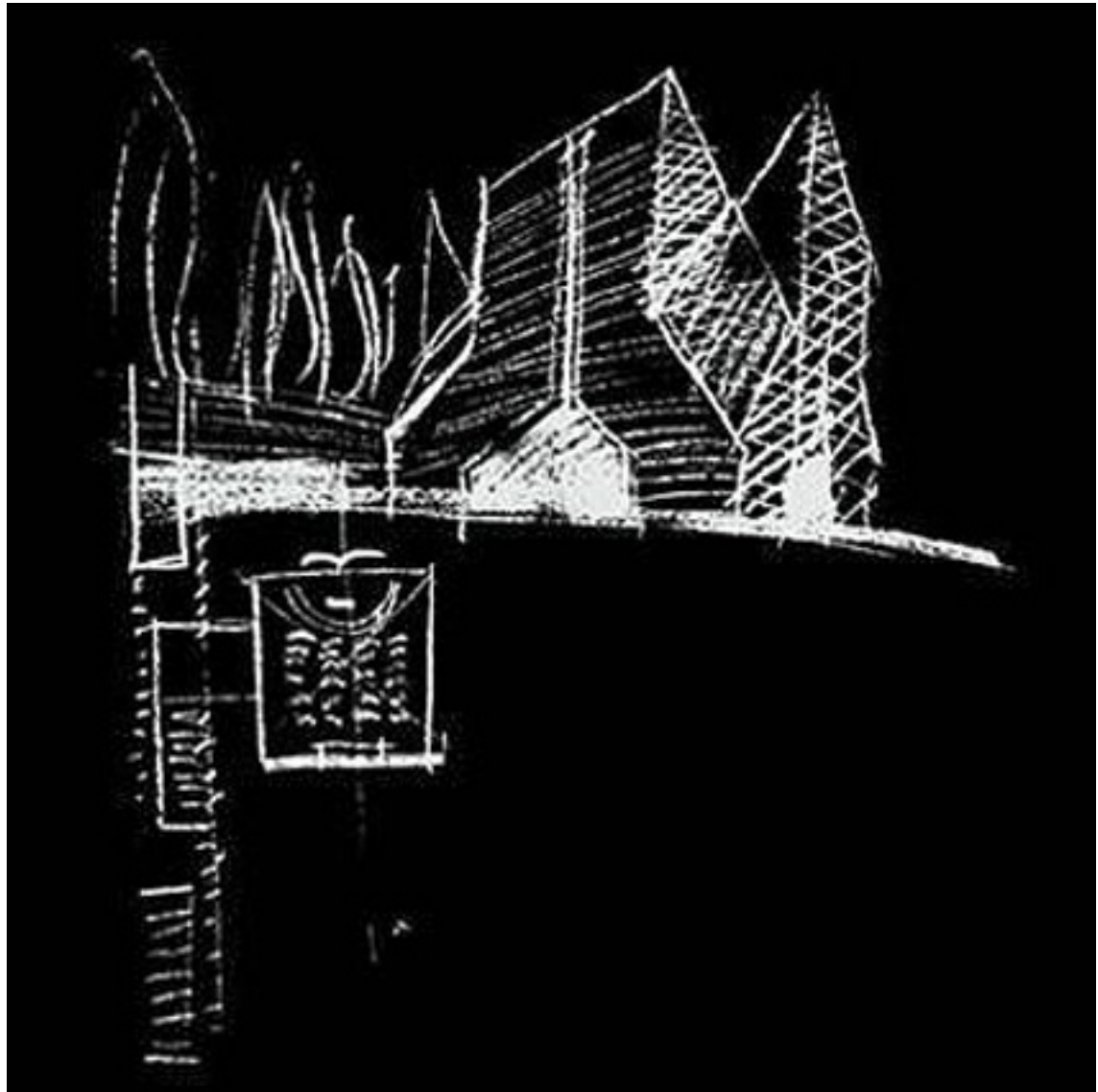


3

EQUILÍBRIO

Igreja em Seriate, Bergamo:
Composição simétrica de
Mario Botta.



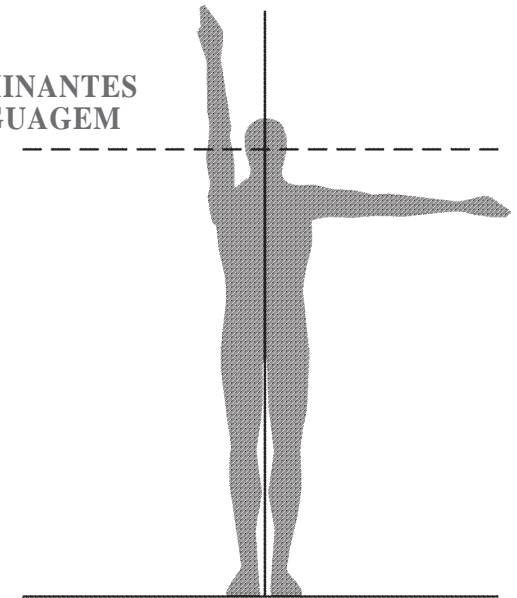
O OBJETIVO de se estudar as qualidades particulares da experiência visual é aprimorar nossa sensibilidade inata e tentar educar o nosso olhar. Assim podemos alargar as possibilidades de contato com a realidade que nos cerca, aprender a ver e a melhor perceber. Com isso, se espera atingir condições adequadas ao desenvolvimento do nosso potencial criativo, o que nos permitirá intervir nesta realidade com maior possibilidade de acerto.

Como já vimos no capítulo anterior, a experiência visual humana é fundamental no aprendizado que nos permite compreender, reagir e intervir no meio ambiente. No entanto, a capacidade para compreender analiticamente aquilo que “entendemos” através dos olhos está normalmente adormecida, mas pode, e deve, ser despertada. Acontece com frequência vermos certas qualidades num objeto, numa edificação ou mesmo numa obra de arte sem poder traduzí-las em palavras ou em desenhos. A razão da nossa dificuldade se dá porque sem uma certa “educação” visual não conseguimos organizar analítica e racionalmente essas qualidades e características, que são compreendidas visualmente, para poder expressá-las gráfica ou verbalmente.

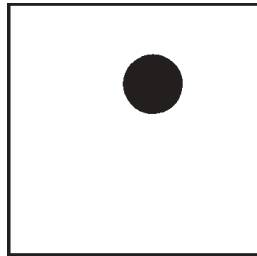
A mais importante determinante física do ser humano, que de alguma forma define sua estrutura psíquica e tem influência direta na experiência visual, resulta da sua necessidade existencial por estabilidade e equilíbrio corporal. Precisamos ter os pés assentes em solo estável e com um certo grau de certeza que vamos permanecer com a espinha ereta para podermos iniciar qualquer ação ou movimento. Já foi visto que o constructo mental definido pelos eixos “frente x atrás”, “alto x baixo” e “esquerdo x direito”, vai se constituir na relação básica do homem com o meio ambiente ao determinar sua compreensão do espaço e o seu sentido de posição. A internalização psíquica da verticalidade do corpo contra uma base estável paralela a um horizonte reconhecido, resulta na noção de **equilíbrio**, provavelmente, a base consciente e a referência mais forte para o juízo visual.

A expressão deste determinante estabilizador, definido pelos eixos vertical e horizontal que operam na determinação da “linguagem” visual das coisas produzidas pela inteligência humana, vai representar o equivalente físico dos processos psicológicos que organizam os estímulos visuais.

DETERMINANTES DA LINGUAGEM VISUAL



DINÂMICA DA EXPERIÊNCIA VISUAL



Rudolf Arnheim é o autor de um importante, e muito citado, livro onde é bem sucedido na aplicação da teoria da *Gestalt* para a interpretação e entendimento das chamadas artes visuais. No texto de *Art and Visual Perception* (Arte e Percepção Visual), publicado pela primeira vez em 1962, Arnheim está em busca da sintaxe desta linguagem visual como empregada nas obras de arte que o homem produz.

Seu argumento fundamental parte da premissa que ver algo implica em determinar um conjunto de relações no contexto de uma totalidade: localização, formato, orientação, disposição, tamanho, cor, luminosidade, etc. Não se percebe nenhum objeto como único ou isolado, percebemos totalidades, campos estruturalmente organizados constituídos de figura e fundo.

Noutras palavras, a experiência visual é dinâmica e todo ato de visão é um juízo visual de relações espaciais. Não é preciso medir a figura ao lado para percebermos imediatamente que o disco preto sobreposto ao quadrado branco está fora de centro: a posição excêntrica do disco é uma das propriedades visuais do padrão reconhecido.

Não observamos primeiro o espaço entre o disco e a borda esquerda, e em seguida transportamos essa apreensão da imagem para o outro lado, comparando visualmente as duas distâncias. Nossos olhos “simplificam” a figura numa totalidade.

Os aspectos que o olho capta não são unicamente locais ou topográficos. Ao olharmos o disco, podemos observar que não só ocupa um determinado lugar, mas que também parece manifestar uma espécie de impulso para uma direção particular. Ainda que fixo e incapaz de movimento real, o disco, não obstante, exibe uma certa tensão em relação ao quadrado que o envolve.

Para Arnheim a idéia de equilíbrio físico — estado no qual duas forças, agindo sobre um corpo, compensam-se quando forem de igual resistência e aplicadas em direções opostas — pode ser analogamente aplicável para o equilíbrio visual. O que uma pessoa percebe não é apenas um arranjo de cores e formas e tamanhos. Vê, antes de tudo, uma interação de tensões. Ou seja, percebe tensões que existem como forças, já que possuem direção, intensidade e ponto de aplicação. Arnheim acredita que estas tensões podem ser descritas também como forças psicológicas, porque as “sentimos” psicologicamente na nossa experiência visual.

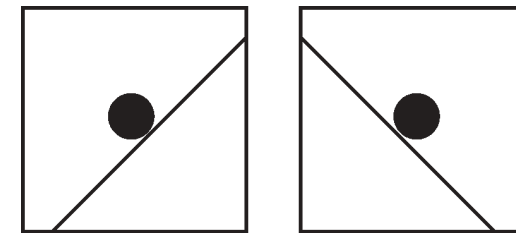
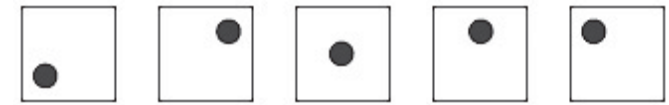
Se considerarmos o quadrado branco como fundo, o suporte material, e o disco preto como figura, poderemos verificar que este fundo — que nas artes visuais foi também denominado de **plano básico** — aparentemente vazio, oculta uma complexa estrutura. Podemos com o disco revelar esta estrutura, tal como a limalha de ferro que revela as linhas de força de um campo magnético. Se dispusermos o disco em diferentes lugares do plano básico, vamos notar em alguns pontos um aparente repouso, e em outros um impulso em alguma direção. Sua situação pode aumentar a atenção que damos à figura ou ao contrário, diminuí-la, pois há posições que determinam impulsos tão equívocos e ambíguos que a vista parece não conseguir se decidir por uma direção particular, o que produzirá um efeito incômodo e desagradável.

Se além de um disco adicionarmos uma linha diagonal, vamos verificar que, para a maioria dos observadores o disco da esquerda parece dotado de um impulso para cima, enquanto o da direita parece se dirigir para baixo. Sem a linha o disco pareceria em repouso.

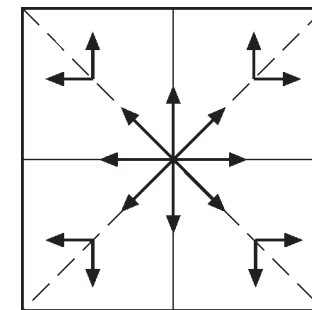
O entendimento desta dinâmica nos auxiliará a compreender a estrutura oculta do plano básico, que é o suporte ordenador da figura, e servirá como referência para determinar o equilíbrio da organização proposta.

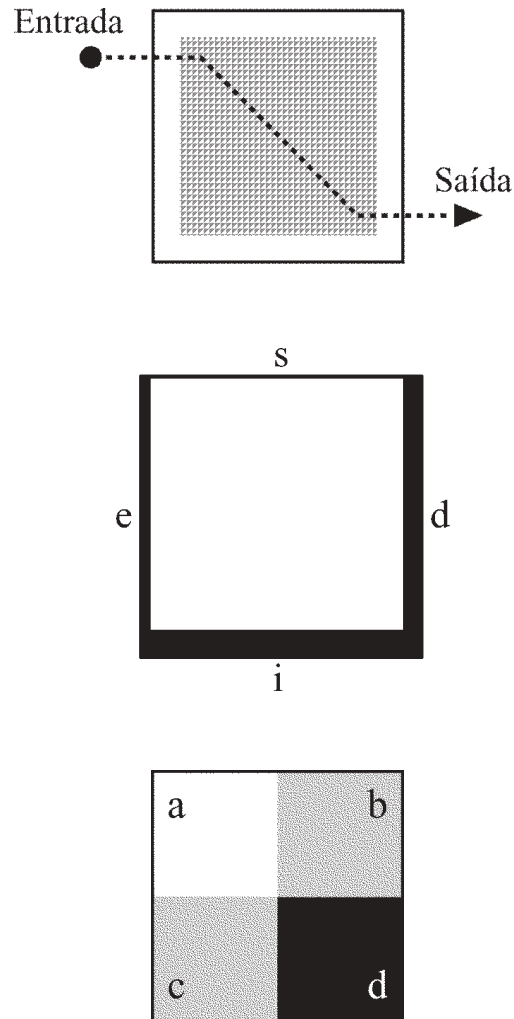
Ao “esqueleto” desta estrutura oculta do plano básico denominamos **mapa estrutural**. O centro é o ponto de maior estabilidade e repouso, onde todas as forças se anulam e se equilibram (principal lugar de atração e repulsão). Em geral qualquer localização que coincida com uma linha do mapa estrutural irá introduzir um fator de estabilidade.

O artista plástico Kandinsky — professor da BAUHAUS durante onze anos — resumindo a essência da sua contribuição pedagógica concebeu, em seu livro *Punkt und Linie zu Fläche* (Ponto e Linha sobre o Plano) de 1926, uma das primeiras teorias da criação da forma. Ainda que possa ser criticável pelo seu hermetismo e subjetivismo, exerceu enorme influência nas proposições teóricas surgidas posteriormente. Foi Kandinsky quem primeiro sugeriu um estudo específico do suporte dos elementos figurais, que denominou de *Grundfläche* ou, como geralmente traduzido, **plano básico**. Na sua proposta relaciona metaforicamente o suposto condicionamento da visão nas culturas ocidentais pelo processo de leitura da esquerda para direita e de cima para baixo.



O PLANO BÁSICO





Visualmente, a assimetria lateral manifesta-se numa distribuição desigual de importância e num vetor dinâmico. Isto é facilmente observado nas pinturas: os quadros mudam a aparência e perdem o significado quando são observados pela imagem que projetam num espelho; isto acontece porque os quadros são também “lidos” da esquerda para a direita do campo visual.

Na atualidade alguns pesquisadores sugerem que esta seria uma tendência natural comum a todos os seres humanos e anterior ao aprendizado da leitura. Estudos revelam que a visão do lado direito é mais articulada, o que poderia explicar por que os objetos que aparecem ali são mais visíveis. Por outro lado, a atenção aumentada para o que se desenrola à esquerda compensa essa assimetria, e o olho se moveria naturalmente do ponto que primeiro chama a atenção para a área da visão mais articulada.

Kandinsky subdivide um plano básico objetivo, um quadrado, em quatro campos de força: o superior (s), o inferior (i), o da esquerda (e) e o da direita (d) — ver figura a seguir. O campo superior suscitaria a idéia de soltura moderada, a vinculação ou atração seria mínima. O campo inferior suscitaria uma idéia oposta, de gravidade e a vinculação seria máxima. O campo da esquerda teria características correspondentes ao campo superior em maior concentração. Analogamente, o campo da direita teria características correspondentes ao campo inferior em menor concentração. Kandinsky constata nos quatro limites condições de atração que diferem uma das outras por sua eficácia, e graficamente vai representá-las com contornos de intensidade diferente.

Depois de dividir o plano básico em quatro partes primárias, Kandinsky define um esquema genérico de distribuição de “pressão” ou “atmosfera”. Neste esquema, as partes **a** e **d** encontram-se em máxima oposição e a tensão resultante é chamada metaforicamente de “dramática”. Já as partes **c** e **b** encontram-se em oposição moderada e a tensão resultante é, então, chamada de “lírica” — ver figura ao lado.

A partir desta esquematização propõe o conjunto das principais direções compositivas:

(1) oposição “dramática”, (2) oposição “lírica”, (3) repouso “quente”, (4) repouso “frio”.

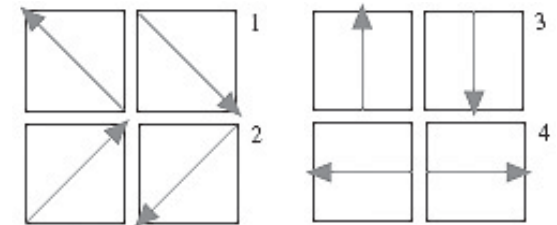
A discussão de posicionamento “superior x inferior” e “esquerda x direita” tem grande valor nas decisões compositivas, já que diz respeito às diferentes impressões que podem ser sugeridas pela localização distinta de elementos num campo visual. Além da influência exercida pelas relações elementares do mapa estrutural, a dinâmica de uma composição pode ser atenuada ou aguçada por determinadas posições.

Para Arnheim dois outros fatores exercem influência significativa sobre o equilíbrio de uma composição: o **peso** de cada elemento e a **direção** das forças visuais que o arranjo e configuração destes elementos produz.

Na Física relaciona-se peso como a intensidade da força gravitacional que atrai objetos para baixo. Nas artes visuais o significado de peso está relacionado com a importância do objeto e com a sua capacidade de atrair o olhar, o que conseqüentemente vai influenciar o equilíbrio de uma composição. As principais características que determinam o peso de um elemento são: posição, orientação, formato, situação de isolamento, interesse intrínseco, cor e tamanho.

- *Uma posição “forte” no mapa estrutural dará mais peso do que uma localizada fora do centro ou fora das linhas estruturais;*
- *Elementos verticalmente orientados parecem mais pesados;*
- *Os formatos regulares e simples são, em geral, mais pesados que os irregulares;*
- *Uma forma isolada pesa mais do que outra de aparência semelhante circundada por outras figuras;*
- *O interesse intrínseco de um elemento pode prender a atenção do observador, seja pela complexidade formal ou por outras peculiaridades;*
- *As cores luminosas são mais pesadas que as escuras;*
- *Quando todos os outros fatores se equivalem, o maior elemento será o mais pesado.*

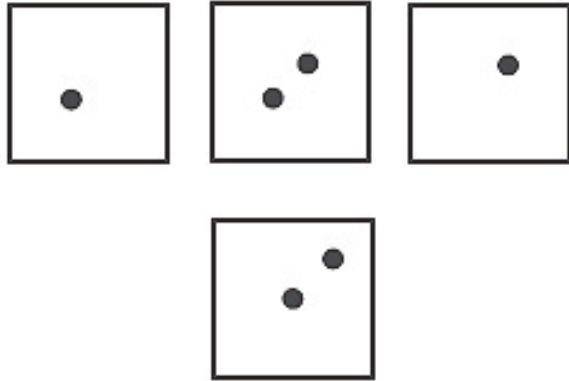
Várias características vão determinar a direção das forças visuais, dentre elas as mais importantes são: a atração exercida pelo peso dos objetos vizinhos impondo uma direção a um determinado elemento e a configuração dos objetos que pode definir uma direção ao longo do eixo dominante de seu esquema estrutural.



PESO E DIREÇÃO



Vila Malcontenta: Os elementos verticalmente orientados parecem mais pesados.

ESTADO DE EQUILÍBRIO

A seguir, ao introduzirmos um segundo disco no quadrado, além das relações previamente observadas outras irão surgir. Nos esquemas ao lado, se olhássemos os discos isoladamente, qualquer uma das duas posições poderia parecer desequilibrada ou instável. Porém, juntos constituem um par, por sua semelhança de configuração e tamanho, sua proximidade, direção visual e ainda, porque o conjunto é o único “conteúdo” do quadrado: o par simetricamente localizado em relação ao centro do quadrado imprime, então, um valor de estabilidade e equilíbrio à composição.

O mesmo par pode parecer demasiadamente desequilibrado, quando deslocado para uma outra posição — ver figura mais abaixo. Como membros de um par, nossa tendência é percebê-los simétricos, com valor e função equivalentes no todo. Contudo, a posição do disco inferior coincide com o centro do quadrado, posição estável e proeminente, enquanto que a localização do disco superior tem um valor menos estável. Assim, nossos olhos ficam em dúvida entre o julgamento perceptivo da paridade dos discos e outro resultante dessa localização, que cria uma distinção de peso entre os dois discos, e rompe com a direção visual.

Esse exemplo mostra que mesmo o mais simples padrão visual está fortemente relacionado com a estrutura do espaço circundante, e que, o equilíbrio da composição pode ser ambíguo quando a forma e a localização espacial entram em contradição.

Dispor objetos ou elementos figurais num dado espaço, significa estabelecer um conjunto de relações de dependência, uma vez que a localização de cada um destes elementos vai conferir ao todo um significado específico. Numa composição visual, esses elementos devem estar organizados e distribuídos de tal modo que resulte num **estado de equilíbrio**.

Para Arnheim num arranjo equilibrado, todos os fatores como configuração, direção e localização determinam-se mutuamente, de tal modo que nenhuma alteração parece possível, e a totalidade é mais importante do que qualquer uma das partes. Qualquer modificação poderá comprometer a unidade, fragmentando a composição inicial. Já uma composição desequilibrada parece acidental, gratuita e sem uma intenção compreensível, seus elementos apresentam uma tendência para mudar de lugar ou forma a fim de conseguir alcançar um estado de equilíbrio, tentando estabelecer uma relação de totalidade.

Nas composições equilibradas há uma relação de combinação entre tamanhos, proporções e direções; as figuras se “prendem” umas às outras de tal modo que suas posições permanecem

imutáveis e cada uma delas é necessária para a compreensão do conjunto. Numa situação de desequilíbrio, o olhar torna-se vacilante, não se pode ter certeza do que aquela figura quer transmitir.

É importante esclarecer que o equilíbrio não exige necessariamente uma condição de simetria da composição. A simetria é apenas a maneira mais elementar de se conseguir equilíbrio.

Nas figuras ao lado, a da esquerda é melhor equilibrada que a da direita. Cada elemento permanece em seu lugar, todas as peças são necessárias, e não há posição ambígua de nenhuma delas que possa transmitir a sensação de instabilidade, de mudança de posição. Já na figura da direita, as proporções baseiam-se em diferenças tão pequenas que deixam nos olhos a incerteza de contemplar igualdade ou desigualdade, simetria ou assimetria, quadrado ou retângulo.

Equilibrar uma composição não é uma ciência, no entanto, seus determinantes básicos se fazem mais evidentes quando são infringidos. Uma composição desequilibrada e desagradável chama a atenção e é relativamente fácil explicar o porquê. Entretanto, é muito mais difícil explicar uma boa composição.

Para qualquer relação espacial entre objetos há um arranjo apropriado ou “mais correto”, que o olho pode estabelecer intuitivamente. Os arquitetos buscam constantemente esta “correção” no arranjo das edificações e nos elementos que as compõem, procurando estabelecer uma distribuição cuidadosamente equilibrada, agradável ao olhar. A maioria dos autores que tratam deste assunto são unânimes ao afirmar que, embora todos os padrões visuais que podemos reconhecer tenham um centro de atenção que pode ser teoricamente medido, nenhum método de cálculo conhecido é tão imediato que possa substituir a noção de equilíbrio de um “olhar” treinado.

Mesmo assim, como veremos no próximo capítulo, os objetos produzidos pelo homem têm uma organização ou estrutura interna sistematizada e racionalmente calculada que, na maioria das vezes, está apenas implícita. Mas, ao atentarmos para seus limites, entendemos sua ordem oculta.

Na organização da forma arquitetônica, por exemplo, a geometria — que é um dos produtos mais notáveis da capacidade de abstração e racionalização humana — terá uma presença inevitável na ordenação de uma configuração geral e no interrelacionamento das partes.

