



**HAL**  
open science

## Por uma gramática geradora das ambiências

Jean-Paul Thibaud

► **To cite this version:**

Jean-Paul Thibaud. Por uma gramática geradora das ambiências. Baraculy Calvacanti Scocuglia, Jovanska. Cidade, Cultura e Urbanidade, João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, pp.27-70, 2012. hal-00995500

**HAL Id: hal-00995500**

**<https://hal.science/hal-00995500>**

Submitted on 10 Jul 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives | 4.0  
International License

## Por uma gramática geradora das ambiências

Jean-Paul Thibaud

Tradução: Jovanka Baracuhy C. Scocuglia

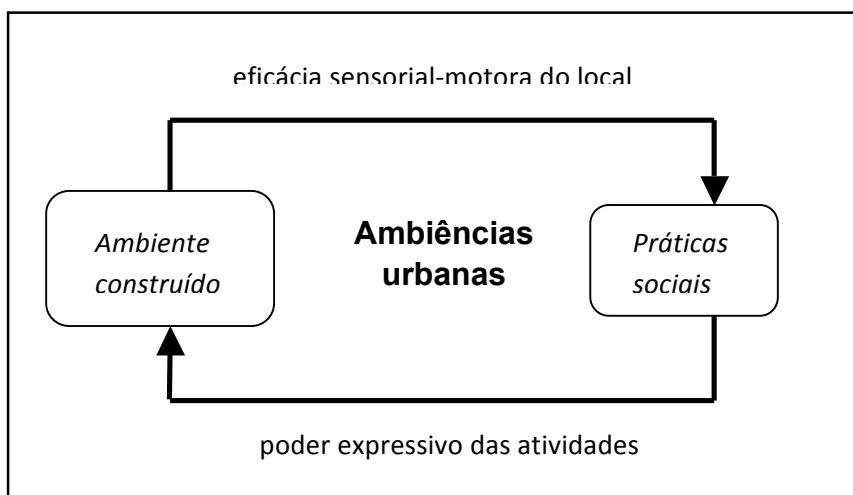
Assim que nos aproximamos da cidade a partir de suas ambiências, a noção de contexto não deixa de ressurgir. Nesse sentido, não se trata apenas de valorizar a heterogeneidade do ambiente urbano, de reafirmar o caráter situado da percepção ou de preferir uma escala de análise à outra. O problema consiste, sobretudo, em pensar o contexto sensorial-motor da cidade com o objetivo de compreender suas dinâmicas. Como dar conta das variações e permanências sensíveis de um espaço público? Em que sentido as ambiências urbanas emanam de uma criação contínua? De que maneira as práticas sociais participam da sensibilização da cidade? Tais questões procuram dar conta do modo pelo qual uma ambiência se forma e se deforma, de compreender onde e como o sensível faz contexto.

### A ambiência em mutação

Um duplo argumento está na base deste questionamento: por um lado, as ambiências urbanas não acontecem de uma vez por todas, mas estão sempre em mutação, em curso de produção; por outro lado, elas não podem ser dissociadas das atividades dos cidadãos. Em suma, a hipótese que será aqui defendida é a de que a noção de ambiência permite pensar a determinação mútua do ambiente construído e das práticas sociais. Inicialmente, afirmemos que as ambiências urbanas não podem ser reduzidas a uma simples decoração que envolve a atividade dos cidadãos. Se fosse este o caso, a percepção *in situ* só se atualizaria enquanto uma contemplação desengajada, fundada sobre um retraimento do sujeito em face de seu ambiente imediato. Tudo se passaria como se o usuário pudesse se subtrair do lugar e se libertar. Ou, precisamente, ao conferir qualidades e propriedades particulares ao espaço, as ambiências mobilizam o corpo do passante e o colocam em relação com o lugar. Como veremos em seguida, elas reúnem formas de se deslocar, de se expressar e de perceber que provêm do pleno direito dos comportamentos em público. Longe de ser um simples epifenômeno da ação prática, as ambiências contextualizam as atividades e comprometem as situações em nível sensorial-motor. Dito de outra forma, o ambiente urbano não pode ser definido como um conteúdo neutro e homogêneo dentro do qual se inscrevem as práticas, ao contrário,

provém de um meio ecológico heterogêneo formador de práticas que o afetam em retorno. Além disto, se os cidadãos se apóiam nos recursos do lugar para desenvolver suas atividades, estes não são apenas puros receptáculos. Com efeito, os modos de agir em público são em si produtores de ambiências na medida em que ampliam ou neutralizam certos fenômenos sensíveis, exacerbam ou alteram certas propriedades do ambiente construído. Como indica a linguagem corrente, o público tem esta dupla capacidade de “estar na ambiência” e de “fazer ambiência”. Deste ponto de vista, os contextos sensíveis da cidade repousam apenas em parte sobre as características formais e físicas do espaço construído. Tais considerações são plenas de conseqüências, uma vez que afirmam a relativa incompletude das ambiências em relação aos seus componentes estritamente espaciais e convidam a extrair as conseqüências do poder expressivo dos corpos em movimento.

Partir da noção de ambiência para pensar a mútua determinação do ambiente construído e das práticas sociais conduz, assim, a uma reformulação dos termos desta polaridade. Por um lado, a parte sensível das ambiências se refere à eficácia sensorial-motora do lugar, sua capacidade de mobilizar as condutas e as maneiras de ser específicas; por outro lado, a parte social se refere ao poder expressivo da ação, sua capacidade de produzir e configurar os contextos sensíveis. O problema central é, então, deslocado e se trata de descrever a ambiência como o campo de articulação entre a eficácia sensorial-motora do lugar e o poder expressivo das atividades.



Tomar o contexto pelo meio

Este movimento de constituição recíproca do ambiente construído e das práticas sociais exige que se tome o contexto pelo meio. Partir de um dos dois termos para, em seguida, reintroduzir o segundo, só reconduziria a polaridade à qual se trata precisamente de escapar. Em outras palavras, a ambiência não é redutível a um ambiente vazio ou abandonado, ela não existe previamente às atividades que a animam. Da mesma forma, a ambiência não é redutível às práticas deslocalizadas ou desencarnadas, estas não precedem o ambiente a partir do qual se atualizam. O problema consiste em pensar a simultaneidade desta co-determinação, sem conferir nenhuma anterioridade a um dos dois termos<sup>1</sup>.

Atribuir um lugar central ao contexto abordando-o pelo viés das ambiências permite reconhecer seu caráter fundamentalmente encarnado. De certo modo, um deslocamento se opera da ideia de contexto para a de contextualização. Trata-se, então, de identificar os componentes materiais do contexto, de descrever as manifestações mais concretas especificando uma situação em relação à outra, tanto no plano ambiental quanto social. A este respeito, os fenômenos sensíveis observáveis *in situ* constituem um dado fundamental de todo contexto: acessível aos sentidos, eles são concretos por natureza; emergindo da interação entre as formas construídas e as condutas sociais, eles são necessariamente transversais; diversos e variados, eles permitem diferenciar as situações. Além disto, esses fenômenos variam segundo os tipos que frequentam o lugar e as ações em curso. Neste sentido, reintroduzem o caráter temporal das situações. Trata-se de compreender o contexto enquanto produção e execução, de revelar as dinâmicas locais a partir das operações elementares que articulam as propriedades sensíveis do lugar às formas de condutas sociais. Tomar o contexto pelo meio reconduz, assim, a pensar de forma diferente os processos situados de encarnação da cidade. Em outras palavras, partir das ambiências para compreender a produção da cidade implica colocar a hipótese da constituição sensorial-motora do espaço-tempo urbano.

### Condições de influência das ambiências

Como mostraremos a seguir, podem ser distinguidas três “condições de influência” das ambiências. Primeiro, a ambiência emerge de uma harmonia entre o lugar e as condutas que o suportam. Falamos, então, de uma “ambiência acordada”, no sentido de

---

<sup>1</sup>Em uma problemática próxima desta, Lave (1988) considera a noção de situação segundo uma dupla condição. A *arena* designa o arranjo prévio do ambiente material possibilitando a atividade, enquanto o *setting* designa o ambiente tal qual gerado pela atividade. Por mais interessante que esta distinção possa ser, ela reafirma implicitamente o primado do ambiente sobre a ação e se torna inoperante para dar conta do caráter simultâneo de sua determinação.

que os fenômenos sensíveis traduzem uma afinidade estreita que se estabelece entre as impressões e as expressões, entre aquilo que é sentido e aquilo que é produzido, entre o sujeito e o mundo. Neste caso, a ambiência é tematizada em termos da “*Umwelt*” e envolve uma ecologia do mundo vivido<sup>2</sup>. Em segundo lugar, a ambiência emerge por uma variação do lugar em função das condutas as quais ela se presta. Falamos então de “ambiência modulada”, no sentido de que os fenômenos sensíveis flutuam no tempo e se diversificam segundo as atividades. Neste caso, a ambiência provém mais da atualização das “ofertas” (*offrandres*) e envolve uma ecologia da percepção situada<sup>3</sup>. Em terceiro lugar, a ambiência emerge de um condicionamento do lugar pelas práticas sociais em si mesmas. Falamos, então, de uma “ambiência alterada”, no sentido de que os fenômenos sensíveis são o objeto de um reenquadramento derivado da realização das ações em curso. Neste caso, a ambiência torna-se antes de tudo um instrumento de formatação de situações sociais e provém como tal de uma ecologia das relações em público<sup>4</sup>.

Precisemos que as condições de influência não designam tipos de ambiências diferentes, mas dinâmicas de emergência particulares. Neste sentido, elas são complementares umas as outras e operam sempre simultaneamente. A distinção que propomos é, então, antes de tudo de ordem heurística. Esta distinção procura esclarecer três processos ecológicos de base, constitutivos das ambiências procedendo, respectivamente, da aclimação, da inflexão e da conversão. Cada uma destas condições de influência será analisada sucessivamente a partir de três processos descritivos: a espacialidade (relativa ao lugar), a sensorialidade (relação entre os sentidos) e a socialidade (vínculo entre eles). Note-se que cada um desses processos envolve domínios do pensamento e objetos conceituais específicos. É preciso ter em mente que as três condições de influência que revelamos provêm de três pontos de vistas entrelaçados relacionados à noção de ambiência.

#### Aclimação: a ambiência acordada

A aclimação refere-se a uma ressonância das ambiências e dos comportamentos, de modo que se torna impossível dissociar uns dos outros. Neste caso, a atividade dos cidadãos se adequa tanto quanto possível ao contexto sensível do lugar, ela apenas expressa ao seu modo a ambiência existente. De certo modo, o público se

---

<sup>2</sup>Sobre a noção de *unwelt*, indicamos a obra já clássica de von Uexkùl (1965).

<sup>3</sup>Sobre a noção de “oferta” ou de “apreensão” (*affordance*) e ecologia da percepção de Gibson (1986).

<sup>4</sup>A noção de situação social atravessa praticamente toda a obra de Goffman. A ecologia das relações em público que ele propõe é particularmente desenvolvida em Goffman (1963).

torna ambiência e a ambiência o público. Esta adequação provém de uma imediatez que deixa pouco lugar para uma atitude reflexiva, conforme o sujeito e seu ambiente se confundem, vibram em uníssono<sup>5</sup>. Esta primeira condição de influência, da ordem do “ceder”, consiste em “fazer corpo com o lugar”, “tomar-se de afeição” e “fundir-se na paisagem”.

### Fazer corpo com o lugar

Se o espaço se define e se mede por suas três dimensões, independentemente da direção e orientação, o mesmo não acontece quando se coloca no plano da experiência vivida. Lidamos, então, com o espaço qualificado implicando inelutavelmente a corporeidade do sujeito<sup>6</sup>. Deste ponto de vista, mais do que pensar o espaço como categoria *a priori*, trata-se de evidenciar as formas de espacialidade que mobilizam o meio urbano. Assim, certos lugares se apresentam tensos ou relaxados, se distinguem pelos fenômenos de contração ou de dilatação, mobilizam um sentimento de queda ou de ascensão. Em todos os casos, o sujeito incorpora a ambiência na qual ele se encontra ao mesmo tempo que a encarna pelas posturas que assume e pelas atitudes que reforça. O corpo apenas diz à sua maneira aquilo que o lugar exprime, ele habita o espaço ao mesmo tempo em que é habitado por ele. Neste sentido, “fazer corpo com o lugar” constitui uma primeira forma de descrever a relação direta entre sujeito e ambiência.

Esta dinâmica de aclimatação se atualiza em dois fenômenos fundamentais constitutivos do espaço vivido: *amplitude* e *impulsão*. A amplitude provém de um modo de envolvimento do corpo implicando um movimento de diástole e de sístole, de compressão e de expansão. A compressão remete ao sentimento de ser “estreitado”, “esmagado”, “fechado”, “pesado”, “apertado”, “afundado”. Esta forma de encolhimento do espaço vivido provém de um estado do próprio corpo combinado a um feixe de condições ambientais. A tendência a se dobrar sobre si mesmo, a se curvar e a se contrair se conjuga, por exemplo, a um calor excessivo e a uma ausência de movimento do ar, de teto baixo e de formas construídas exíguas, um ambiente sonoro saturado e uma forte densidade de

---

<sup>5</sup>O quiasma da cadeira e do mundo, tal como descrito por Merleau-Ponty em *O visível e o invisível*, constitui aqui uma referência maior. O comentário proposto por Barbaras (1992) é perfeitamente claro a este respeito: “Que o sujeito não esteja fora do espaço não significa que ele esteja nele: seu pertencimento é mais convivência do que inclusão. A fim de caracterizar este enraizamento, Merleau-Ponty utiliza o termo investimento, no sentido de uma adesão não objetivável, de uma inscrição à distância. O sujeito motor está no mundo sem lhe pertencer, ele o possui sem o representar e é neste sentido, possuído por ele”.

<sup>6</sup>Como mostrou Strauss (1980), de acordo com os trabalhos de Lerou-Gouhran, o estar em pé é um dos traços fundamentais da corporeidade humana; permite tanto enfrentar o mundo quanto abrir um espaço lateral para liberação dos braços e das mãos.

público. Em resumo, o sujeito é comprimido ao mesmo tempo em que se comprime<sup>7</sup>. Este fenômeno só se deixa verdadeiramente apreender em relação ao fenômeno contrário, de expansão, que aparece quando o passante se depara com uma praça ou uma galeria mais ampla, quando um horizonte se libera, quando um jogo de espelhos e reflexos dilata o espaço visual, quando uma abertura dá acesso ao ar livre ou quando o ambiente sonoro se torna mais inteligível. Neste caso, o sujeito tem a tendência de se abrir e reencontrar uma envergadura, uma “zona de conforto”<sup>8</sup> que havia momentaneamente perdido.

A impulsão provém de um modo de acompanhamento do corpo móvel que começa um movimento de retenção e de protenção<sup>9</sup>. Este fenômeno dinâmico se manifesta em particular nos percursos urbanos quando o cidadão se desloca e passa de um lugar ao outro. Neste caso, o impulso motor consecutivo à mudança de meio é vivido simultaneamente em termos ativos e passivos. De um lado, o sujeito toma posse do novo lugar ao desobstruí-lo ou penetrá-lo, ao mesmo tempo em que ele deixa o antigo ao escapar dele. Em todos os casos, sua atividade motora traduz uma transição entre os espaços qualificados: nós “penetramos numa zona sombria” ou “num lugar muito movimentado”, “deixamos para trás os sons de uma praça”, “escapamos de uma reverberação forte”, “mergulhamos em uma ambiência sonora confusa”, “perdemos a luz natural” etc. Por um lado, esta projeção do próprio corpo se acompanha do sentimento de ser “engolido” ou “aspirado” pela frente, ao mesmo tempo em que “ejetado” ou “empurrado” para trás. Às vezes até mesmo a sensação da queda torna-se tão prenhe que o sujeito tem a impressão de “mergulhar”, de “se afundar” ou de “se precipitar”. Tudo se passa como se o impulso do passante a ir em frente reduplicasse o apelo do lugar e a memória imediata do que deixa atrás de si.

Em resumo, a amplitude e a impulsão constituem dois modos de articulação fundamentais do espaço-tempo vivido. Neste sentido, “fazer corpo com o lugar” não designa somente a arte de um saber corporal ligada a um ambiente, mas também a capacidade de uma ambiência de evocar as qualidades de movimentos específicos. Em suma, a ambiência coloca o corpo em certa disposição. Mais precisamente, esta

---

<sup>7</sup>Binswanger (1998) tinha consciência desse fenômeno de “fechamento do coração” para recolocar em causa qualquer causalidade ou anterioridade do espaço sobre o vivido: “Nesta relação de essência do ser do clima do jogo – pelo qual escolhemos de preferência e pelas mais fortes razões a expressão “coração” como a melhor designação para o centro de nossa essência – e da espacialidade do mundo, nada é a causa ou o efeito, a condição ou o condicionado, aquilo que induz ou que é induzido, nem mesmo a razão ou a consequência, mas muito mais aquilo que chamamos de fechamento do coração consiste em tudo que está no limite do mundo e do céu, e inversamente a limitação do mundo e do céu reside no fechamento de nosso coração”.

<sup>8</sup>Sobre as noções de “zona de conforto” e de “amplitude da vida” ver em particular Minkowski (1968).

<sup>9</sup>Para Edmund Husserl, o presente não se reduz ao puro “agora” de uma impressão, mas chama necessariamente a “protenção” (aquilo que vai acontecer) e a “retenção” (o que acaba de acontecer).

ressonância do espaço do próprio corpo e do espaço do mundo ambiente se organiza com base em *esboços motores*<sup>10</sup> constitutivos da experiência sensível.

### Tomar-se de afeição

O processo de aclimatação envolve também os sentimentos de “plano de fundo”<sup>11</sup> que podemos tematizar em termos de afetividade. Deste ponto de vista, a ambiência não pode ser reduzida a uma soma de sinais físicos, nem mesmo à disposição de fenômenos distintos segundo a modalidade sensível considerada, ela provém muito mais de uma sinergia entre os sentidos fazendo apelo ao aspecto emocional de uma situação. Uma sonoridade, uma luminosidade ou um odor são sentidos segundo um mesmo movimento que confere unidade ao mundo sensível. Enfatizemos, por um lado, que estas disposições afetivas se distinguem das seis categorias fundamentais da emoção identificadas ao seu tempo por Darwin (medo, raiva, tristeza, desgosto, surpresa, alegria) uma vez que elas ficam a maior parte do tempo pré-conscientes e passam quase sempre despercebidas. Notemos, por outro lado, que estes impulsos são anteriores a oposição do objeto e do sujeito, evocam simultaneamente o sentimento de si e do mundo.

Por exemplo, num espaço saturado de estímulos de todos os tipos, a ambiência pode ser avaliada como “embriagante”, “deprimente”, “aflitiva”, “perturbadora” ou “assustadora”. Estes qualificativos indicam uma tonalidade dominante do lugar ao mesmo tempo em que uma tensão rítmica envolve o conjunto dos sentidos. Em outras palavras, é menos aquele barulho particular que é apreendido do que o caráter “aflitivo” deste meio sonoro, menos a luminosidade extrema de um objeto ou de uma superfície do que o aspecto “perturbador” deste meio luminoso, menos a presença de um simples odor do que o efeito “incômodo” de um meio olfativo etc. Em suma, enquanto tonalidade afetiva, a ambiência não se aplica a objetos ou a *stimuli* particulares, mas colore a situação como um todo<sup>12</sup>. Os fenômenos se conjugam uns aos outros para dar uma fisionomia de

---

<sup>10</sup>A ideia de esboços motores permite acentuar a importância do tronco (mais do que as extremidades do corpo) como núcleo motor principal e centro da expressão essencial do sujeito. Desde meados do século XIX o ator ou músico François Delsarte já havia evidenciado o lugar fundamental do dorso enquanto poder de expressão e de simbolização do corpo em movimento. Um século mais tarde, Erwin Straus e Ludwig Binswanger reconduziram esta análise mostrando como o movimento do tronco domina o conjunto dos movimentos corporais e remete a nossa forma de estar no mundo.

<sup>11</sup>A noção de “sentimento de plano de fundo” foi desenvolvida várias vezes na neurociência por Damasio (1996, 1999) para dar conta de nosso estado mental e de nosso humor, para valorizar nossa capacidade de avaliar mais ou menos conscientemente o estado de “tônus físico geral de nosso organismo” (cansaço, exaltação, doença, tensão, relaxamento, etc.)

<sup>12</sup>Ao definir *Stimmung* como o “plano de fundo obscuro dos sentimentos misturados”, Husserl viria a propor a ideia de uma intencionalidade não-objetivante. Desde que procuramos dar conta da vivência emocional do



conjunto ao espaço percorrido. A tendência à agitação e à vivacidade é, assim, indissociável do sentimento experimentado: o mundo “transborda”, “fervilha em todas as direções”, “pulsa por todos os lados”. Tudo concorre para a hiperestimulação, para uma tensão generalizada, para um ritmo constante, sem que seja possível definir uma origem precisa e diferenciar claramente os fenômenos entre si.

Em outros lugares ou em outras ocasiões, a ambiência pode ser sentida como “calma”, “repousante”, “relaxante” ou “tranquila”. Neste caso, predomina uma atmosfera geral de relaxamento que combina muito bem com uma luminosidade discreta e sem brilho, um meio sonoro silencioso e sem ressonância, uma relativa liberdade de deslocamento e passos lentos etc. Aqui também estes fenômenos sensíveis se sobrepõem e se conjugam num ritmo comum que lhes confere uma mesma tonalidade<sup>13</sup>. Os sujeitos experimentam um sentimento de apaziguamento “flutuante”, ao se deixarem “embalar”, “impregnar” ou “levar” pelo meio ambiente. Enquanto que a ambiência estressante descrita anteriormente foi vivenciada como limitação, estamos lidando aqui muito mais com uma atitude de disponibilidade com relação ao mundo em redor.

Em síntese, “tomar-se de afeição” se refere a um modo de receptividade que remete a estados específicos dos corpos que colocam os sentidos em sinergia. Os dois casos extremos que acabamos de ilustrar revelam que existem diferentes modos de vivenciar uma ambiência e de compreendê-la. É claro que, outros contextos, mais variados, também despertam nossa propensão a sermos afetados. De qualquer maneira, enquanto atos não-objetivantes, reveladores de situações globais mais do que de objetos determinados, as *tonalidades afetivas* parecem garantir certa unidade aos diversos registros sensoriais.

## Fundir-se na paisagem

A aclimatação remete ao estar-juntos, analisável em termos de intercorporeidade. Aqui se está em jogo o entrelaçamento estreito entre os corpos, como se estivessem

---

ponto de vista da gênese (e não mais estático), somos levados a reconhecer seu caráter difuso, mais do que focalizado. Sobre esta questão, ver em particular Nam-In (1998).

<sup>13</sup> Ao relacionar a tonalidade afetiva ao valor do ritmo, Abraham (1999) mostra como forma e matéria se determinam mutuamente. Deste ponto de vista, a atitude ritmizante permitiria assumir certa unidade na diversidade de fenômenos sensíveis: “na atitude rítmica o objeto percebido não apareceria em si mesmo, mas apenas a título de substrato de um elemento destacável, o ritmo. Não é preciso acreditar, porém, que o ritmo se junte ao barulho puro e simplesmente. Trata-se do ritmo deste barulho mesmo, e é impossível de percebê-lo separadamente. Há, então, uma síntese. Mas uma vez percebido, o ritmo pode ser separado de seu substrato, reproduzido no lazer e levar uma vida autônoma, de qualquer modo extratemporal. Torna-se uma regra, um saber. Mas ao mesmo tempo, esta regra, este saber, se oferece a mim como perpetuamente hipostasiado dentro do objeto de minha percepção. Em suma, o ritmo se apresenta, com relação ao seu substrato, a cada vez como imanente e transcendente.”

ligados entre si por fios invisíveis, embora muito pregnantes<sup>14</sup>. “Fundir-se na paisagem” designa a operação a partir da qual os indivíduos adotam ritmos e estilos de comportamentos partilhados, variáveis conforme os lugares e as circunstâncias. Estas maneiras de ser comuns se apóiam sobre formas coletivas de habilidade motora<sup>15</sup>.

Em alguns casos, o ambiente é a tal ponto opressor que as expressões individuais se fundem e se diluem no coletivo. Esta “diluição” das identidades se manifesta, por exemplo, quando o sujeito consegue escutar os sons que ele mesmo produz. As vozes se “fundem” no burburinho, da mesma forma que os passos se “entrelaçam” num todo indistinto. Não se sabe mais quem produziu o que. Não apenas as expressões humanas se misturam umas as outras sem que seja possível diferenciá-las, mas também acontece dos sons humanos se misturarem às emissões de origem mecânica: o rumor vocal funde-se com o barulho urbano, o conjunto das conversações se assimila ao som de uma fonte ou de uma escada rolante etc. A ambiência sonora não se deixa decompor em sinais identificáveis, mas provém, sobretudo, de uma “espécie de tudo”, um “burburinho confuso” ou um “nevoeiro sonoro” que deixa pouco lugar aos eventos singulares e às emergências notáveis. Da mesma forma, no nível cinestésico, os gestos de cada um participam de um movimento conjunto e impulsionam uns aos outros. As situações de multidão tendem, assim, a criar uma agitação da qual o sujeito dificilmente pode escapar. Neste caso, o imaginário de agitação e de congestionamento exprime uma relativa indiferenciação dos indivíduos que se movimentam e se deslocam em ritmos sensivelmente idênticos. Os gestos de cada um fazem parte de um movimento conjunto e impulsionam uns aos outros. Mas, em geral, o início da fase rítmica das condutas interpessoais constitui uma condição fundamental da interação social<sup>16</sup>.

O mecanismo subjacente de ajustamento corporal consiste em adaptar seu comportamento às condições e circunstâncias locais. Segundo os lugares, os passantes começam a cochichar ou, ao contrário, a levantar a voz, a baixar o tom ou a falar auto. Assim, certos lugares são “lugares onde falamos alto” ou, ao inverso, lugares onde “parece impossível falar alto. Tudo se passa como se a ambiência em questão devesse ser prolongada coletivamente, como se uma injunção tácita incitasse o público a ajustar

---

<sup>14</sup> Interrogando-se sobre as condições de possibilidade de todo encontro humano, Tallenbach (1992) reforça aquilo que ele chama de “acordo atmosférico”: “O que é preciso então a mais para que dois indivíduos comecem a se comportar como um em relação ao outro no sentido de um encontro pessoal? Parece-lhe bem que alguma coisa da qual eles participem juntos se coloca em ação neles, um fluido que os envolve e os dirige juntos a algo no qual eles são mergulhados, algo invisível, intangível, porém de uma realidade decisiva e absoluta. Podemos chamar este fluido de ‘atmosférico’”.

<sup>15</sup> Para um desenvolvimento da ideia de “sócio-motricidade” ver Demeuldre (1997).

<sup>16</sup> Sobre a relação de “sintonia” como condição primeira do estar-junto ver Schütz (1984). O “modelo orquestral” de comunicação, desenvolvido por Winkin (1981) a partir do trabalho da École de Palo Alto oferece também uma preciosa análise desta forma de pensar o contexto.

seu comportamento de modo a se adequar ao de outrem. Da mesma maneira, os espaços urbanos se distinguem uns dos outros por evocarem diversos tipos de passos. Alguns se prestam mais a deambulação e a flânãncia, enquanto outros não se deixam atravessar ou percorrer<sup>17</sup>. Os passantes modificam assim seus olhares em função do lugar no qual eles se encontram, eles aceleram ou desaceleram, começam a se “arrastar” ou a “andar em um ritmo acelerado”, “flanar mais” ou “andar mais lentamente” quando a “tensão diminui” e quando o “tempo se desacelera”. Ao se observar as condutas sonoras ou os estilos de caminhar, o problema se coloca nos mesmos termos: aquele da adaptação social a uma ambiência local, ou seja, da partilha possível de uma temporalidade encarnada.

Para resumir, “fundir-se na paisagem” é uma operação a partir da qual um ambiente adquire unidade e coerência. Se o espaço público promove uma grande diversidade de atividades e de práticas, estas participam, porém, de um mesmo *estilo de comportamento*, de um ritmo de conjunto que lhes confere um colorido local. Em suma, a ambiência reconduz localmente as maneiras de partilhar. Em outras palavras, o acordo rítmico que se estabelece numa ambiência provém de uma disposição temporal dos corpos permitindo a existência de um mundo comum.

### Inflexão: a ambiência modulada

A inflexão remete ao poder dos cidadãos de modificar as ambiências urbanas. Estas variam em função dos usos e dos modos de intervir no lugar. Neste caso, as percepções e ações do público podem ser lidas num nível duplo: de um lado, se realizam em função das atividades oferecidas pelo ambiente, por outro lado, têm o poder de ativar ou de desativar alguns destes recursos. Paradoxalmente, enquanto uma literatura abundante se interessa pela forma como o ambiente construído torna a ação possível<sup>18</sup>, poucos trabalhos o trataram enquanto suporte da expressão dos habitantes. Se a realização de uma ação se apoia em grande parte nas informações liberadas pelo ambiente, não se deve esquecer que tal acontecimento não se faz sem modificar ao mesmo tempo o espaço sobre o qual ele se apoia. Esta segunda condição de influência, da ordem do se *expor*, consiste em “colocar o espaço à prova”, “acomodar-se com pouco” e “marcar presença”.

---

<sup>17</sup> Sobre a variação de passos segundo os lugares urbanos atravessados ver em particular Sansot (1984) e Augoyard (1985).

<sup>18</sup> Além das pesquisas fundantes de Gibson, retenhamos dentre outros os trabalhos muito esclarecedores de Norman (1988) e Hutchins (1995).

## Colocar o espaço à prova

Em todos os sentidos o espaço construído gera as qualidades sensíveis dando forma a matéria, flexionando a sonoridade e a luminosidade dos lugares, especificando os modos de distribuição e de propagação dos sinais físicos. Estas qualidades não se referem apenas a tornar visível, escutar ou sentir, elas funcionam como recursos mais ou menos propícios a certas atividades: um recanto sombrio e relativamente isolado dos fluxos cotidianos se torna mais facilmente um nicho ecológico servindo de refugio aos sem abrigo; um terraço de café é muito mais atraente se possui um conforto térmico e um ponto de vista privilegiado para os eventuais consumidores; uma subida de escada bem dimensionada, ao abrigo do vento e particularmente ensolarada convida a permanência por alguns instantes; uma mureta à boa altura oferece diversas oportunidades de uma estadia temporária (sentar-se, conversar, colocar seus objetos para fazer uma pausa durante um trajeto) etc.<sup>19</sup> Afirmar a existência de tais “amenidades sensíveis” não significa adotar uma lógica verdadeiramente determinista ou excessivamente simplicadora. Assim, certas características sensíveis do lugar não são necessariamente convergentes ao nível do conforto que oferecem ou das atividades que acolhem. Por exemplo, quando um passante deseja fazer uma pausa no espaço público, um lugar ventilado, porém, bem ensolarado é preferível a um lugar protegido do vento embora muito sombreado? Uma praça bem exposta à luz, mas excessivamente barulhenta é mais adequada à permanência do que uma praça mais calma, porém particularmente fétida? Além disto, o habitante não se adapta automaticamente às injunções do espaço construído. Ele dispõe de um poder de resistência que o permite por vezes contornar os contrangimentos práticos aos quais é confrontado.<sup>20</sup> Por exemplo, mais do que seguir um longo percurso conforme foi projetado inicialmente, os passantes não hesitam em tomar caminhos mais curtos ou transversais... um banco deliberadamente projetado para impedir que se deite pode, em certos casos, ser utilizado para tal por meio de uma postura adequada... Entretanto, reconhecer esta complexidade dos usos não coloca em questão necessariamente a ideia de que o ambiente construído provém de certa definição das práticas.

---

<sup>19</sup> Numerosas ilustrações e análises desses recursos ambientais podem ser encontrados em Whyte (1988) e Gehl (1987).

<sup>20</sup> No que se refere às “táticas” utilizadas pelos habitantes, ver as considerações elucidativas de Certeau (1980).

Se o ambiente construído favorece determinadas práticas dando o suporte adequado, estas práticas não deixam imutáveis as propriedades deste mesmo ambiente. É suficiente comparar um mesmo lugar num período de grande afluência ou num momento onde ele é abandonado para compreender o quanto a simples presença física do público modifica sua estrutura territorial. Por exemplo, a distribuição do público no espaço altera as possibilidades dos percursos. Uma zona excessivamente densa e fortemente bloqueada pode por vezes necessitar de um contorno ou ao menos de uma redução da velocidade dos passantes. De certa forma a presença humana configura o espaço dos deslocamentos ao criar zonas mais ou menos fluidas ou congestionadas e ao imprimir um ritmo particular ao espaço percorrido. Mesmo certos lugares privilegiados de agrupamento estruturam temporariamente o território ao nível sonoro. Assim, uma explosão de vozes ou um rumor da multidão, gritos das crianças ou aplausos possuem o poder de restaurar a profundidade do espaço ao tornar audível uma fonte cuja origem não está mais visível. Segundo a localização e a maneira como se propagam essas produções sonoras, ligadas às atividades em curso, destacam a existência de certas zonas em detrimento de outras. As ações sonoras do público funcionam, assim, como indícios de suas presenças ao mesmo tempo em que são reveladoras da morfologia espacial do lugar. Em suma, estes modos diferenciais de ocupação e de uso do espaço não são sem efeito sobre a composição sensível do território urbano. Este fenômeno de territorialização sonora procede quase sempre por imbricamento de dois ou vários espaços entre si. A ambiência sonora não se apresenta apenas como aquilo que está exatamente aqui, na proximidade, nem como o que já está longe, à distância, mas como o que está simultaneamente aqui e lá. Deste ponto de vista o ambiente construído se define em termos de dispositivos materiais. Esses oferecem recursos à ação, influenciando as práticas ao mesmo tempo em que as atualizam em função dos usos aos quais se prestam.

Em síntese, “colocar o espaço à prova” consiste em tirar proveito dos recursos do lugar, selecionando, atualizando e valorizando aqueles que são efetivamente operacionais pelas ações em curso em determinado momento. De certa forma, a atividade dos cidadãos opera como um filtro ou um amplificador das possibilidades práticas que oferece o espaço. Afirmar a capacidade do público de apreender as *amenidades sensíveis* de um lugar conduz, assim, a reconhecer o caráter variável e circunstancial do ambiente construído.

Acomodar-se com pouco

Como havíamos visto, é necessário muito pouco, quase nada para modificar uma ambiência. O que pode passar por um simples detalhe ou um fenômeno curioso, sem grande importância, é suficiente para qualificar o ambiente sensível em sua totalidade.

A caminhada constitui a este respeito um exemplo significativo na medida em que permite influenciar a maioria das qualidades sensíveis de um lugar. A relação estreita com a morfologia do entorno, o revestimento do piso tem aqui um papel essencial. As diferentes propriedades que ele possui – liso ou estriado, firme ou móvel, opaco ou reflexivo, absorvente ou reverberante etc. – se atualizam no e pelo deslocamento do visitante. O piso não dá apenas apoio à caminhada, mas materializa de diversas formas, os passos e se revela tanto em nível sonoro quanto luminoso. Assim, certos pisos fazem com que “arrastemos os pés” ou “hesitemos em pousá-los”, “pisotemos”, “tropecemos”, “escorreguemos” mais facilmente. Essas diferentes formas de caminhar produzem sonoridades particulares e qualificam o lugar em termos sonoros ao lhe conferir um ritmo e uma duração específicos<sup>21</sup>. O lugar não é, então, atemporal, ele se impulsiona tanto pelas qualidades do movimento quanto pelas qualidades sonoras distintivas. Notemos que certos solos são mais “sonoros” do que outros, mais reverberantes, e permitem mais facilmente a expressão sonora de quem caminha. Nesse sentido, a caminhada é mais ou menos audível segundo os lugares atravessados, o piso e seu entorno fazendo a função de amplificador ou de amortizador dos barulhos de deslocamento. Além disso, as formas de contato do pé provêm do encontro entre as propriedades físicas do solo e os tipos de calçados usados. O corpo do passante é dotado de atributos que participam da modulação da ambiência sonora: calçados de saltos ou de solado compensado (como também malas com rodinhas ou patins, carrinhos de bebê ou cadeiras rolantes etc.). Conforme o caso, o passo começa a “ranger”, “crispar”, “bater”, “friccionar”, “soar” e “resoar”. Algumas vezes o barulho dos passos forma um conjunto indistinto, um ruído (ronronar) surdo relativamente contínuo; em outros casos, produz um evento inesperado revelando certas irregularidades do solo (laje disjuntiva, bueiro instável etc.). Acontece, enfim, dele contar uma história quando o barulho do impacto dos saltos é tão preciso que possibilita que se siga, acompanhe pelo ouvido o percurso e as aventuras de um passante. Mesmo se numerosos recursos técnicos sonoros invadam certos espaços públicos urbanos (escadas rolantes, sistema de ventilação, música ambiente), a ausência de circulação motorizada nos espaços subterrâneos ou de pedestres favorece a relativa

---

<sup>21</sup> Charles (1979) distingue duas modalidades principais de produções sonoras derivadas da caminhada: pisoteamento com sua dimensão rítmica e o escorregamento, da ordem da continuidade.

pregnância dos passos no ambiente sonoro. O solo constitui, assim, um instrumento de modulação sonora do local no qual e com quem interage o público.

Igualmente, no nível luminoso, o piso fornece informações que conduzem o caminhante a seguir ou parar, passar ou hesitar. O piso muito brilhante ou com reflexos intensos pode desestabilizar momentaneamente o passante desavisado. Ao contrário, uma luz muito estruturada e canalizada pode orientar e direcionar o pedestre em seu caminho. Se as propriedades luminosas do solo participam na orientação e no deslocamento do caminhante, elas são também influenciadas pela presença mesma do público. Assim, segundo a densidade de freqüentação, a pregnância visual do solo será maior ou menor. Além disso, os corpos em deslocamento podem, sob certas condições, projetar sua sombra no solo, reduzir por isso mesmo a luminosidade e causar perda de seu brilho. Quando o sol está forte ou quando o lugar é iluminado artificialmente por recursos luminosos muito direcionais, o piso se torna uma superfície perfeita de projeção das sombras e modifica por isso a apreensão que se tem dos tamanhos, das dimensões e das escalas (Alekan, 1991).

Tomamos o solo como exemplo paradigmático desta aclimatação sensível pelo público. Outras superfícies de contato, como as escadas ou as pontes poderiam ser objeto de uma descrição semelhante. Sem entrar nos detalhes, uma simples abertura de ponte pode liberar uma vista, proporcionar luminosidade, criar uma corrente de ar, deixar entrar os odores ou os sons etc. Em todos os casos, lembremos que os componentes materiais do espaço permitem ao público modular muito sutilmente as qualidades sensíveis do lugar. O mais ínfimo detalhe de um dispositivo construído pode filtrar, acentuar ou neutralizar a força expressiva constitutiva das atividades em curso.

Em resumo, “acomodar-se com pouco” consiste em se apoiar sobre os microfenômenos para modificar a estrutura e a coerência interna de uma ambiência. Deste ponto de vista, a produção de uma ambiência envolve um movimento de covariação das modalidades sensíveis. Acontece aqui uma integração do diverso dentro de uma totalidade sempre em movimento e instável, da interação entre a parte e o todo, entre o individual e o coletivo. Pelo seu potencial plurisensorial e sua operacionalidade prática, as *superfícies de contato* constituem sem dúvida um dos suportes privilegiados desta dinâmica de totalização.

*Marcar presença*

O público raramente é visto como um todo indiferenciado, como uma massa indistinta que ocuparia um espaço também homogêneo. Certos atributos dessas pessoas e certas práticas localizadas permitem marcar presença, de se manifestar de maneira particular ou de se constituir em grupo distinto. Em outras palavras, os suportes levados e transportados pelo público em si mesmo, assim como as diversas formas de apropriação social do espaço atualizam as qualidades próprias aos espaços habitados.

Assim, o odor, a fumaça, o calor e o som não provêm apenas do ambiente construído e de suas características físicas, eles marcam e exprimem uma presença humana. Se os odores de perfume ou de cigarros podem se misturar àqueles provenientes das boutiques nas proximidades, tendem a se disperçar com a ajuda de sistemas de ventilação ou de aeração ou a perdurar por uma impregnação dos materiais, não é para menos que eles emergem, por vezes, do meio ambiente. Esses vestígios, deixados por um perfume ou pela fumaça de cigarro funcionam como traços sensíveis de um uso passado ou presente. Estes traços, mais ou menos evanescentes ou duráveis, personalizados ou anônimos, provêm de um uso efetivo do lugar ao mesmo tempo em que o qualificam. O mesmo com relação ao calor que é modulado em função do grau de frequência do lugar, um número importante de corpos em movimento constitui um aporte térmico não negligenciável. No espaço fechado, apesar da maior ou menor possibilidade de circulação do ar, uma multidão densa e durável tende a aquecer o lugar e a dotá-lo de qualidades que não possuía no início do dia. Em nível sonoro, um simples grito de criança dentro de um local abandonado e reverberante “preenche” o lugar e exacerba a presença de crianças, o mesmo acontece com a chegada repentina de um grupo numa praça, pode produzir um efeito de onda<sup>22</sup> que reconfigura o espaço sonoro em seu conjunto. E mais, se mostramos antes que os lugares tendem a se incarnar dentro de ritmos partilhados, isso não é sistemático. É suficiente que uma pessoa comece a correr num fluxo lento de transeuntes, procure seu caminho com passo hesitante ou tropece inesperadamente numa multidão em marcha, para que sua presença se torne perceptível e observada. Estes pequenos incidentes ou “micro-acontecimentos” (Moles, 1982) participam da ambiência do local dando lugar ao imprevisível e à improvisação.

Enfim, certas práticas, mais ou menos espontâneas ou ritualizadas, pontuam a ambiência em público. O uso mais ou menos freqüente de telefones celulares, o uso de veículos de propaganda para anunciar e festejar um casamento, certos “corridas” praticadas na cidade aos sábados à noite são apenas alguns exemplos desses

---

<sup>22</sup>O efeito de onda é um “efeito de composição descrevendo um som ou um grupo de sons que seguem uma curva de difusão da forma análogo ao de uma onda e de sua ressaca: crescendo, ponto maximal, ruptura mais ou menos precisa e decrescendo.” (Augoyard et Torgue, 1995).



acontecimentos sonoros que permitem destacar sua presença frente ao outro. Da mesma forma que a prática crescente de patinar, fazer skateboard, patinete e outras pranchas sobre rodas modificam sensivelmente a aparência dos espaços urbanos atuais e permitem colocar em cena novas categorias de passantes. Aparelhados com cada vez mais tecnologias portáteis e transportáveis, os cidadãos dispõem de novos meios de ostentação e de expressão que imprimem suas marcas sobre a ambiência das cidades.

Para resumir, “marcar presença” consiste em imprimir sua própria marca na ambiência do lugar ao deixar ali um traço perceptível ou ao se conduzir de modo singular e inesperado. Deste ponto de vista, a ambiência não é redutível a soma das produções ou expressões singulares, ela provoca um vai e vem contínuo entre o que é ordinário e o que se torna remarcável. A este respeito, os *micro-acontecimentos* da vida cotidiana estão lá para nos lembrar que uma ambiência pode ser requalificada a todo o momento.

#### Conversão: a ambiência alterada

A conversão remete ao trabalho de redirecionamento da ambiência do lugar pelo público. A atividade dos pedestres se torna pregnante a tal ponto que tende a alterar o meio ecológico no qual se desenvolve. Neste caso, os cidadãos não se limitam a tirar proveito dos recursos do lugar, reconfiguram o contexto sensível sobre o qual se apóiam para conduzir melhor suas atividades. De algum modo produzem as próprias condições de suas ações e transformam as ambiências em um domínio de ordem essencialmente prática. Esta terceira condição de influência, da ordem do “captar”, consiste em “dar a medida do lugar”, “demonstrar discernimento” e “dar tonalidade as situações”.

#### *Dar a medida do lugar*

O público não age apenas se adequando ao lugar ou modulando-o, ele também dá a medida do lugar. Em particular, segundo as densidades de frequência do espaço, as condições mesmas da percepção podem ser afetadas. São menos as qualidades sensíveis que estão em jogo aqui do que o mundo perceptível em si mesmo, ou seja, a possibilidade de ter acesso ou não, parcial ou completamente, ao campo de entorno. Mais precisamente, a presença humana pode influenciar o alcance do olhar e o potencial de audição.

A redução do campo de percepção e de suas escalas intervém, por sua vez, no nível visual e sonoro. Do ponto de vista visual, o corpo dos passantes possui uma função

de obstáculo e pode eventualmente bloquear a visão. Quando há a presença de poucos passantes, os corpos se separam e se disseminam no espaço, a visão fica relativamente liberada. Ao contrário, numa situação de multidão, o corpo dos cidadãos faz o papel de uma “cortina” ou de uma “massa” opaca que não deixa passar o olhar e tende muitas vezes a sombrear o espaço em volta. O campo de visão se reduz ao mínimo e não se sobrepõe mais aos obstáculos materiais. O espaço visual é, então, principalmente, emoldurado pelo próprio público. Certas técnicas como, por exemplo, a “cabeça sobre os ombros” (WOLF, 1973) são utilizadas pelos transeuntes para tentar ver além da pessoa a sua frente, e para poder adiantar o percurso tanto quanto possível. Da mesma forma, quando dois fluxos de pedestres muito densos são levados a se cruzar (como, por exemplo, numa bifurcação), eles se organizam como “batedores” ou “escudos” que ajudam a enfrentar o “muro ambulante” vindo em sentido oposto (LIVINGTON, 2002). Em outras palavras, as ações práticas e interações sociais são elas mesmas produtoras de condições de visibilidade necessárias ao bom desempenho.

Em nível sonoro, o acesso aos recursos distantes é consideravelmente reduzido quando nos encontramos no meio da multidão muito densa (manifestação pública, tráfego de pedestre em horas de pico, galerias comerciais ou ruelas estreitas no centro da cidade fortemente freqüentadas etc.). Não apenas os corpos limitam a propagação dos sinais à distância formando barreiras, mas também as produções sonoras humanas próximas (em particular as vozes e os passos) tendem a escondê-los. Neste caso, os passantes são imersos em um banho sonoro que se compõe, sobretudo, de trechos de conversas captadas por ocasião das pessoas que seguimos, precedemos ou cruzamos. Em tal contexto, são, antes de tudo, a presença humana e a produção sonora do público que definem o potencial de audição. Aqui, como anteriormente para a visão, parece impossível distinguir claramente diferentes planos ou escalas de percepção <sup>23</sup>.

Em resumo, “dar a medida do lugar” consiste em reconfigurar as escalas do lugar do ponto de vista perceptivo. Isto se aplica aqui a própria materialidade dos corpos e a sua capacidade para obstacularizar a visão e a audição. Mesmo exigindo um esforço de atenção, o passageiro é submetido a uma restrição do *campo perceptivo* do qual é ele mesmo um dos principais fatores.

### *Mostrar discernimento*

---

<sup>23</sup> Retornamos aqui, analisado segundo uma perspectiva diferente, ao fenômeno da “compressão” descrito na parte dedicada à aclimatação.

Se os passantes usam seus sentidos para agir e interagir com outros, eles são por vezes confrontados com situações problemáticas que não se deixam apreender em sua imediaticidade. Certas informações emitidas pelo ambiente são percebidas como incongruentes, ambíguas ou deslocadas. Neste caso, a ausência de correspondência entre o esforço perceptivo e o percebido chama atenção e necessita de um verdadeiro trabalho de reenquadramento<sup>24</sup>.

Estas desestabilizações perceptivas podem advir do ambiente sonoro ou visual ou mais frequentemente da disjunção entre aquele que viu e ouviu. Em nível visual, certos reflexos podem multiplicar ou inverter as perspectivas e produzir por isso ilusões óticas que só se resolvem ao longo do percurso. Contrariamente ao habitual, os passantes podem ver aquilo que se encontra atrás deles, captar as proporções do espaço sentidas de cabeça para baixo ou apreender simultaneamente um mesmo objeto segundo vários pontos de vista. Além disto, certas configurações luminosas podem indicar um acesso que é de fato inexistente ou fazer supor erroneamente a existência de saídas. Assim, os passantes tendem a se enganar e a só perceber após o golpe de ilusão ao qual foram submetidos. Em nível sonoro, certos espaços são fortemente ubíquos, ao ponto de ser difícil identificar exatamente a natureza e a procedência dos sons escutados. Os passantes têm, então, dificuldades em utilizar o ambiente sonoro para se situar ou se orientar, adotam uma atitude reflexiva a fim de resolver este problema de interpretação. Falta-lhes, às vezes, fazer uma verificação visual para se assegurarem do fundamento de sua versão e eventualmente retificá-la. Estas diversas anamorfozes do espaço percebido mobilizam um trabalho de inferência por parte do sujeito, percebendo e avaliando o conjunto de suas capacidades cognitivas.

Muitas vezes, é a defasagem entre a imagem e o som que está em jogo. Vemos, por exemplo, apenas poucas pessoas enquanto escutamos muito ou, ao contrário, identificamos uma atividade intensa e movimentada de um grupo de músicos de rua sem ser possível escutar a música pela qual eles se agitam. Em outros casos, um local monumental, histórico, com forte carga simbólica e patrimonial, permite escutar apenas os sons anódinos do cotidiano, de ordem essencialmente do privado e mais familiares. Estas produções sonoras são percebidas como incongruentes e deslocadas, na medida em que remetem a outro contexto de referência, em suma, “há um erro na trilha sonora”. De certa forma, estamos diante aqui de uma “dissonância” entre o que é visto e o que é entendido, de uma descontextualização sonora do quadro visual de referência.

---

<sup>24</sup> Sobre a noção de “quadro” como dimensão fundamental da experiência, ver Goffman (1991) que se inspira ele mesmo nos trabalhos de Bateson que são a origem da noção de quadro.

Enfim, se o espaço público reúne uma diversidade de atores e de atividades, ele coloca também em jogo os ajustamentos recíprocos entre passantes, da ordem da civilidade. Deste ponto de vista, a percepção não se atualiza somente em função de um ambiente, mas também em função das condutas dos outros. A formatação do ambiente envolve simultaneamente um enquadramento das interações sociais. Por exemplo, as relações de tráfego mobilizam diversos tipos de atenção segundo o contexto considerado. A disponibilidade dos passantes com relação ao ambiente construído parece variar em função dos problemas de percurso encontrados. Assim, quando um local é suficientemente espaçoso e fluido, os percursos se realizam facilmente sem que seja necessário um grande esforço de atenção dedicado ao outro. Neste caso, o passante tem em todas as oportunidades de se deixar levar por um devaneio e deixar flutuar sua atenção sem, entretanto, negligenciar a presença de outros cidadãos. Por outro lado, quando o espaço está particularmente denso, o caminhante deve estar constantemente em estado de alerta para caminhar sem armadilhas. É preciso, então, “esgueirar-se”, “zigzaguear”, “abrir caminho”, “contornar”, “evitar as pessoas”, “não colidir”, “não empurrar”, “não bloquear a passagem” etc. Em suma, a atenção é constantemente orientada para outrem. A evitação interpessoal e a antecipação das trajetórias se resolvem dentro de breves mudanças de olhares, em termos de olhadas furtivas<sup>25</sup>. Tudo é matéria de informação, o prazer dos sentidos e as qualidades sensíveis do lugar ficando relegadas ao segundo plano. Aqui predomina a dimensão social das ambiências, em detrimento a sua dimensão sensível, a atividade dos passantes tende a se limitar quase exclusivamente a resolução de problemas práticos.

Para resumir, “mostrar discernimento” significa tornar inteligível a ambiência na qual nos encontramos apesar dos enigmas perceptíveis encontrados. O trabalho de enquadramento executado pelos passantes permite dar sentido comum a um ambiente partilhado e de continuar a praticar conjuntamente um espaço público.

### *Dar tonalidade às situações*

Vimos anteriormente na parte dedicada ao processo de aclimatação que a ambiência incita tonalidades afetivas. Estas não dependem apenas das qualidades do ambiente sensível, mas também do clima emocional produzido pelo próprio público.

---

<sup>25</sup> Sobre o olhar como unidade normativa de observação no espaço público ver Sudnow (1972). Por seu lado, Relieu (1996) mostra como a circulação de pedestres repousa fundamentalmente sobre uma minimização dos procedimentos de ajuste.

Qualquer que seja a forma de interação social considerada, ela não reúne inevitavelmente uma expressão emocional que define a tonalidade das situações.

Observe-se, inicialmente, que a emoção não é um epifenômeno ou um elemento adicional de comportamento em público, ela se constitui inteiramente à parte deste. Assim, segundo a concepção de espaço público que defendemos, a emoção pode ser pensada em termos de códigos sociais visando manter a ordem de interação e evitar os excessos intempestivos, incongruentes ou deslocados; pode ser analisada como um recurso sobre o qual se apóiam os atores para antecipar o comportamento do outro e coordenar as ações; pode, enfim, ser considerada como uma modalidade de julgamento e um instrumento de avaliação moral das condutas de outros<sup>26</sup>. Se a emoção possui uma inclinação operatória para formação do vínculo social é porque ela não remete apenas aos estados internos ou às experiências privadas, mas se manifesta fundamentalmente nos comportamentos observáveis e partilhados. É necessário lembrar que um simples olhar, uma intonação particular de voz, um simples gesto da mão ou da cabeça, uma mímica facial ou um modo de se conter tem o poder de transmitir aos outros sentimentos de vários tipos? Mas, estas expressões não se limitam em nenhum caso ao nível puramente individual, elas ganham todo sentido a partir do momento em que adquirem um valor coletivo e encontram um prolongamento na conduta de outros. Em outras palavras, a ambiência é também o objeto de uma organização coletiva que se especifica nas formas de engajamento e de sociabilidade.

O interesse por tais observações está em questionar o peso e a autonomia relativa dos comportamentos sociais na qualificação afetiva de um espaço urbano. Assim, certas tonalidades emocionais podem ser o resultado conjunto das propriedades sensíveis do ambiente construído e das formas de mudança que ali se desenvolvem. O sentimento de mal estar ou de bem estar, de insegurança ou de hospitalidade que transmite um lugar repousa, por sua vez, sobre os dados de ambiente construído e sobre a forma de se comportar frente aos outros. A luminosidade ou a sonoridade de um lugar, da mesma forma que uma maneira de olhar os outros ou de lhes falar pode ser mais ou menos ansiosa ou confiante. Por outro lado, certos sentimentos como a vergonha ou a conivência, a cumplicidade ou a discórdia, o conflito ou o consenso repousam inicialmente e antes de tudo sobre a natureza e o desenvolvimento das interações sociais. Aqui prevalece a atmosfera moral constitutiva da ambiência, sem que as qualidades sensíveis do lugar sejam necessariamente pregnantes. Assistimos a certa deslocalização da

---

<sup>26</sup> Estas diferentes formas de considerar as relações entre emoções e espaço público foram propostas por Paperman (1992).

ambiência no sentido em que ela não adere mais ou não se confunde totalmente com o lugar, mas muito mais com as circunstâncias sociais do momento. É o que está acontecendo, é o lugar no qual se desenvolve a atividade que atribui uma fisionomia particular a situação. Então, não se trata mais simplesmente de dizer que o público tem o poder de influenciar a ambiência ou de animar um espaço urbano, mas também de atenuar ou de relegar ao segundo plano a carga afetiva inerente às qualidades sensíveis do lugar.

Para resumir, “dar tonalidade às situações” consiste em jogar com o poder expressivo das condutas sociais para conferir certa fisionomia às atividades em curso. Deste ponto de vista, a ambiência não é mais apanágio do lugar, mas se incarna também nas próprias *formas de sociabilidade*. Longe de não serem utilizadas, participam plenamente da sensibilização do mundo em redor.

### *O potencial de contextualização*

Recapitulemos rapidamente o percurso que fizemos. Num primeiro momento, nos perguntamos como as ambiências urbanas se originam de uma “criação contínua”. Se colocar tal questão remete a conhecer o caráter relativamente indeterminado das ambiências. Dito de outra forma, afirmamos que estas não podem ser reduzidas ao ambiente construído ou às práticas sociais dadas a priori. Após analisarmos estas duas versões de um ponto de vista sensível, percebemos que o espaço construído oferece recursos à ação e que a ação afeta em troca as propriedades do lugar. Assim, levantamos a hipótese de que as ambiências emergem da determinação recíproca entre a eficácia sensorial-motora do ambiente construído e do poder expressivo das atividades sociais. Para dar conta desta co-determinação, distinguimos três condições de influência da ordem do “acordo”, da “modulação” e da “formatação”. Esta três ordens nos conduziram então a identificar algumas operações elementares que apresentam os planos da espacialidade, da sensorialidade e da socialidade. Para rememorar, fizemos abaixo um quadro recapitulativo com as principais noções evidenciadas.

	<b>Ambiência acordada</b> “ceder”	<b>Ambiência modulada</b> “se expor”	<b>Ambiência alterada</b> “captar”
<i>Espacialidade</i>	Fazer corpo com o lugar <i>esboço motor</i>	Colocar o espaço à prova <i>amenidade sensível</i>	Dar a medida do lugar <i>campo perceptivo</i>

<i>Sensorialidade</i>	Tomar-se de afeição <i>tonalidade afetiva</i>	Acomodar-se com pouco <i>superfície de contato</i>	Mostrar discernimento <i>inteligibilidade cênica</i>
<i>Socialidade</i>	Fundir-se na paisagem <i>estilo de conduta</i>	Marcar presença <i>micro-acontecimento</i>	Dar tonalidade as situações <i>forma de sociabilidade</i>

A que concepção de ambiência conduz este esboço de gramática geradora de ambiência? Para responder esta questão nos propomos a pensar a ambiência em termos de *potencial de contextualização*. Tal argumento se inscreve no quadro de uma ecologia da flexibilidade, esta podendo ser definida aqui como “uma pontencialidade não engajada de mudança” (Bateson, 1980). Trata-se de pensar a ambiência em nível, simultaneamente, temporal e contextual, como um futuro contextual ou se preferirmos como uma dinâmica contextualizante e contextualizada. Em outras palavras, considerar a ambiência como um potencial de contextualização remete ao vínculo complexo que se opera entre o estrutural e o conjuntural. De fato, ambiência surge da estrutura na medida em que os dispositivos construídos, os esquemas de percepção e as regras de comportamento que ela mobiliza se inscrevem na história de uma dada formação social. Em síntese, envolve a longa duração e a organização do conjunto de uma sociedade. Deste ponto de vista, a ambiência não será outra coisa que a expressão sensível de uma forma de vida. Porém, ela se origina também da conjuntura na medida em que são os acontecimentos, ocasiões e acasos da vida social que a ativam e a modulam. Em suma, ela extrai seu caráter concreto, local e circunstanciado das contingências da vida cotidiana. Deste ponto de vista, a ambiência não seria outra coisa que a atualização e a qualificação de situações sociais precisas, circunscritas dentro do espaço e do tempo. O problema consiste então em compreender como a ambiência pode ser ao mesmo tempo a expressão de uma forma de vida global e a qualificação de situações sociais particulares.

A noção de potencial de contextualização repousa sobre dois argumentos de base: A ideia de “abertura e de fechamento contextual” permite realçar o grau de controle de uma ambiência e a ideia da “oscilação contextual” permite avaliar as formas de existência de uma ambiência.

- *O grau de controle de uma ambiência*. Vimos que uma ambiência emerge baseada num triplo processo: um processo de aclimatação da ordem do “ceder”, um processo de qualificação da ordem do “se expor” e um processo de recomposição da ordem do “captar”. Se estes processos estão sempre simultaneamente em ação numa ambiência, seu peso respectivo varia, entretanto, de uma ambiência a outra. Certas ambiências são

mais abertas à mudança, mais disponíveis às variações e às improvisações do que outras. Acontecem aqui maiores ou menores aberturas e fechamentos contextuais, ou seja, da capacidade relativa de uma ambiência para integrar, exacerbar ou neutralizar o poder expressivo das atividades sociais.

- *Os modos de existência de uma ambiência.* Vimos que uma ambiência envolve ao mesmo tempo o plano da espacialidade, da sensorialidade e da socialidade. Cada um desses planos se apresenta de diversas formas que convêm precisamente articular. Em relação ao plano da espacialidade, podemos “fazer corpo com o lugar”, “colocar o espaço à prova” ou “dar a medida do lugar”. Deste ponto de vista, a ambiência coloca em tensão estas duas polaridades que são a aderência ao lugar e a coerência situacional. Ela provém tanto de uma lógica do lugar quanto de uma lógica da situação. No que se refere ao plano da sensorialidade, pode “tomar-se de afeição”, “acomodar-se com pouco” ou “dar prova de discernimento”. A ambiência coloca aqui em tensão estas duas polaridades que são a fusão empática e a distância objetivante. Ela se origina mais de uma lógica do sentir do que de uma lógica do perceber. Em relação ao plano da socialidade, pode-se “fundir na paisagem”, “marcar presença” ou “dar tonalidade às situações”. A ambiência coloca aqui em tensão estas duas polaridades que são o movimento expressivo e a ação intencional. Aponta muito mais para uma lógica da expressão do que para uma lógica da ação. Estes três níveis de articulação necessitam do uso de quadros teóricos, de instrumentos conceituais e de níveis de análise mais frequentemente dissociados e impermeáveis entre si. Poderíamos falar aqui de uma “oscilação contextual”, ou seja, da capacidade de uma ambiência polarizar, equilibrar ou alternar diversos tipos de relações com o mundo ao redor.