dá com sua contextualização histórica com ênfase principalmente nos pensamentos de Wilhelm Dilthey, Wilhelm Wundt, Robert Vischer e Gottfried Semper, expoentes de uma filosofia não muito difundida e teorias de arte e arquitetura cujas propostas trabalhavam com novas formulações de pensamento sobre a percepção e apreensão dos objetos.

Antes, é importante também lembrar e situar as figuras de Johannes Volkelt e Jacob Burckhardt. O primeiro, um de seus principais professores de filosofia na faculdade em Munique, com um trabalho teórico que influenciou o caminho dos estudos do jovem Wölfflin, inclusive no sentido de interação com os estudiosos anteriormente citados, e resultando na obra que este trabalho propõe como objeto de análise. Burckhardt, professor de História da Arte, mentor e futuro amigo, teve formação acadêmica de contexto similar ao de Wölfflin, e acabou influenciando pontualmente sua formulação teórica quando, por exemplo, em seus escritos, chega nas assertivas acerca da necessidade de conhecimento do mundo para poder até mesmo descrever o que se vê, além de transmitir qualquer impressão que se tenha. Não à toa, um substituiu o outro na mesma cadeira de ensino em História da Arte na Universidade da Basileia.

Justamente na contraposição das formulações teóricas de ambos, vê-se que o destaque em seus estudos em história da arte se deu de maneira muito próxima ao se afastarem dos modelos tradicionais de apropriação (por exemplo, aquele dos grandes nomes ligados aos grandes estilos), e demonstrando as possibilidades ligadas à abordagem da cultura social e dos aspectos perceptivos, sensoriais e formais da arte.

³ Wölfflin, 1987, p. 25 (tradução da autora).

⁴ Em que pese a redundância na justaposição dos termos, o termo “princípio” é empregado no sentido de instrumento que serve de base a alguma coisa, no caso, a uma nova formulação de ideias.

No caso dos Prolegômenos, tratando-se de texto de difícil aproximação pela quantidade e densidade dos assuntos propostos, aparece com uma bagagem de fundamentação que, literalmente citados, totalizam um rol de dezesseis autores de referência para suas ideias; o jovem Wölfflin lança mão de diversas formulações e linhas de pensamento a serem desenvolvidas tanto por ele em suas futuras obras quanto como sugestão para outros e futuros estudiosos. Tanto é verdade que, em vários momentos, o autor, numa conversa direta com seu leitor, escreve que deve se furtar a continuar o que desenvolvia para não fugir do tema que propôs no início dos trabalhos.

Justamente pela densidade da obra completa, este artigo se dá pela apresentação de apenas algumas de suas ideias, principalmente aquelas que mais aproximam arte e arquitetura e são passíveis de compreensão mais imediata pelo leitor. Assim, deve-se ter claro o que é efetivamente a tarefa da psicologia⁵ da arquitetura para Wölfflin: esclarecer as resultantes da impressão (positiva ou negativa) que determinada expressão artístico-arquitetônica provoca no observador por meio da recepção direta do olhar.

Um dos conceitos apresentados é o da **força formal**, uma vontade inerente e interna de qualquer matéria tendendo à vida. A arquitetura se expressará por diversas partes singulares e independentes num todo complexo que não se comporta somente como acúmulo de elementos, mas pela interação entre eles (figura 03). A força que se impõe visualmente por condicionantes físicas é passível de percepção tanto em elementos tridimensionais quanto bidimensionais. As experiências física, visual e intelectual do observador são capazes de produzir as conexões cognitivas e empáticas daquilo que se vê.

Por exemplo, a *Melancolia I* de Dürer (figura 04), uma gravura (portanto, bidimensional) é utilizada para demonstrar a vontade da massa (quantidade de matéria tridimensional), deslocada de seu eixo natural, tendendo a movimentar-se no plano e causando no observador a sensação de movimento iminente, além de angustiante, da falta de estabilidade que pode caracterizar a temática da obra. Tanto a pedra quanto as feições do anjo ali aparecem em situação de visível perturbação psicológica. Na contraposição das discussões mais comuns sobre este e outros trabalhos artísticos tem-se que normalmente se dão em cima do autor, sua história, seus métodos; entra depois a análise do título e da personagem/temática principal; Wölfflin, no entanto, aborda a obra pelos elementos que constituem a composição.

Outro princípio explicado para demonstrar intenções arquitetônicas é o da **sinestesia da percepção ótica**. Wölfflin recorre a explicações de entidades geométricas que causam reações mecânicas no órgão da visão mescladas a sensações visuais que não são necessariamente uma novidade no campo da psicologia, mas que somente aparecem como possibilidade física com estudos voltados à neurociência em tempos

⁵ Por definição básica e superficial, “psicologia é a disciplina acadêmica aplicada que envolve o estudo científico do comportamento e das funções mentais. A psicologia tem como objetivo imediato a compreensão de grupos e indivíduos tanto pelo estabelecimento de princípios universais como pelo estudo de casos específicos”. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Psicologia>, em 28/12/2015.

posteriores. Diferentemente de alguns estudiosos, o autor não trata essa associação sensorial como distúrbio neurológico, mas como possibilidade de apreciação estética.

Para Wölfflin, as linhas que se percebem nas fachadas podem causar conforto ou desconforto dependendo, respectivamente, da retidão estável das horizontais, que velozes cumprem seu papel de guia da percepção, ou dos movimentos propostos por verticais, ondas e até pelas diagonais. Além disso, ressalta: as linhas sinuosas e de ritmo mais fechado induzem a uma percepção em termos de grande movimento e velocidade, remetendo a cores quentes ao lembrar o fogo com seus vermelhos, e aos sons agudos que induzem a uma respiração mais acelerada. As ondas de menor amplitude de ciclo, no entanto, soam lânguidas e mórbidas, remetendo às cores frias e calmantes como os tons de azul. Porém, é dito também que a própria variação tonal (claro-escuro) desses elementos influencia a percepção e a sensação que se tem sobre os elementos artísticos ou compositivos.

A ilustração desse tipo de conceito sinestésico partindo da composição linear se dá na percepção espacial de uma catedral gótica (como a de Amiens, século XIII – figura 05) que, não obstante a opressão espacial da própria construção, inundada de luz em sua proposta de etereidade, tem suas linhas verticais velozes conduzindo ao arco agudo sufocante. A sensação física de desconforto se consolida pelo acúmulo constante de encontros desses elementos, numa tensão autodestrutiva que, na verdade, não finda com o término dos objetos, somente se insinua numa proposta de contínua renovação.

De mais difícil visualização por depender de situações comparativas vinculadas à presença efetiva do ser humano perante o objeto, até mesmo com condicionantes climáticas favoráveis, tem-se a **analogia homem x edificação**. Não se trata especificamente da ideia do “homem como medida de todas as coisas” (conceito de Protágoras), mas de sua aproximação direta por dimensionamento e identificação das partes.

Sem desligar-se do conceito sinestésico anterior, Wölfflin se utiliza de mecanismos comparativos simples, como as colunas esguias que, com seu movimento tendendo ao alto e ligado tecnicamente à função primária de sustentação das massas, pode ser comparado ao ser humano de alta estatura. Aponta que pessoas com essas condições físicas se identificam e sentem maior conforto na observação desses elementos, principalmente quando se observam as ordens arquitetônicas posteriores, cuja relação matemática se emprega no sentido de maior leveza no vencimento dos vãos de pórticos, principalmente por meio de estruturas visivelmente mais esbeltas que as observadas nas primeiras ordens.

Outra correlação que estabelece é diretamente explicada pela associação da fachada principal de uma edificação (aqui mencionado o Palazzo Strozzi, século XV – figura 06) com as feições de um homem ou mulher. O ser humano só é capaz de perceber aquilo que pode experimentar fisicamente em si próprio. Massa, elementos/órgãos, simetria, harmonia das partes, interdependência ao mesmo tempo independente dos componentes, são todos conceitos que se aplicam ao corpo humano e que são diretamente transferidos

para a compreensão dos objetos no mundo, mesmo que de maneira inconsciente. O observador transfere suas propriedades ao objeto de modo a reconhecê-lo e compreendê-lo. O conforto, ou o desconforto, vem de imediato pela associação mental dessas ligações que visualidade e memória conseguem estabelecer: determinam a permanência para apreciação ou o afastamento por desconforto, falta de identificação ou mesmo aversão em maior ou menor grau.

Assim sendo, fica de mais fácil compreensão e apreensão a associação de qualquer fachada tradicional à cabeça de uma estrutura humana. Nesse tipo de observação proposta tem-se (nas palavras do próprio Wölfflin): a porta remetendo à boca; as janelas, enquanto veículo de entrada de luz, assemelhando-se aos olhos, os quais são, geralmente, o meio de captação da maior parte das informações que coletamos do mundo; as cornijas se tornam as sobrelanceiras atribuidoras de uma feição específica para cada edificação de acordo com o projeto, etc. Neste último caso, tem-se um exemplo em que Wölfflin trata das interferências externas à edificação e não sua própria materialidade; uma luz incidente sobre essa mesma fachada, por inteiro e particularmente em todos os elementos, é capaz de produzir uma sombra que pode dar até uma impressão de um semblante mais fechado e sóbrio ao conjunto.

Conclusão

A primeira formulação teórica de Wölfflin se apresenta como um conjunto de ideias a respeito da observação de um objeto. Mesmo em se tratando de conceitos voltados à observação da fachada principal de um edifício, entende-se que o autor se aproxima de outros elementos, como os objetos de arte e detalhes construtivos, os quais demonstram de maneira prática sua aplicabilidade teórica a qualquer produto do fazer humano uma vez que toda produção humana está imbuída de uma intenção, artística ou não.

A pontuação do presente artigo se deu no sentido de ilustrar parte dessa nova proposta de ver os artefatos. Wölfflin é mais conhecido no Brasil por suas formulações posteriores, sem que se tenha uma base real de como foi construído seu pensamento. Abordando seu contexto de formação, mesmo que aqui seja de maneira mais superficial, é possível entender um pouco sobre como chegou a seu método de análise das formas na arte. Seu contexto de formação possibilitou essa abertura linha de estudos em história da arte, para alguns de maneira completamente equivocada, para outros, com um resultado que revolucionou o ensino das artes visuais.

Com esse ponto de vista de abordagem vê-se claramente a influência da psicologia experimental alemã, enriquecida pelos ideais filosóficos que se difundiam há algum tempo na Alemanha desde o século XVIII e durante todo o século XIX; em suma, trata-se de uma experimentação sensorial que não é conhecida (ou reconhecível) na realidade atual. A psicologia da qual Wölfflin se utiliza lida com reações diretas que não se usam mais na área, a relação de empatia entre homem e objeto que vem do acúmulo de uma

experiência pessoal e cultural. E é essa a apropriação que ele se propõe por meio de seu desenvolvimento conceitual: formalista por essência de objeto de estudo, mas inicialmente humano por objeto de referência.

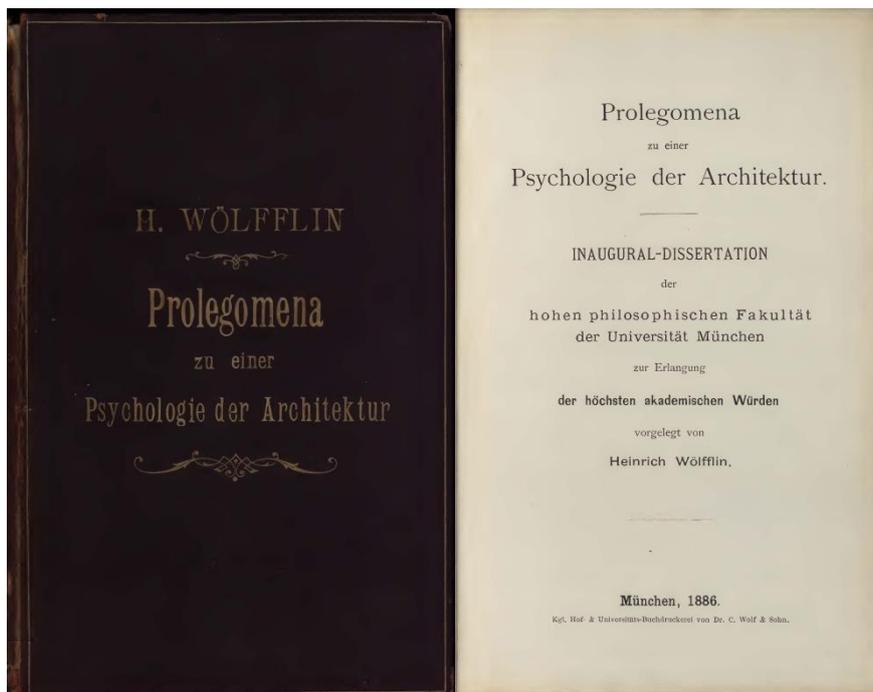


Figura 01: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*: capa e frontispício da versão original da tese de Wölfflin, em alemão. Fonte: <https://archive.org>, acesso em 09/09/2015.

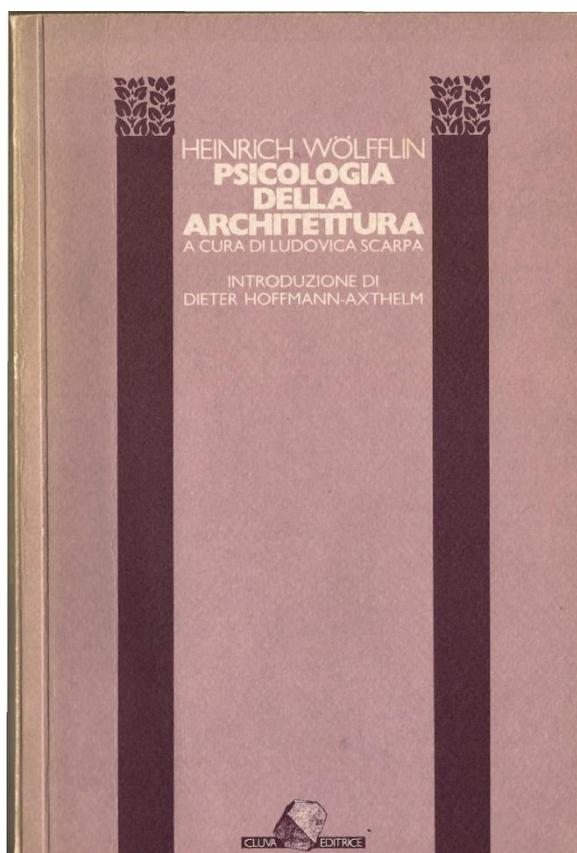


Figura 02: *Psicologia della architettura*: capa da versão em italiano da tese de Wölfflin. Foto da autora.

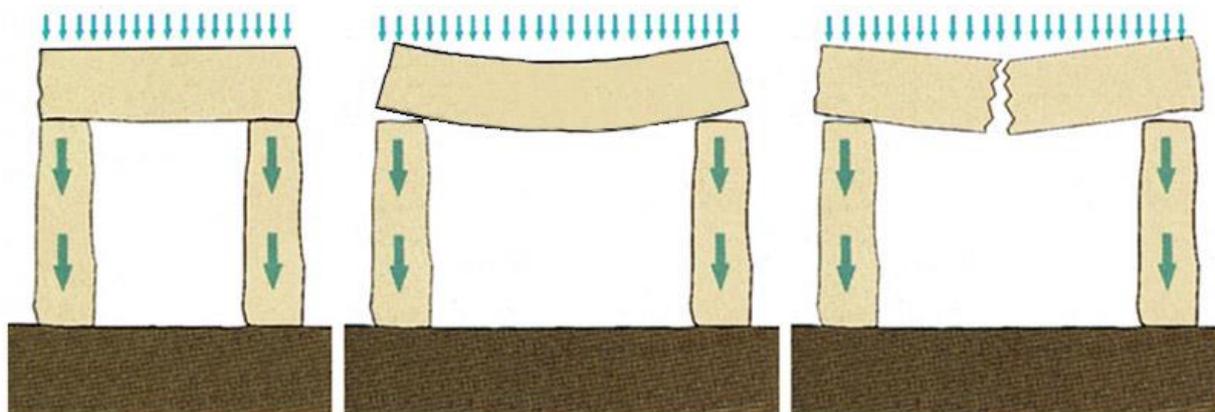


Figura 03: Arco e arquitrave: “O peso quer tocar a terra; trave e arquitrave, graças a sua rigidez, se contrapõem a essa vontade”, Wölfflin, 1987. Fonte: DidaticArt (<http://www.didaticarte.it/public/arco-architave.jpg>), acesso em 18/10/2015.

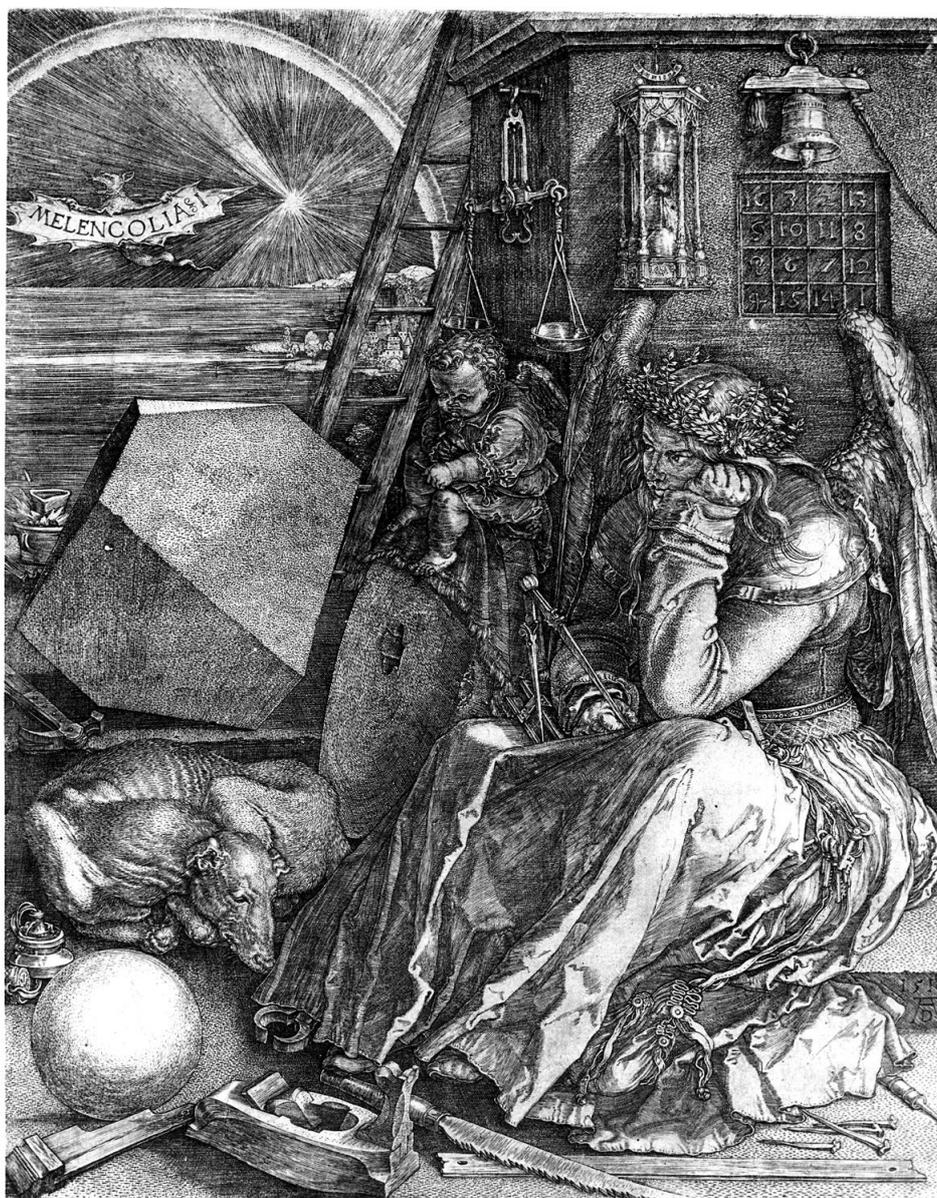


Figura 04: Albrecht Dürer. Melancolia I. 1514. Fonte: <https://interlineanews.wordpress.com/2011/12/15/la-malinconia-melencolia-i-di-albrecht-durer-1514/>, acesso em 29/12/2015.



Figura 05: Catedral de Amiens (interior), França, século XIII, reconstruída em cima de ruínas de exemplar românico anterior. Fonte: <http://worldheritage.routes.travel/world-heritage-site/amiens-cathedral/>, acesso em 29/12/2015.



Figura 06: Palazzo Strozzi (fachada principal), Firenze, Itália, século XV. Fonte: <http://www.toomuchtuscany.com/palazzo-strozzi-a-place-to-live/>, acesso em 29/12/2015.

Referências Bibliográficas

DILTHEY, W. **Introduction to the human sciences**. Ed. e introd.: Rudolf A. Makkreel; Frithjof Rodi. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991.

SEMPER, G. **Style in the technical and tectonic arts, or Practical Aesthetics**. Los Angeles: Getty Research Institute, 2004.

LEVY, H. **A propósito de três teorias sobre o barroco**. *In*: Revista do patrimônio histórico e Artístico Nacional, nº 05. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1941.

VISCHER, R. **On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics**. *In*: Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics 1873–1893, trad.: Harry Francis Mallgrave e Eleftherios Ikononou. Santa Monica: Getty Publication Programs, 1994.

WÖLFFLIN, H. **Psicologia della Architettura**. Trad.: Ludovico Scarpa. Milano: Cluva Editrice, 1987.

_____. **Reflexiones sobre la historia del arte**. Trad. Jorge García García. Barcelona: Ediciones Peninsula, 1988.

WUNDT, W. **Elements of folk psychology: outlines of a psychological history of the development of mankind**. Londres: George Allen & Unwin Ltd., 1916.