

---

## EXPERIÊNCIA ABSTRATA DA ARQUITETURA NA SÍNDROME DE HIPERVISIBILIDADE DO OBSERVADOR: RECORTES GEOMÉTRICOS DE ROMA, FLORENÇA E VENEZA

*Shakil Y. Rahim<sup>1</sup>*

**RESUMO:** O consumo da arquitetura e do património, desencadeado pela promoção do marketing e pressão turística das cidades, tem transformado os centros históricos e desvirtuado a identidade, a experiência e fruição dos lugares edificados. A homogeneização cultural e a urgência social da condição pós-moderna criaram um observador frenético e hiperativo, num estado de sobressalto e exaustão, em permanente exposição e excesso de informação. A este estado chamamos ‘síndrome de hipervisibilidade’. Condição de mal-estar que afeta as funções cognitivas, reduz a disponibilidade mental e aumenta a ansiedade, com sintomas de desorientação, desrealização, frustração, melancolia, dispersão visual, atenção dividida, e súbito interesse por Arte. Contrária à ‘síndrome de Stendhal’, na ‘síndrome de hipervisibilidade do observador’ não há alteração psicossomática pela qualidade e valor da obra artística; a alteração deriva da sobrecarga atencional do excesso de luz e transparência, que na urgência de “ver tudo” desencadeia uma hipovisualidade que reduz a espessura e a textura da arquitetura, tornando-a lisa, positiva, plana e uniforme. A abstração da experiência planificada separa os sentidos do corpo, com dissociação cognitiva dos elementos arquitetónicos e da composição atmosférica, num evidente desajuste entre tempo real e espaço ficcionado. Emerge a fobia ao aborrecimento num desassossego de contínua falta de tempo, justificado pela busca da “experiência do inesquecível”. A abstração espacial pode ter como metáfora os postais ilustrados de modelos 3D planificados em miniatura, que reproduzem recortes de fachadas e invólucros vazios, num fetiche de verosimilhança que elimina o volume, a sombra e a profundidade. O exemplo das cidades italianas, como Roma, Florença e Veneza, permite intersear a perfusão de obras de excepcional valor arquitetónico e cultural com a composição de percursos patrimoniais, a identidade do lugar e a experiência individual da hipervisibilidade do observador na multidão.

**Palavras-chave:** Observador; Hipervisibilidade; Arquitetura; Património; Itália.

---

<sup>1</sup> Professor de Desenho e Desenho Arquitetónico na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, Departamento de Desenho, Geometria e Computação. Arquiteto e Doutor em Arquitetura, especialidade Desenho, pela Universidade de Lisboa, com a tese "As Funções da Atenção Visual do Desenhador no Fenómeno de Desenho de Observação. Uma Aproximação ao Modelo de Funcionamento Cognitivo". Membro do CIAUD/ FA-ULisboa, Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design. Autor do livro "O Desenhador - Estudos Cognitivos, Artísticos e Fenomenológicos". Áreas de investigação: desenho arquitetónico, atenção visual, processamento espacial, atividade neurocerebral, experiência do gesto, cognição humana. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0613-6553>. Contato: [shakil.rahim@fa.ulisboa.pt](mailto:shakil.rahim@fa.ulisboa.pt)

## **ABSTRACT EXPERIENCE OF ARCHITECTURE IN THE BEHOLDER HYPERVISIBILITY SYNDROME: GEOMETRICAL CUT-OUTS FROM ROME, FLORENCE AND VENICE**

**ABSTRACT:** The consumption of architecture and heritage triggered by marketing promotion and tourist pressure in cities has transformed historical centres and distorted the identity, experience and fruition of built places. Cultural homogenisation and the social urgency of the postmodern condition created a frenetic and hyperactive beholder in a state of startle and exhaustion, in permanent exposure and excess information. We called this state ‘hypervisibility syndrome’. Condition of malaise that affects cognitive functions reduces mental availability and increases anxiety, with symptoms of disorientation, derealisation, frustration, melancholy, visual dispersion, divided attention, and sudden interest in Art. Contrary to ‘Stendhal syndrome’, in ‘beholder hypervisibility syndrome’ there is no psychosomatic change because of the quality and value of the artistic work; the change derives from the attentional overload of light and transparency excess, which in the urgency to “look everything” triggers a hypovisuality that reduces the thickness and texture of the architecture, making it smooth, positive, flat and uniform. The abstraction of the flattened experience separates the senses from the body, with cognitive dissociation of architectural elements and atmospheric composition, in an evident mismatch between real-time and fictional space. Boredom phobia emerges in the restlessness of continuous lack of time, justified by the search for the “unforgettable experience”. Spatial abstraction can have as a metaphor the illustrated postcards of miniature 3D flattened models, which reproduce cut-outs of facades and empty wrappers, in a fetish of verisimilitude that eliminates volume, shadow and depth. The example of Italian cities, such as Rome, Florence and Venice, allows us to intersect the perfusion of works of exceptional architectural and cultural value with the composition of heritage routes, the identity of the place and the individual experience of the beholder’s hypervisibility in the crowd.

**Keywords:** Beholder; Hypervisibility; Architecture; Heritage; Italy.

## **EXPERIENCIA ABSTRACTA DE LA ARQUITECTURA EN EL SÍNDROME DE HIPERVISIBILIDAD DEL OBSERVADOR: RECORTES GEOMÉTRICOS DE ROMA, FLORENCIA Y VENECIA**

**RESUMEN:** El consumo de arquitectura y patrimonio desencadenado por la promoción del marketing y la presión turística en las ciudades, ha transformado los centros históricos y distorsionado la identidad, la experiencia y la fruición de los lugares construidos. La homogeneización cultural y la urgencia social de la condición posmoderna crearon un observador frenético e hiperactivo, en estado de sobresalto y agotamiento, en permanente exposición y exceso de información. Este estado se llama ‘síndrome de hipervisibilidad’. Condición de malestar que afecta las funciones cognitivas, reduce la disponibilidad mental y aumenta la ansiedad, con síntomas de desorientación, desrealización, frustración, melancolía, dispersión visual, atención dividida e interés repentino por el Arte. Al contrario del ‘síndrome de Stendhal’, en el ‘síndrome de hipervisibilidad del observador’ no hay alteración psicósomática debido a la calidad y valor de la obra artística; el cambio deriva de la sobrecarga atencional del exceso de luz y transparencia, que en la urgencia de “mirar todo” desencadena una hipovisualidad que reduce el espesor y la textura de la arquitectura, volviéndola suave, positiva, plana y uniforme. La abstracción de la experiencia planificada separa los sentidos del cuerpo, con una disociación cognitiva de los elementos arquitectónicos y de la composición atmosférica, en un evidente desajuste entre el tiempo real y el espacio ficticio. La fobia al aburrimiento surge en una inquietud por la falta continua de tiempo, justificada por la búsqueda de la “experiencia inolvidable”. La abstracción espacial puede tener como metáfora las postales ilustradas de maquetas 3D planificadas en miniatura, que reproducen recortes de fachadas y carcasas vacías, en

un fetiche de la verosimilitud que elimina volumen, sombra y profundidad. El ejemplo de ciudades italianas, como Roma, Florencia y Venecia, permite cruzar la perfusión de obras de excepcional valor arquitectónico y cultural con la composición de rutas patrimoniales, la identidad del lugar y la experiencia individual de la hipervisibilidad del observador en la multitud.

**Palabras clave:** Observador; Hipervisibilidad; Arquitectura; Patrimonio; Italia.

## Introdução

Na afirmação do neoliberalismo cultural, a arquitetura tem servido como atrativo turístico para promover e experimentar a história, a arte e a cultura, e com isso dinamizar a economia e financiar as autarquias e o poder local. A urgência financeira condiciona as políticas públicas de conservação dos bens edificados e aumenta a pressão nos recursos urbanos. O processo de suburbanização acentuou-se e a demografia, a economia e a tecnologia contribuem para a reconfiguração socioespacial das cidades (SASSEN, 2001, p. 256), com impactos negativos nas infraestruturas, no ambiente e na qualidade de vida, tornando muitas vezes as cidades inacessíveis às populações.

A gentrificação, como processo de transformação da cidade por pressão turística e especulação do imobiliário, desencadeou a fuga dos residentes dos centros históricos, e acentuou os contrastes, a desigualdade, a pobreza e a exclusão. A ‘sociedade de consumo’ de Baudrillard, onde se organiza os indivíduos em modelos orientados para a “concentração monopolista da produção das diferenças” (BAUDRILLARD, 1995, p. 89), foi levada ao extremo, e desencadeou uma circulação intensiva de capital com fluxos globais de pessoas, bens e serviços, que permitiu o desenvolvimento das cidades pós-industriais, tecnológicas e digitais. Numa rede de virtualidades e comunicações em banda larga, e num processo de intensa urbanização sem precedentes (VEGARA; RIVAS, 2004, p. 269), emergem cidades criativas, cidades inteligentes, cidades globais, cidades utópicas, cidades satélite e cidades sustentáveis, num sem número de adjetivações que camuflam as sombras da cidade real.

Arquitetura, património e turismo juntam-se na mesma equação estratégica, para promover o marketing e consumo da paisagem sensorial “enquanto conjunto das experiências que temos ao percorrer e vivenciarmos essa cidade” (LANDRY, 2017, p. 14). As ligações entre arquitetura e turismo podem ser entendidas como oportunidade de investimento para melhoria das condições do edificado e de acolhimento dos visitantes. Entre outras: conservação e reabilitação dos espaços, criação de novos projetos que complementam os conjuntos edificados e constroem património para o futuro, garantia da aplicação de regulamentos e medidas de salvaguarda e proteção ou ainda a revitalização de áreas urbanas em declínio.

Mas a desregulação da obesidade turística e a gula cultural têm desencadeado uma transformação da qualidade da experiência patrimonial dos núcleos históricos, com consequências para a própria desvalorização da paisagem, da viagem e do destino. As conexões são ignoradas, e o *genius loci* enquanto identidade do lugar e renovada interpretação do território (NORBERT-SCHULZ, 1980, p. 182), tornou-se uma encenação do quotidiano que pouco corresponde à matriz original de ocupação e experiência do espaço. A cidade viva e vivida fica oculta, e o turista experimenta uma cidade ficcionada e reduzida pelo filtro das listas de monumentos a visitar, num negócio onde se pagam as entradas (com e sem fila) numa cidade que se tornou um produto.

## A Síndrome de Hipervisibilidade do Observador e a Experiência do Excesso

Longas e monótonas fachadas induzem-nos a andar mais rápido, em contraste com fachadas não-monolíticas e com aberturas, que encorajam a andar mais devagar e a apreciar a atmosfera urbana (MALLGRAVE, 2018, p.125). Na cidade-museu, ou cidade-montra, tudo se tornou longo e monótono, numa contínua homogeneização da cultura e da experiência, com vulgarização do valor da arte e da arquitetura. A velocidade e a uniformização criaram um consumidor visual, frenético e hiperativo<sup>2</sup>, que de edifício em edifício, salta sobre a cidade na superficialidade das fachadas e dos percursos definidos dos museus e monumentos. A experiência da hipervisibilidade do observador é uma síndrome que se caracteriza por um estado de exaustão resultante da vontade de retirar o máximo de informações da visita aos monumentos com vista a obter uma permanente utilidade e justificação da viagem. Imerso na aceleração contínua, o observador torna-se o imediato exemplo de que a condição da “modernidade é a impossibilidade de permanecer fixo. Ser moderno significa estar em movimento” (BAUMAN, 1998, p. 92).

Este estado pode interferir na capacidade analítica e criativa do indivíduo que a experimenta, ao criar a sensação de inatingibilidade e frustração intelectual. Todos os sítios se tornam iguais, com as mesmas exigências de absorção cultural, e perde-se a hierarquia num nivelamento de interesses e importância. O *Aqui* e o *Além* da expressividade urbana de Gordon Cullen onde a “articulação da cidade em partes identificáveis está em que, mal se cria um Aqui, temos logo de admitir um Além” (CULLEN, 2004, p. 184) são substituídos por um sucessivo Além sem nenhum Aqui. É o excesso que tudo anula.

Alimentada por hiperatividade, a experiência do excesso, que só é possível à superfície e no recorte planejado dos limites físicos que simulam sensações de domínio, mascara a disponibilidade mental do observador e aumenta a ansiedade. Manifestam-se sintomas de desorientação, desrealização, melancolia e súbito interesse por Arte. A ‘síndrome de hipervisibilidade’ esconde ainda uma hipovisualidade, caracterizada por escassez de sombra, que altera a experiência num excesso de luz, definição e resolução, situação fundamentada na urgência iluminista do conhecimento, que nesta síndrome é mecanismo de ilusão social. É a confirmação de *A Sociedade do Espetáculo* (1967) de Guy Debord, porque ali a experiência tornou-se sinónimo de exuberância, evento e transcendência, e o “espetáculo é o capital a um tal grau de acumulação que se torna imagem” (DEBORD, 2005, p. 20).

Ao se abrir o espetáculo como sinónimo de liberdade, confirma-se a ficção e a uniformização do controle social de Orwell – puritana e totalitária – retirando-nos o que de mais naturalmente produzimos: a imaginação. “A luz forte e homogênea paralisa a imaginação do mesmo modo que a homogeneização do espaço enfraquece a experiência da vida humana e arrasa o senso do lugar. O olho humano é mais adequado para enxergar no crepúsculo do que sob a luz forte do sol” (PALLASMAA, 2011, p. 44).

Este observador sente-se simultaneamente: o exposto, o expositor e a exposição. Quer ver tudo e quer ser visto por todos, num desajuste sincronizado entre tempo real e tempo virtual, e numa multiplicação de poses e fotografias, que condicionam os tempos de circulação, permanência e fruição da arquitetura. Na falta de atenção seletiva e de concentração, aumenta a dispersão da atenção dividida,

---

<sup>2</sup> Em *A Paisagem Sensorial das Cidades*, Charles Landry refere: “Caminhamos pelas ruas da cidade com uma reduzida visão periférica, olhando para a frente ou para baixo e, ocasionalmente, para cima. Os nossos olhos movimentam-se para a direita e para a esquerda. Temos tendência para correr e, raramente, observamos com um olhar atento – lentamente. Isto tudo acontece porque caminhamos cada vez mais apressadamente. Um estudo realizado nos anos 90 e atualizado em 2007 veio provar que, em média, andamos dez por cento mais depressa do que aquilo que costumávamos fazer e Singapura (30%) e Guangzhou, na China (20%), registam os maiores aumentos. No entanto, também os cidadãos de Copenhaga e de Madrid andam num ritmo acelerado. Os cidadãos mais lentos encontram-se no Médio Oriente (LANDRY, 2017, p. 35).

numa inevitável fragmentação do campo visual porque a atenção como processo de seleção implica a percepção como atividade de exclusão (CRARY, 2001, p. 24), que na aceleração do tempo deforma a cultura.

Neste desacerto instala-se um mal-estar que é, contudo, oposto à presença psicossomática da ‘síndrome de Stendhal’<sup>3</sup> onde nos sentimos avassalados pelo valor artístico das obras. Na ‘síndrome de hipervisibilidade do observador’ o desassossego advém da contabilidade da quantidade de momentos, e há uma latente e contínua falta de tempo, enquadrada pela procura da experiência do inesquecível, numa alarmante fobia ao aborrecimento. Já o *strip* urbano do pós-modernismo de Venturi, anunciava o fetiche do lazer e do contínuo entretenimento na sedução do supérfluo e no excesso de sentidos que favorece a abstração, enquadrada pela alta-velocidade e por enormes espaços que devem ser vistos como sequências em movimento (VENTURI; BROWN; IZENOUR, 1977, p. 35).

Na *Sociedade da Transparência* (2012), Byung-Chul Han sublinha este excesso de iluminação e de reflexo, que tudo deixa ver na sucessiva exposição, alertando para os mecanismos de controle e de higienização visual, que reduzem espessura, textura e outras rugosidades, com objetivo de favorecer os fluxos produtivos e as práticas de consumo. Na cidade lisa e positiva, o “tempo transparente é um tempo destituído de todo o destino e de todo o acontecimento” (HAN, 2014a, p. 11). Na *Sociedade do Cansaço* (2010), o mesmo autor refere o sobreaquecimento do Eu, que leva a um curto-circuito “provocado por um *excesso do idêntico*. O prefixo *hiper-* da hiperatividade não é uma categoria imunológica. Representa, pura e simplesmente, uma *massificação do positivo*” (HAN, 2014b, p. 17).

## A Abstração da Experiência da Arquitetura e da Atmosfera

A experiência abstrata da arquitetura é de natureza planejada, reduz a espessura e altera a abordagem sensorial, intelectual e cultural do comportamento humano. Esta abstração é diferente das operações de síntese artística. Também não é uma relação de subjetividade do observador onde estão presentes dimensões intuitivas e criativas da particularidade do seu olhar fenomenológico, nem tão pouco uma experiência estritamente funcional porque até esta envolve capacidades espaciais e analíticas.

A experiência abstrata da hipervisibilidade separa os sentidos e compromete as funções de integração somática descritas por Pallasmaa: “Bachelard fala da ‘polifonia dos sentidos’. Os olhos colaboram com o corpo e os demais sentidos [...] as características de espaço, matéria e escala são medidas igualmente por nossos olhos, ouvidos, nariz, pele, língua, esqueleto e músculos” (PALLASMAA, 2011, p. 39). A inércia da hipervisibilidade compromete a experiência cognitiva multifatorial, e dissocia na arquitetura elementos como volume, forma, textura, material, luz, sombra, cor, contraste, mas sobretudo os arranjos e composições que daí derivam e que despertam a experiência da atmosfera.

A atmosfera como qualidade do espaço, absorvida pela incorporação sensorial e cognitiva da experiência, permite a conexão e significado entre espaço e observador. A envolvimento do ambiente,

---

<sup>3</sup> A ‘síndrome de Stendhal’, nomeada e explicada em 1979 pela psiquiatra Graziella Magherini, é baseada na perturbação sentida por Stendhal (1783-1842) quando visitou a Basílica de Santa Croce (Florença), que o próprio descreveu no livro *Rome, Naples et Florence* (1817). Magherini coloca a hipótese de o contato com a beleza da arte ter impacto na saúde humana. Apesar de não ser classificado como transtorno psiquiátrico nem estar incluído na lista das desordens mentais do DSM da Associação Americana de Psiquiatria, relatos médicos indicam que a condição pode envolver desmaio, vertigem, taquicardia, sufoco, alucinação ou confusão mental. Para detalhe ver MAGHERINI, Graziella. *La sindrome di Stendhal. Il malessere del viaggiatore di fronte alla grandezza dell'arte*. Milano: Ponte alle Grazie, 2003, e para estudo alargado de análise neurológica ver GUERRERO, A. L.; ROSSELLÓ, A. Barceló; EZPELETA, D. Stendhal syndrome: origin, characteristics and presentation in a group of neurologists. *Neurología*, vol. 25, n. 6, p. 349-356, 2010.

acolhedor e inspirador, permite preencher dimensões existenciais, com evocação de funções como memória, emoção e decisão. Numa perspectiva turística é aqui que se encontra a diferença entre a atmosfera e a imagem da cidade, porque a imagem é a silhueta que se projeta para fora (BÖHME, 2021, p. 77), enquanto a atmosfera é o que rodeia o observador e o projeta para dentro.

A experiência abstrata da arquitetura tem como metáfora os postais turísticos de modelos 3D planejados, que reproduzem imagens de fachadas e invólucros vazios. São recortes que fragmentam os edifícios em partes, que se separam e que se colam, com sucessivas dobras e métricas controladas. Pelo tamanho dos postais (10 x 15 cm) dificilmente alguém irá recortar e cortar as abas, que ao criarem uma geometria dentada ao longo do contorno dos edifícios quase configuram um novo alçado ou uma nova planta. Têm principalmente a função lúdica de observar monumentos em miniatura, desdobrados e compactados em recordações colecionáveis.

A marca italiana *FORMAcultura* dedica-se, desde 1999, a este tipo de produtos. Um puzzle de reprodução de cores, fotografias e detalhes decorativos que acentuam o fetiche da verosimilhança e o rápido reconhecimento, para além de enfatizarem o kitsch e a infantilidade do pitoresco. Desaparecem as pistas visuais que decorem dos gradientes de sombra como interpretação de profundidades e modelação de luz (UNWIN, 2020, p. 33). A planificação da experiência é reforçada por transformações dimensionais e formais, desencadeadas pela redução bidimensional do sistema geométrico que distorce a construção, e pela desterritorialização do edifício em relação ao contexto urbano.

Itália, pela riqueza histórica e artística de cidades que se tornaram emblemas culturais, como Roma, Florença e Veneza, torna-se alvo fácil de excessos da massificação turística. Expostas a um número elevado de obras de arte de reconhecido valor, as cidades italianas são composições de edifícios que datam de várias épocas e estilos, numa profusão de museus, palácios, praças, igrejas, basílicas e outros monumentos, que atraem multidões. São cidades que representam o que Norberg-Schulz chamou lugar ‘forte’, onde *localização, configuração e articulação* formam a identidade (NORBERT-SCHULZ, 1980, p. 179). A expressão de torres e cúpulas que modelam a silhueta e rasgam o céu, aliada à qualidade decorativa dos interiores e a outros predicados como o teatro, a música, os ofícios e a gastronomia, tornam os aglomerados em *idades-evento* durante todo o ano.

### **Roma: a Cidade Eterna, a Monumentalidade e o Império**

As sucessivas camadas arquitetónicas da paisagem urbana de Roma, remontam há mais de 2500 anos, desde o mito fundador da loba que amamentou os gémeos Rômulo e Remo. Entre as ruínas do Império Romano e o Vaticano, sede da igreja católica como importante destino para peregrinos do mundo inteiro, Roma é um dos mais antigos e contínuos assentamentos humanos, que experimentou as mais diversas revoluções sociais, económicas e culturais, presentes na morfologia e na estrutura urbana.

Sobre a incrível experiência integrada das camadas históricas, Goethe escreve, em 1786: “transformada com o correr dos tempos de forma tão radical e diversa, mas continuando a ser o mesmo chão, o mesmo monte, muitas vezes até a mesma coluna e muralha (...) por isso se torna tão difícil ao observador distinguir a princípio como a Roma se segue Roma, não apenas a nova à antiga, mas também as mais diversas épocas da antiga e da nova umas em relação às outras” (GOETHE, 2001, p. 161).

A densidade e a contínua sobreposição são atrativos que convidam a permanecer e a percorrer a *cidade eterna*. A expressão “*Il dolce far niente*” (a doçura de fazer nada) da vida descontraída italiana, onde *caminhar como prática estética* é parte da construção individual e social como designa Francesco Careri, colide com a multidão apressada e hiperativa que circula nas fronteiras da experiência da paisagem e não entende que o “vento não sopra apenas em algumas direções predominantes, mas também reflete a forma do território” (CARERI, 2018, p. 134).

A composição de percursos e de pontos notáveis, da experiência e significação do espaço urbano romano, cria ritmos e compassos que são oxigenados pela marcha e alimentados pelo pensamento crítico e criativo. Visitar o Colosseo, a Fontana di Trevi ou a Basilica di San Pietro são exemplos da monumentalidade e da impressionante qualidade da cidade (Fig. 1, 2 e 3). A fama dos estúdios *Cinecittà*, como a “Hollywood no Tibre”, com nomes notáveis de cineastas italianos como Fellini, Visconti e Pasolini, amplificam o charme e a inesgotável sedução.

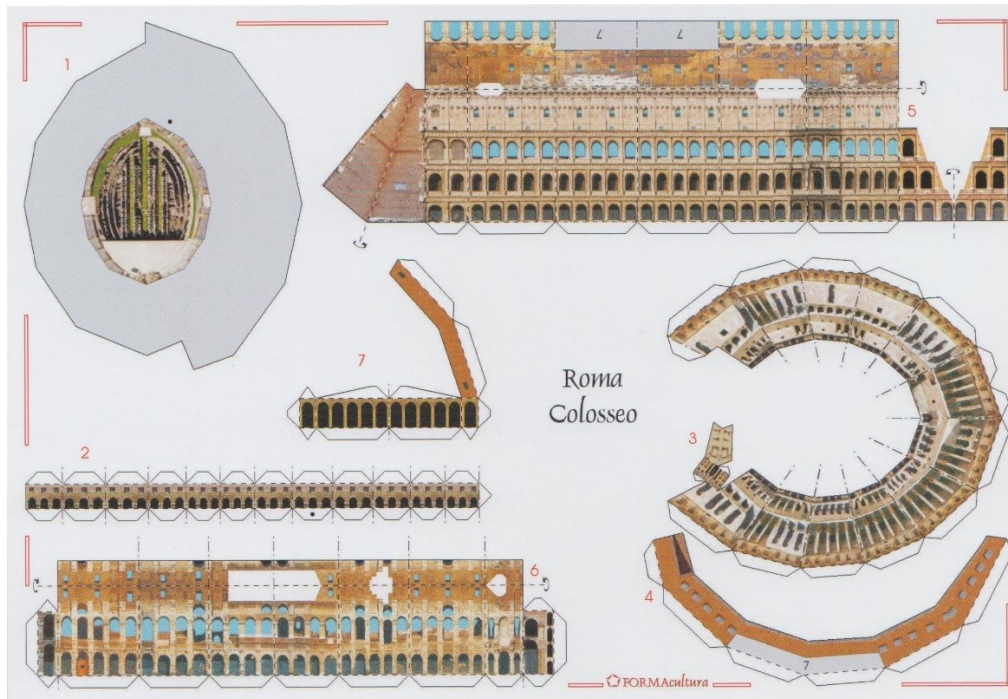


Figura 1. Colosseo, Roma. De geometria oval com 190 m x 155 m, o *Amphitheatrum Flavium* (72-80 d.C.) é símbolo da Roma Imperial e tinha como função ser palco de espetáculos públicos, tais como combates de gladiadores e encenações de batalhas. Fonte: FORMAcultura.



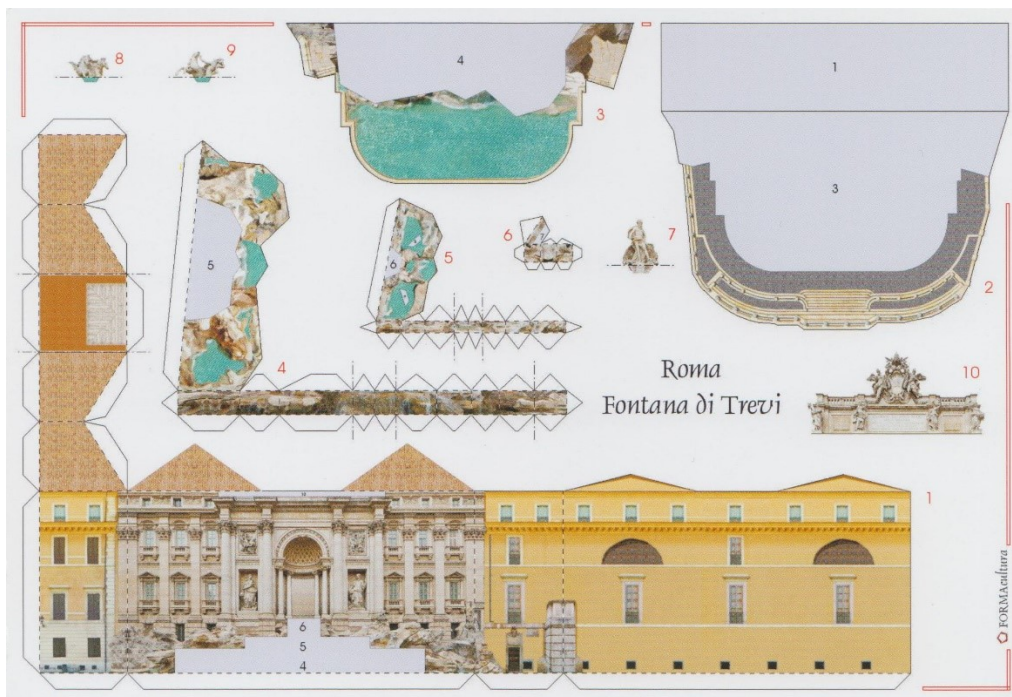


Figura 2. Fontana di Trevi, Roma. Em estilo barroco e com 26 m de altura x 20 m de largura, a fonte foi concluída em 1762 como novo remate do aqueduto de *Acqua Vergine*, e tem a autoria do escultor Nicola Salvi, com projeto inicial de Bernini que foi abandonado. Fonte: FORMAcultura.

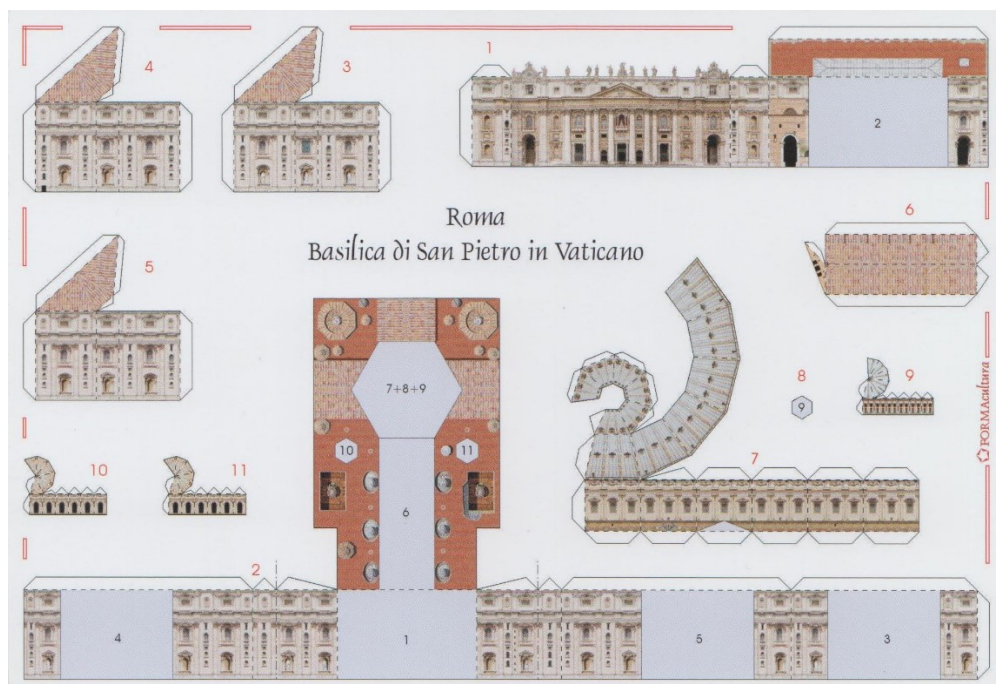


Figura 3. Basilica di San Pietro in Vaticano, Roma. Construída em estilo renascentista e barroco, com 218 m de comprimento x 136 m de altura, a basílica patriarcal foi finalizada em 1626, com várias autorias como a do arquiteto Bramante e a cúpula de Miguel Ângelo. Fonte: FORMAcultura.



## Florença: o Mecenato, o Humanismo e a Proto-Perspetiva

A dimensão colossal do valor estende-se também a Florença, que é o berço da Renascença. A elevada concentração de edifícios históricos é imagem do mecenato da família Médici que financiou a efervescência política e cultural do *quattrocento*. Leonardo, Rafael, Donatello, Vasari e Ghirlandaio estão amplamente representados na cidade, e a Galleria degli Uffizi guarda uma coleção ímpar de obras do renascimento italiano.

*David* de Miguel Ângelo, na Galleria dell'Accademia, confirma a expressão excepcional do encontro entre arte, técnica e humanismo, que transformou a forma e a temperatura do desajeitado bloco de mármore de 9 *braccia* (aprox. 6 m), que havia sido iniciado pelo Maestro Simone da Fiesole (VASARI, 2005, p. 119).

A cúpula de Brunelleschi na Cattedrale di Santa Maria del Fiore, a vida civil da Piazza della Signoria que enquadra o Palazzo Vecchio, e a sedução cromática do horizonte do rio Arno sobre o qual se estabelece o comércio da Ponte Vecchio e se desenvolve a galeria de autorretratos do Corridoio Vasariano, são experiências da qualidade do desenho urbano e arquitetónico florentino (Fig. 4, 5 e 6).

Ao ler o relato de Goethe, quando passou por Florença a 23 de Outubro de 1786, pergunto-me se também ele terá experimentado a ‘síndrome de hipervisibilidade’: “Atravessei a cidade à pressa, passei pela catedral, vi o baptistério. Aqui volta a abrir-se-me um mundo completamente novo e desconhecido onde não quero parar. O Parque Boboli tem uma localização óptima. Saí tão depressa como tinha entrado” (GOETHE, 2001, p. 139). Já Stefan Zweig, em 1932, parece ter-se deleitado demoradamente com a cidade na primavera, da qual escreve: “o céu florentino possui esse azul delicado dos pré-rafaelitas (...) só então as nuvens têm esse branco paradisíaco” (ZWEIG, 2021, p. 172).

Mas é antes de Zweig e depois de Goethe, que no início do século XIX (Janeiro de 1817), Stendhal descreve a experiência de êxtase que teve na Basílica di Santa Croce com os frescos das *Sibilas* de Volterrano (Baldassare Franceschini), onde é absorvido pela contemplação da beleza sublime. Episódio conhecido por ‘síndrome de Stendhal’, que desencadeou no escritor palpitações cardíacas e aumentou o grau de sensibilidade de tal forma que o fez sentir a substância das coisas na ponta dos dedos das mãos (STENDHAL, 1959, p. 302).

Para o sociólogo Georg Simmel, “Florença faz-nos pressentir que as mesmas forças que deram forma ao seu chão e fizeram brotar as suas flores e árvores também geraram, por via da mão do artista, o Paraíso de Orcagna e a Primavera de Botticelli, a fachada de S. Miniato e o Campanile de Giotto” (SIMMEL, 2010, p. 46). Esta ideia estende-se ainda à arquitetura de Alberti, à proto-perspetiva dos frescos de Masaccio na Cappella Brancacci, e à história da literatura com as obras dos toscanos Boccaccio, Petrarca e Dante, que na *Divina Comédia* (1321) faz-nos mergulhar na cosmologia medieval dos círculos concêntricos e nas alegorias atmosféricas dos espaços celestiais.

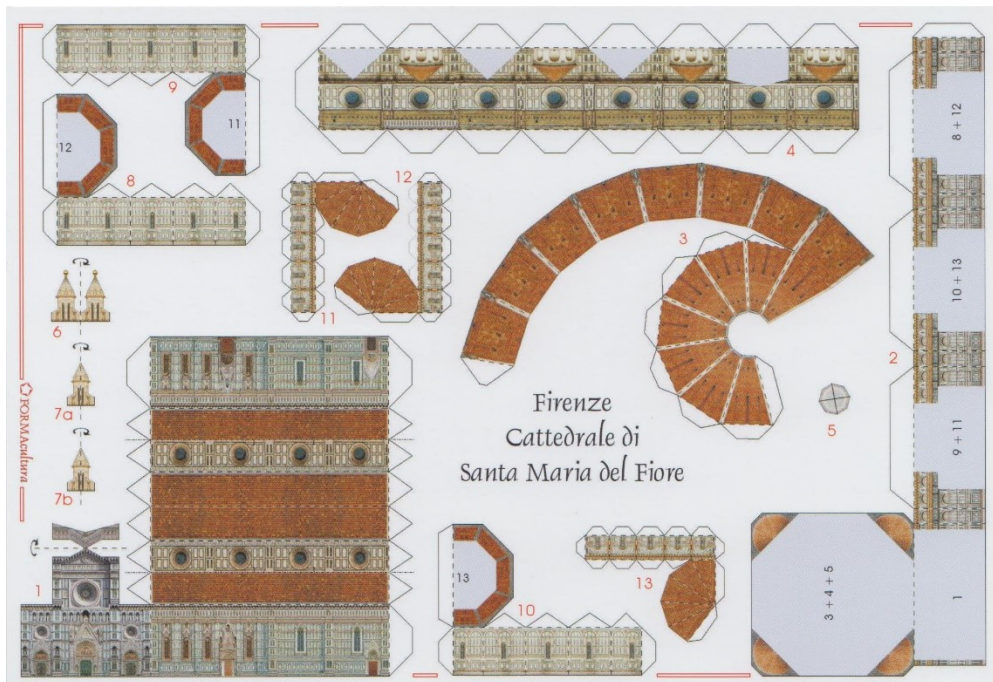


Figura 4. Cattedrale di Santa Maria del Fiore, Florença. De expressão gótico-renascentista, com 153 m de comprimento x 38 m de largura e 90 m de transepto, a *Duomo* foi construída entre 1296 e 1436, com cúpula de Brunelleschi, e com a atual fachada neogótica de Emilio De Fabris. Fonte: FORMAcultura.

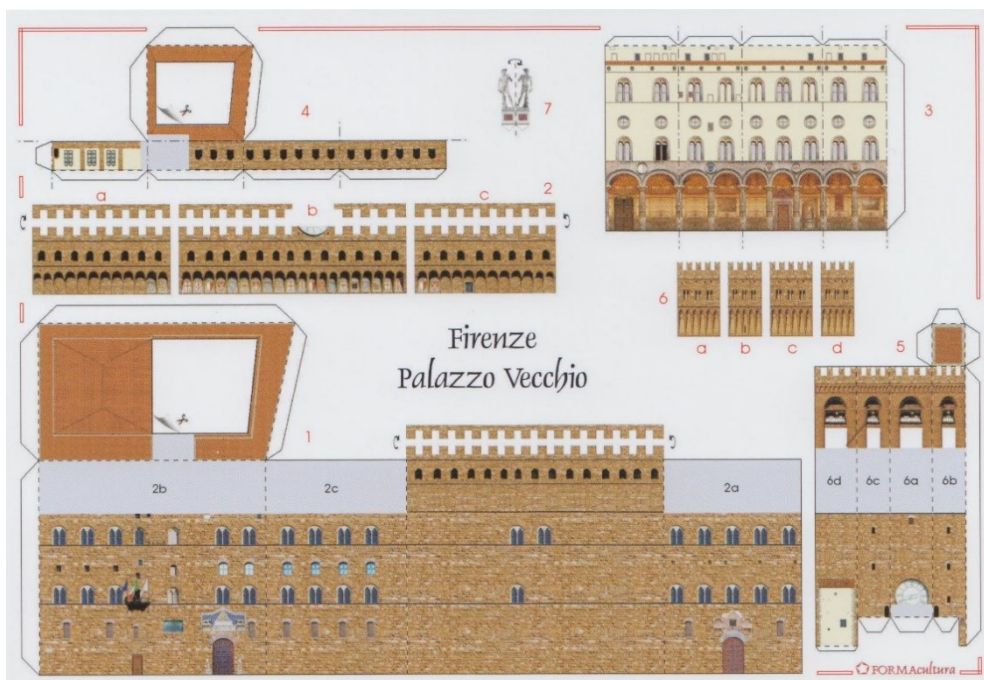


Figura 5. Palazzo Vecchio, Florença. De origem medieval, o palácio e a torre di Arnolfo com 94 m de altura, construídos entre 1299 e 1314, com várias ampliações posteriores, são atribuídos ao arquiteto Arnolfo di Cambio. Fonte: FORMAcultura.

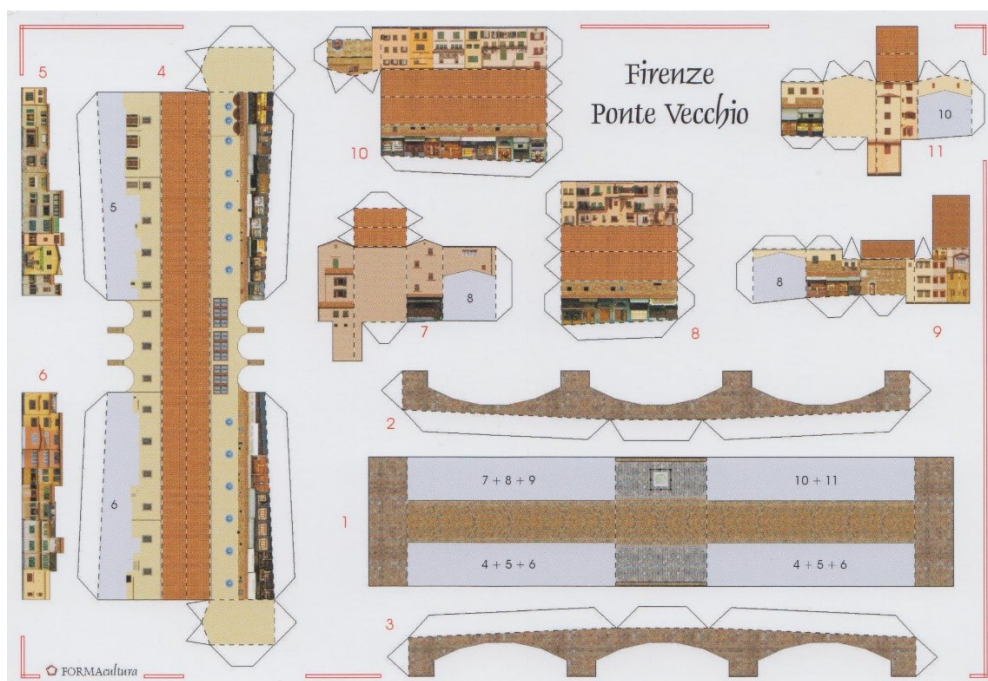


Figura 6. Ponte Vecchio, Florença. De origens que remontam à antiguidade, a ponte sobre o Arno, composta por três arcos, com 30 m de comprimento x 32 m de largura, foi reconstruída em 1345 com projeto de Taddeo Gaddi. Fonte: FORMAcultura.

### Veneza: o Grande Canal, o Espelho e o Labirinto

A cartografia cultural italiana carrega o estatuto simbólico de património da humanidade, que é explorado pela pressão do capitalismo, com aproveitamento das classificações da UNESCO. A gravidade da situação obriga a políticas públicas de incentivo ao turismo sustentável e preservação da identidade, com introdução de taxas turísticas e limitação do número de visitantes.

Veneza conhecida pelas gôndolas e pontes, com o grande canal e as deslocções de *vaporetto* a transformar a experiência urbana, é um labirinto de massas, sombras e reflexos. Na *La Serenissima* “todas as pessoas andam como se estivessem a atravessar um palco” (SIMMEL, 2010, p. 44), numa multiplicação de encenações, máscaras e ambiguidades, que se tem tornado com a pressão turística num contínuo *carnaval* que a destitui da ideia de cidade, tornando-a num objeto.

Para lá das óperas do teatro La Fenice, da tradição do Caffè Florian, e da ilusão espectral do espelho de água, a Ponte di Rialto, o Palazzo Ducale ou a Basilica di San Marco (Fig. 7, 8 e 9), procuram petrificar a eternidade do Belo na captura do ideal platónico que Thomas Mann tão bem retrata em *Morte em Veneza* (1912). Como ressalta Rasmussen, em Veneza as “sombras nunca se tornam completamente negras e insignificantes, são iluminadas por reflexos resplandecentes e cintilantes” (RASMUSSEN, 2007, p. 79).

Walter Benjamin, quando em 1912 visita Veneza descreve: “os palácios entram por mim a dentro quase sem espanto. O mais estranho é que eles têm raízes na água” (BENJAMIM, 2022, p. 58). A unidade poliédrica que flutua retira à cidade espaços de respiração: “Raros são os que conseguem penetrar nos jardins de Veneza, talvez porque não se imagina, num espaço tão exíguo, achar lugar para eles. São na sua maior parte inacessíveis, vigiados, privados” (MATVEJEVITCH, 2022, p. 33).



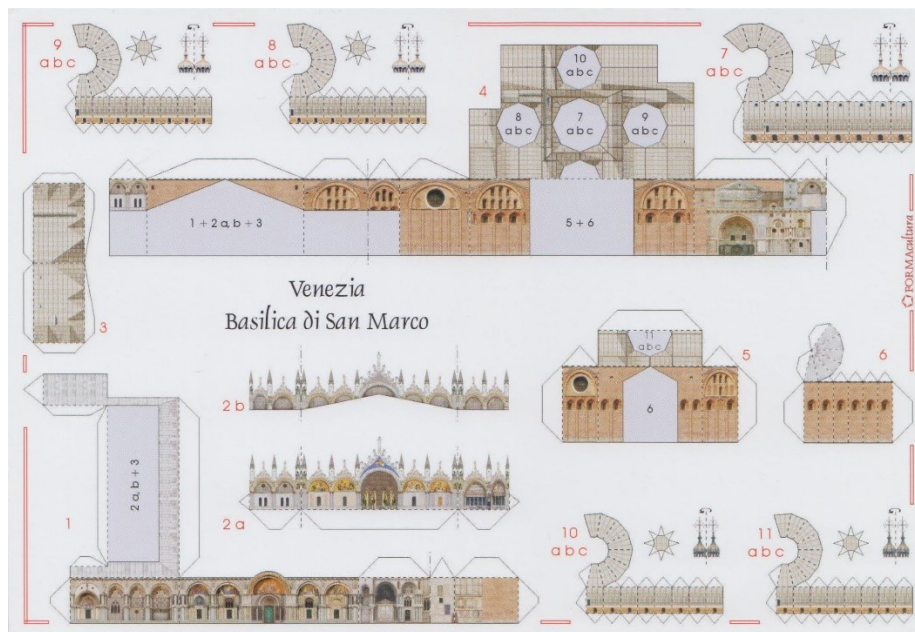


Figura 7. Basilica di San Marco, Veneza. De influência bizantina e planta centralizada, com 76,5 m de comprimento x 62,6 m de largura, a basílica construída entre 1063 e 1094 sob ordem do Doge Domenico I Contarini, precedeu à igreja do séc. IX, e teve várias intervenções posteriores. Fonte: FORMAcultura.

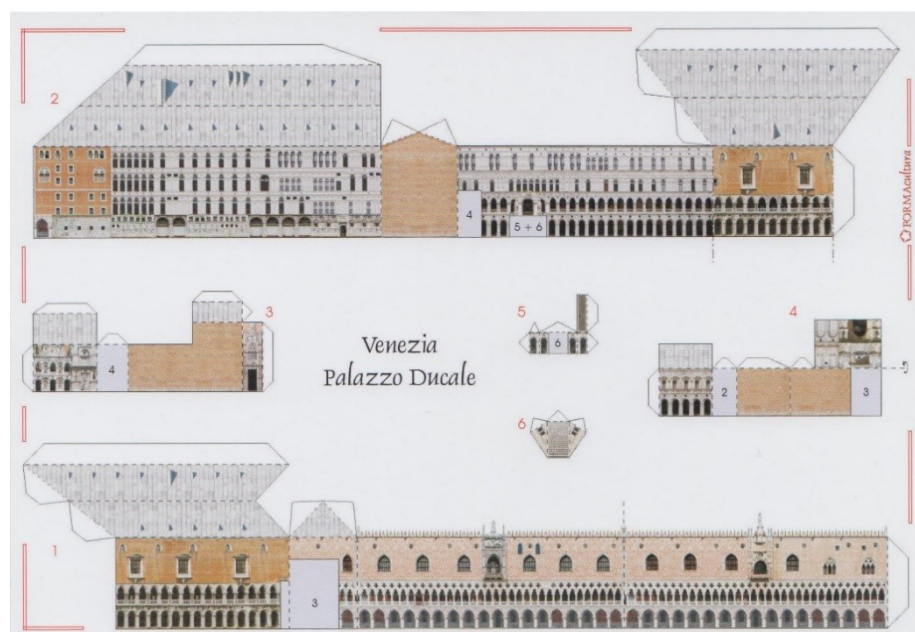


Figura 8. Palazzo Ducale, Veneza. Do gótico veneziano, a construção do palácio atual tem início em 1340 (com implantação que remonta ao séc. IX), e foi alvo de várias obras e reformas nos séculos seguintes, com destaque para os interiores de Tintoretto e Veronese. Fonte: FORMAcultura.

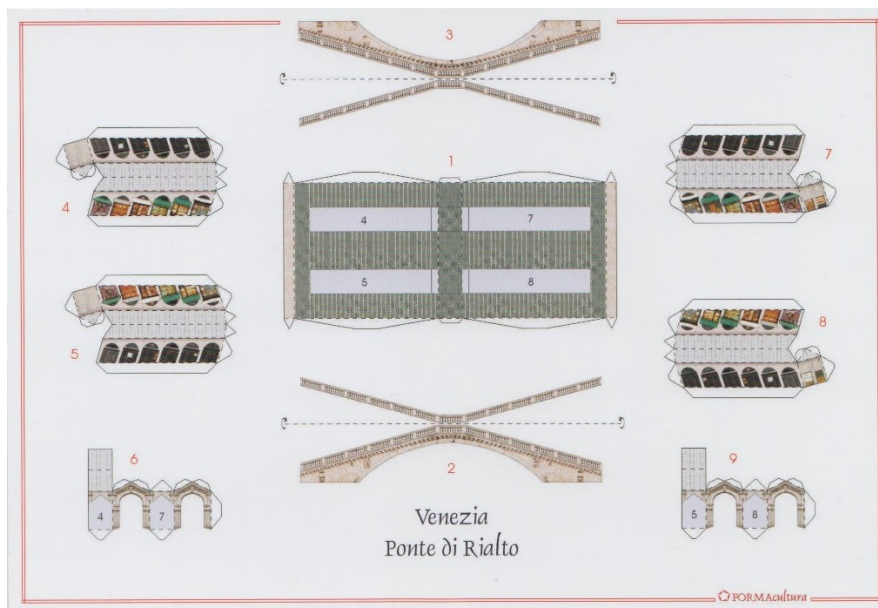


Figura 9. Ponte di Rialto, Veneza. Construída em pedra e formada por um único arco, a ponte sobre o Grande Canal, com 31,8 m de comprimento x 22,9 m de largura, foi aberta ao público em 1591, e desenhada por Antonio da Ponte. Fonte: FORMAcultura.

## Considerações Finais

A ‘síndrome de hipervisibilidade do observador’ modifica a experiência física e cultural da arquitetura, numa sucessão de fraturas nas funções visuais de integração espacial. O stress e o estado de urgência comprometem capacidades de reconhecimento, navegação e fruição, agravadas pela crise pós-moderna da cultura como sistema de prescrição, norma de autorreprodução e dispositivo de antialeatoriedade (BAUMAN, 1998, p. 164). A ‘sociedade líquida’ de Bauman passou então para a fase gasosa, com o sublimar das atmosferas que dão lugar à uniformização dos contextos e dos padrões de consumo da paisagem patrimonial, que com facilidade se estende à arquitetura moderna e contemporânea.

A abstração coincide com a experiência da planificação e da dissolução da espessura da arquitetura, no sentido redutor da reprodutibilidade técnica e da banalidade da imagem fotográfica. “Inicialmente, a Fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas, em breve, por meio de uma reviravolta conhecida, ela decreta que é notável aquilo que fotografa. O «não importa o quê» torna-se então o cúmulo sofisticado do valor” (BARTHES, 2010, p. 43).

Nessa acumulação de imagens, o observador permanece continuamente a uma distância sem presença, para não comprometer o lazer, o ócio e a ilusão da naturalidade orgânica dos sentidos no espaço arquitetônico. Qualquer mal-estar que derive de algum tipo de esforço ou peso é contrariado. Mas, por ironia, a sobrecarga que advém da leveza não parece ser menor; cria uma síndrome. Assistimos a uma *insustentável leveza do ser* “pela infinita leveza de um mundo sem dimensões” (KUNDERA, 2017, p. 309), que na falta de peso procura a multiplicação dos lugares, num rasto de sobreposições de *imagens-fantasma* que criam sobrecarga atencional. Provavelmente, com origem na necessidade humana de preencher ausências óticas com hipóteses e projeções (GOMBRICH, 2002, p. 176), para compensar desequilíbrios entre construção mental e imagem sensorial.

A imagem arquitetônica representa a arquitetura, mas também a recria, tal como não é apenas a imagem que faz a sociedade, a sociedade continuamente refaz a imagem (BOULDING, 1961, p. 64). Neste contexto, a polissemia dos significados cria um sobreaquecimento na interpretação dessas imagens, com destituição dos valores de comparação e hierarquia, que agrava a síndrome visual



porque a representação da imagem tem categoria de substituição do original (reprodução, réplica, decalque, cópia, imitação, simulação, duplo, permuta, transferência, reflexo, etc.). A proliferação de recortes e montagens destes substitutos, também promovida por redes digitais, ecrãs e novos media, mistura ficção, representação e identidade, acentuando a hipervisibilidade, a hipovisualidade e a flutuação do observador.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70, 1995.
- BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- BENJAMIM, Walter. *Diários de Viagem*. Porto: Assírio & Alvim, 2018.
- BÖHME, Gernot. *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Visual Arts, 2021.
- BOULDING, Kenneth Ewart. *The Image: Knowledge in Life and Society*. USA: Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1961.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes. O Caminhar como Prática Estética*. Barcelona, São Paulo: Gustavo Gili, 2018.
- CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2001.
- CULLEN, Gordon. *Paisagem Urbana*. Lisboa: Edições 70, 2004.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Edições Antipáticas, 2005.
- GOETHE, Johann W. *Viagem a Itália*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.
- GOMBRICH, Ernst H. *Art & Illusion, A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London, New York: Phaidon, 2002.
- GUERRERO, A. L.; ROSSELLÓ, A. Barceló; EZPELETA, D. Stendhal syndrome: origin, characteristics and presentation in a group of neurologists. *Neurología*, vol. 25, n. 6, p. 349-356, 2010.
- HAN, Byung-Chul. *A Sociedade da Transparência*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014a.
- HAN, Byung-Chul. *A Sociedade do Cansaço*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014b.
- KUNDERA, Milan. *A Insustentável Leveza do Ser*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2017.
- LANDRY, Charles. *A Paisagem Sensorial das Cidades*. Lisboa: Building Ideas, 2017.
- MAGHERINI, Graziella. *La sindrome di Stendhal. Il malessere del viaggiatore di fronte alla grandezza dell'arte*. Milano: Ponte alle Grazie, 2003.
- MALLGRAVE, Harry Francis. *From Object to Experience: The New Culture of Architectural Design*. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Visual Arts, 2018.
- MATVEJEVITCH, Predrag. *A Outra Veneza*. Lisboa: Quetzal Editores, 2022.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli, 1980.
- PALLASMAA, Juhani. *Os Olhos da Pele: A arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

- RASMUSSEN, Steen Eiler. *Viver a Arquitetura*. Lisboa: Caleidoscópio, 2007.
- SASSEN, Saskia. *The Global City*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001.
- SIMMEL, Georg. Veneza. In: FORTUNA, Carlos (org. e int.). *Simmel A Estética e a Cidade*. Coimbra: Imprensa de Universidade de Coimbra, 2010, p. 39-47.
- STENDHAL. *Rome, Naples and Florence*. London: John Calder, 1959.
- UNWIN, Simon. *Shadow: the architectural power of withholding light*. Abingdon, New York: Routledge, 2020.
- VASARI, Giorgio. *Vasari's Lives of the Artists*. Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 2005.
- VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven. *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge (MA), London: The MIT Press, 1977.
- VERGARA, Alfonso; RIVAS, Juan Luis de las. *Territorios Inteligentes*. Madrid: Fundación Metrópoli, 2004.
- ZWEIG, Stefan. *Viagens*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2021.