Entre função e beleza: critérios estéticos para a crítica da arquitetura contemporânea

Between function and beauty: aesthetic criteria for the critique of contemporary architecture

José Alexandre Santos Filho

Resumo

Este artigo versa sobre a tensão existente entre a teoria funcionalista e a estética na arquitetura. A partir de uma revisão teórica que envolve autores como Vitrúvio, Alberti, Schopenhauer, Ruskin, Scruton, Pallasmaa, Huskinson, Hillman, Lipovetsky e Serroy, entre outros, analisar-se-á como a redução da arquitetura a critérios estritamente utilitaristas ou, em sentido oposto, a mera autoexpressão formal, conduz a um empobrecimento da experiência arquitetónica. O presente artigo buscará demonstrar que a experiência estética arquitetónica envolve dimensões sensoriais, cognitivas e afetivas, com impacto mensurável no bem-estar e no comportamento humanos, o que torna a questão do belo uma necessidade prática e não apenas um elemento decorativo supérfluo e dispensável.

Abstract

This article deals with the tension between functionalist theory and aesthetics in architecture. From a theoretical review involving authors such as Vitruvius, Alberti, Schopenhauer, Ruskin, Scruton, Pallasmaa, Huskinson, Hillman, Lipovetsky and Serroy, among others, it will be analyzed how the reduction of architecture to strictly utilitarian criteria or, in the opposite direction, to mere formal self-expression, leads to an impoverishment of the architectural experience. This article will seek to demonstrate that the architectural aesthetic experience involves sensory, cognitive and affective dimensions, with a measurable impact on human well-being and behavior, which makes the issue of beauty a practical necessity and not just a superfluous and dispensable decorative element.

1. Introdução

A arquitetura ocupa uma posição singular entre as artes por articular de modo indissociável utilidade e significação estética. Ao mesmo tempo em que "*em vez de criar meros objetos de sedução visual, a arquitetura relaciona, media e projeta significados*"[1], ela vem sendo frequentemente reduzida a "*uma arte da imagem impressa fixada pelo visor apressado da câmara fotográfica*"[2], isto é, a um objeto consumido por sua fotogenia e não pela experiência espacial integral que oferece. A partir do século XVIII, com a distinção filosófica entre belas-artes e artes úteis, a arquitetura foi progressivamente colocada na categoria destas últimas, podendo ser julgada segundo a adequação funcional de suas obras, à semelhança da carpintaria. O fato de um edifício cumprir a função, contudo, não implica que seja belo, assim como um edifício belo não é necessariamente funcional[3].

Este trabalho parte da hipótese de que a separação moderna entre função e estética, especialmente na vertente funcionalista pura, desfigura a natureza própria da arquitetura e empobrece a experiência humana do espaço. Para demonstrá-lo, procede-se a uma revisão crítica de teorias funcionalistas, historicistas, psicanalíticas e fenomenológicas da arquitetura (Sullivan, Loos, Esherick), confrontando-as com a tradição clássica (Vitrúvio, Alberti, Schopenhauer) e com contributos contemporâneos (Scruton, Pallasmaa, Huskinson, Lipovetsky e Serroy). O objetivo é explicitar um conjunto de critérios estéticos que permitam avaliar a arquitetura para além da dicotomia simplista entre utilidade e ornamento.

1. Introduction

Architecture occupies a unique position among the arts because it articulates utility and aesthetic significance in an inseparable way. At the same time that "*instead of creating mere objects of visual seduction, architecture relates, mediates and projects meanings*"[1], it has often been reduced to "*an art of the printed image fixed by the hurried viewfinder of the camera*"[2], that is, to an object consumed by its photogeny and not by the integral spatial experience it offers. From the eighteenth century onwards, with the philosophical distinction between fine arts and useful arts, architecture was progressively placed in the category of the latter, and could be judged according to the functional adequacy of its works, similar to carpentry. The fact that a building fulfills the function, however, does not

[1] (Pallasmaa, Os olhos da pele, 2011, p. 11).
[2] (Pallasmaa, Os olhos da pele, 2011, p. 29).
[3] (Scruton, Beleza - uma muito breve introdução, 2009, p. 29).

imply that it is beautiful, just as a beautiful building is not necessarily functional[3].

This work is based on the hypothesis that the modern separation between function and aesthetics, especially in the pure functionalist aspect, disfigures the very nature of architecture and impoverishes the human experience of space. To demonstrate this, a critical review of functionalist, historicist, psychoanalytic and phenomenological theories of architecture (Sullivan, Loos, Esherick) is carried out, confronting them with the classical tradition (Vitruvius, Alberti, Schopenhauer) and with contemporary contributions (Scruton, Pallasmaa, Huskinson, Lipovetsky and Serroy). The objective is to make explicit a set of aesthetic criteria that allow the evaluation of architecture beyond the simplistic dichotomy between utility and ornament.

2. Arquitetura entre arte útil e arte bela

Desde a antiguidade até ao período neoclássico, a ideia de que se pudesse conceber uma arquitetura estritamente utilitarista era amplamente considerada inconcebível. A arquitetura era entendida como arte útil na medida em que servia a necessidades concretas, mas essa utilidade não esgotava o seu sentido: as obras eram também fins em si mesmas, portadoras de significado intrínseco e valor estético próprio. Leon Battista Alberti é paradigmático desse entendimento ao recusar a separação radical entre ofício e arte. Para ele, "*toda a força e razão do projeto... consiste em encontrar uma maneira exata e correta de adaptar e unir as linhas e os ângulos que definem o aspeto do edifício*"[4], de modo que a forma do edifício "*seja inteiramente implícita na conceção*"[5]. A beleza, nesse sentido, não é algo acrescentado ao final, mas emergente da ordem, proporção e conveniência de todas as partes.

A modernidade arquitetónica, porém, desloca esse eixo. Louis Sullivan cristaliza uma mudança de paradigma ao afirmar que "*a forma segue sempre a função*". A partir desta máxima, a experiência da beleza passa a ser vista como um subproduto da correta resolução funcional do edifício, e não como objetivo determinante do projeto. A extensão radical dessa tese conduz Adolf Loos ao manifesto "Ornamento e Crime", em que a ornamentação tradicional é denunciada como excesso supérfluo[6]. Enquanto Alberti distingue cuidadosamente ornamento (elementos destacáveis) de beleza (qualidade inseparável do todo, que se perde quando uma parte é alterada sem afetar sua integridade), parte da arquitetura moderna tende a apagar essa diferença, subordinando qualquer consideração estética à lógica funcional[7].

[4] Alberti, Leon Battista *in* (Scruton, Estética da Arquitectura, 1979, p. 31).
[5] *Ibdem*.
[6] (Loos, 1924).
[7] (Scruton, Estética da Arquitectura, 1979, pp. 106-107).

2. Architecture between useful art and beautiful art

From antiquity to the neoclassical period, the idea that strictly utilitarian architecture could be conceived was widely considered inconceivable. Architecture was understood as useful art insofar as it served concrete needs, but this utility did not exhaust its meaning: the works were also ends in themselves, bearers of intrinsic meaning and aesthetic value of their own. Leon Battista Alberti is paradigmatic of this understanding when he refuses the radical separation between craft and art. For him, "*the whole force and reason of the project... consists of finding an exact and correct way to adapt and join the lines and angles that define the appearance of the building*"[4], so that the shape of the building "*is entirely implicit in the design*"[5]. Beauty, in this sense, is not something added to the end, but emergent from the order, proportion, and convenience of all parts.

Architectural modernity, however, shifts this axis. Louis Sullivan crystallizes a paradigm shift when he states that "*form always follows function*". From this maxim, the experience of beauty is seen as a by-product of the correct functional resolution of the building, and not as a determining objective of the project. The radical extension of this thesis leads Adolf Loos to the manifesto "Ornament and Crime", in which traditional ornamentation is denounced as superfluous excess[6]. While Alberti carefully distinguishes ornament (detachable elements) from beauty (a quality inseparable from the whole, which is lost when a part is altered without affecting its integrity), part of modern architecture tends to erase this difference, subordinating any aesthetic consideration to functional logic[7].

---

3. Limites da teoria funcionalista

A formulação funcionalista radical encontrou defensores como Joseph Esherick, segundo o qual "*a beleza é uma coisa consequente, um produto da resolução correta de problemas. É irreal como fim*"[8]. Nessa perspetiva, o projeto não deveria ter a beleza como objetivo explícito; esta surgiria automaticamente da boa solução funcional. Críticas a essa posição apontam que uma arquitetura reduzida à função ignora o seu sujeito fundamental: as pessoas. Christopher Alexander, por exemplo, mostra que soluções que cumprem formalmente uma função podem falhar ao nível da "autoconsciência" – um conjunto de fatores evolutivos, culturais e afetivos que torna

[8] *In* (Scruton, Estética da Arquitectura, 1979, p. 33).

certos ambientes intrinsecamente adequados ou inadequados a determinado lugar e comunidade[9].

Essa "autoconsciência" exige do projetista uma análise de necessidades concorrentes, nem sempre compatíveis entre si. Resolver integralmente um problema pode implicar no sacrifício do outro. A experiência quotidiana do projeto mostra que a linguagem funcionalista se tornou incapaz de oferecer soluções e propostas onde a perda de conforto térmico, por exemplo, é deliberadamente assumida em favor de uma vista, de uma iluminação natural mais generosa, ou de uma melhor relação entre interior e exterior do edifício, onde o utente beneficiaria do conforto interno sem perder os benefícios dos elementos externos do edifício. Nesse tipo de escolha, a dimensão estética não é um luxo, mas um modo de responder a necessidades de valor – aquilo que, para Scruton, ordena a experiência arquitetónica, e não se confunde com preferências arbitrárias.

Além disso, o conceito de função em si parece equivocado, pois é extremamente incompleto para descrever a que se aplicaria esta função pretendida. Referir-se-ia ela às partes isoladas ou ao edifício como um todo? Num museu, por exemplo, convivem funções de exposição, conservação, administração, segurança, formação e convívio. Qual delas seria a função determinante para a forma? Se cada setor expressasse formalmente apenas a sua função, o edifício arriscaria perder coerência arquitetónica; se, ao contrário, se prioriza uma unidade formal, a função deixa de ser critério único para a configuração dos espaços.

A teoria funcionalista tampouco explica satisfatoriamente a conversão de usos: fábricas transformadas em lofts residenciais, centrais elétricas em centros comerciais, armazéns em museus, para citar alguns exemplos que se tornaram comuns e notórios nas últimas décadas. Se a estética fosse mero reflexo da função original, a mudança de uso deveria anular a experiência estética, o que claramente não corresponde ao vivido.

A conclusão a que se chega, portanto, é que "*a função não é o único traço essencial de um edifício; necessariamente, um edifício tem de ostentar uma forma ou um padrão e podemos entender o padrão em contextos desligados da função dada*"[10]. Comos nos lembra Pallasmaa, a redução da arquitetura a uma engenharia funcional esvazia-a de sua dimensão simbólica e pública, tornando-a incapaz de propor significados compartilháveis[11].

3. Limits of the functionalist theory

The radical functionalist formulation found defenders such as Joseph Esherick, according to whom "*beauty is a consequential thing, a product of*

[9] (Scruton, Estética da Arquitectura, 1979, p. 35).
[10] (Scruton, Estética da Arquitectura, 1979, p. 46).
[11] (Pallasmaa, A imagem corporificada - Imaginação e imaginário na arquitetura, 2013, p. 132).

the correct resolution of problems. It's unreal as an end"[8]. From this perspective, the project should not have beauty as an explicit objective; this would automatically arise from the good functional solution. Criticisms of this position point out that an architecture reduced to function ignores its fundamental subject: people. Christopher Alexander, for example, shows that solutions that formally fulfill a function can fail at the level of "self-awareness" – a set of evolutionary, cultural, and affective factors that make certain environments intrinsically suitable or inappropriate for a given place and community[9].

This "self-awareness" requires the designer to analyze competing needs, which are not always compatible with each other. Fully solving one problem can imply sacrificing the other. The daily experience of the project shows that the functionalist language has become incapable of offering solutions and proposals where the loss of thermal comfort, for example, is deliberately assumed in favor of a view, more generous natural lighting, or a better relationship between the interior and exterior of the building, where the user would benefit from the internal comfort without losing the benefits of the external elements of the building. In this type of choice, the aesthetic dimension is not a luxury, but a way of responding to value needs – that, for Scruton, orders the architectural experience, and is not to be confused with arbitrary preferences.

Moreover, the concept of function itself seems misguided, as it is extremely incomplete to describe what this intended function would apply to. Would she refer to the isolated parts or to the building as a whole? In a museum, for example, there are functions of exhibition, conservation, administration, security, training and conviviality. Which of them would be the determining function for form? If each sector formally expressed only its function, the building would risk losing architectural coherence; if, on the contrary, a formal unit is prioritized, function is no longer the only criterion for the configuration of spaces.

Nor does functionalist theory satisfactorily explain the conversion of uses: factories transformed into residential lofts, power plants into shopping malls, warehouses into museums, to name a few examples that have become common and notorious in recent decades. If aesthetics were a mere reflection of the original function, the change of use should annul the aesthetic experience, which clearly does not correspond to what is lived.

The conclusion reached, therefore, is that "*function is not the only essential feature of a building; necessarily, a building has to bear a form or a pattern and we can understand the pattern in contexts disconnected from the given function*"[10]. As Pallasmaa reminds us, the reduction of architecture to a functional engineering empties it of its symbolic and public dimension, making it incapable of proposing shareable meanings[11].

4. Tradição clássica

A crítica ao funcionalismo encontra apoio numa tradição longa de reflexão arquitetónica. Vitrúvio, frequentemente lembrado pelo trívio *firmitas*, *utilitas*, *venustas*, é muitas vezes citado de forma simplificada. O que se esquece é que esses termos são apresentados como "princípios" da arquitetura – condições constitutivas sem as quais um edifício não pode ser considerado bem concebido; mas não são os únicos elementos elencados em sua obra. A eles se somam as "definições" da arquitetura: *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* e *distributio*, isto é: ordem, disposição, proporção, comensurabilidade, decoro e distribuição[12]. Firmeza, funcionalidade e beleza não são, aqui, opções negociais, mas exigências intrínsecas ao ato de projetar.

Essa tríade, retomada no Renascimento sob a forma da teoria das proporções, passa a articular geometria, matemática e harmonia visual. A busca de relações proporcionais – pitagóricas, áureas ou outras – entre as partes da construção responde a uma intuição profunda de que "*certas combinações de formas e linhas parecem particularmente adequadas ou harmoniosas, enquanto outras parecem vagas, desproporcionadas e instáveis*"[13]. Embora se reconheça que nenhuma fórmula matemática garanta, por si só, a beleza, a persistência da proporção como critério indica que a ordem formal é condição necessária, ainda que não suficiente, da experiência arquitetónica elevada.

4. Classical tradition

The critique of functionalism finds support in a long tradition of architectural reflection. Vitruvius, often remembered by the trivio *firmitas*, *utilitas*, *venustas*, is often quoted in simplified form. What is forgotten is that these terms are presented as "principles" of architecture – constitutive conditions without which a building cannot be considered well-conceived; But they are not the only elements listed in his work. To them are added the "definitions" of architecture: *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* and *distributio*, that is: order, disposition, proportion, commensurability, decorum and distribution[12]. Firmness, functionality and beauty are not business options here, but intrinsic requirements to the act of designing.

This triad, resumed in the Renaissance in the form of the theory of proportions, began to articulate geometry, mathematics and visual

[12] (Vitrúvio, século I, p. 37).
[13] (Scruton, Estética da Arquitectura, 1979, p. 67).

harmony. The search for proportional relationships – Pythagorean, golden or other – between the parts of the construction responds to a deep intuition that "*certain combinations of shapes and lines seem particularly adequate or harmonious, while others seem vague, disproportionate and unstable*"[13]. Although it is recognized that no mathematical formula alone guarantees beauty, the persistence of proportion as a criterion indicates that formal order is a necessary, if not sufficient, condition of elevated architectural experience.

5. Teorias críticas da arquitetura

Entre as teorias modernas de crítica à arquitetura, a *Kunstgeschichte*, inspirada por Hegel, propõe que a arquitetura seja lida primordialmente em chave histórica: como expressão do espírito de uma época (*Lebensgefühl e Zeitgeist* respetivamente)[14]. Embora seja evidente que qualquer obra carrega marcas de seu contexto social, cultural e tecnológico, essa abordagem enfrenta dificuldades para distinguir, em termos estéticos, uma boa de uma má arquitetura dentro do mesmo período. Se tanto edifícios bem concebidos quanto edifícios medíocres expressam a sua época, o critério histórico por si só não basta para uma avaliação crítica. A falta de definições operacionais de "*espírito do tempo*" ou "*expressão*" limita a capacidade destas teorias de orientar juízos estéticos precisos.

A teoria psicanalítica, representada por Adrian Stokes[15], desloca o foco para o inconsciente. A arquitetura é vista como campo de projeção de conteúdos reprimidos, de modo que a experiência estética seria, em larga medida, indizível, esquiva às tentativas de verbalização. A obra arquitetónica funcionaria como representação de algo outro, mais profundo, que se manifesta através das formas, materiais e detalhes. Embora ilumine a dimensão afetiva e simbólica da experiência espacial, essa teoria tende a reduzir o edifício a mero instrumento para a produção de sentimentos, desconsiderando o seu significado intrínseco e, por conseguinte, a experiência estética arquitetónica, sendo, portanto, uma teoria que diminui a arquitetura a uma função meramente instrumental para que o indivíduo alcance seus sentimentos por meio da representação.

Scruton critica tanto o historicismo quanto a psicanálise quando estas teorias pretendem constituir critérios universais de julgamento. Nenhuma doutrina crítica, afirma, pode ser estabelecida a priori com validade geral, sob pena de arbitrariedade. Toda teoria de crítica em arquitetura deve, em última instância, remeter-se à

[14] (Hegel, 1842).
[15] (Scruton, Estética da Arquitectura, 1979, pp. 149-155).

experiência concreta de edifícios particulares, às suas qualidades específicas e ao modo como são integrados na vida das pessoas[16].

Defende, assim o autor, uma teoria de análise crítica da arquitetura baseada na perceção imaginativa[17], uma espécie de derivado da fenomenologia, onde a obra de arquitetura exige uma participação ativa do indivíduo, de tal modo que o espaço não seja simplesmente analisado, mas vivido por ele em sua inteireza, com suas texturas, cheiros, ruídos, luzes e sombras. Segundo o filósofo britânico, este é o único meio de verdadeiramente analisar e compreender a arquitetura.

Seguindo o raciocínio de Scruton, Pallasmaa enfatiza que a arquitetura é, antes de mais, um "*espaço vivenciado*"[18] e não um mero espaço físico mensurável. O edifício não se reduz a imagem visual, mas envolve todos os sentidos: textura, temperatura, som, cheiro, peso, densidade da luz. A atenção exclusiva à forma espetacular, muitas vezes agenciada pela cultura da imagem, leva ao que o autor descreve como "*autismo arquitetónico*"[19]: um discurso auto referente, conceitual e narcisista, desligado da realidade existencial compartilhada.

Neste sentido, a verdadeira experiencia da arquitetura deve incluir o indivíduo como um todo, onde a imaginação, alimentada por repertórios culturais e memórias pessoais, projeta significados no objeto arquitetónico, de modo que o prazer estético não é um simples efeito do edifício, mas um modo de compreendê-lo. Ter interesse estético num edifício é "*prestar-lhe atenção em toda a sua plenitude*"[20], de modo a buscar o sentido das relações entre partes e todo.

Pisos convidam ao movimento, portas encenam a passagem entre domínios, janelas oferecem enquadramentos do mundo, escadas sugerem níveis e trajetos. A arquitetura funciona como verbo – ação – tanto quanto substantivo – objeto. Essa dimensão performativa aproxima a experiência arquitetónica de um "evento" em que o sujeito é continuamente afetado e, ao mesmo tempo, produz significados através de seu deslocamento e permanência nos espaços.

5. Critical theories of architecture

Among the modern theories of architectural criticism, the *Kunstgeschichte*, inspired by Hegel, proposes that architecture be read primarily in a historical key: as an expression of the spirit of an era (*Lebensgefühl and Zeitgeist* respectively)[14]. Although it is evident that any work bears marks of its social, cultural and technological context, this approach faces difficulties in distinguishing, in aesthetic terms, a good

[16] (Scruton, Estética da Arquitectura, 1979, p. 79 e ss.).
[17] (Scruton, Estética da Arquitectura, 1979, p. 79 e ss.).
[18] (Pallasmaa, Os olhos da pele, 2011, p. 60).
[19] (Pallasmaa, Os olhos da pele, 2011, p. 32).
[20] (Scruton, Estética da Arquitectura, 1979, p. 209).

architecture from a bad architecture within the same period. If both well-designed buildings and mediocre buildings express their time, the historical criterion alone is not enough for a critical evaluation. The lack of operational definitions of "*spirit of the time*" or "*expression*" limits the ability of these theories to guide accurate aesthetic judgments.

Psychoanalytic theory, represented by Adrian Stokes[15], shifts the focus to the unconscious. Architecture is seen as a field of projection of repressed contents, so that the aesthetic experience would be, to a large extent, unspeakable, elusive to attempts at verbalization. The architectural work would function as a representation of something other, deeper, which manifests itself through forms, materials and details. Although it illuminates the affective and symbolic dimension of spatial experience, this theory tends to reduce the building to a mere instrument for the production of feelings, disregarding its intrinsic meaning and, consequently, the architectural aesthetic experience, being, therefore, a theory that reduces architecture to a merely instrumental function for the individual to achieve his feelings through representation.

Scruton criticizes both historicism and psychoanalysis when these theories claim to constitute universal criteria of judgment. No critical doctrine, he says, can be established a priori with general validity, under penalty of arbitrariness. Every theory of criticism in architecture must ultimately refer to the concrete experience of particular buildings, their specific qualities and the way they are integrated into people's lives[16].

Thus, the author defends a theory of critical analysis of architecture based on imaginative perception[17], a kind of derivative of phenomenology, where the work of architecture requires an active participation of the individual, in such a way that the space is not simply analyzed, but lived by him in its entirety, with its textures, smells, noises, lights and shadows. According to the British philosopher, this is the only way to truly analyze and understand architecture.

Following Scruton's reasoning, Pallasmaa emphasizes that architecture is first and foremost an "*experienced space*"[18] and not a mere measurable physical space. The building is not reduced to a visual image, but involves all the senses: texture, temperature, sound, smell, weight, density of light. The exclusive attention to the spectacular form, often mediated by the culture of the image, leads to what the author describes as "*architectural autism*"[19]: a self-referential, conceptual and narcissistic discourse, detached from the shared existential reality.

In this sense, the true experience of architecture must include the individual as a whole, where the imagination, fed by cultural repertoires and personal memories, projects meanings onto the architectural object,

so that aesthetic pleasure is not a simple effect of the building, but a way of understanding it. To have an aesthetic interest in a building is to "*pay attention to it in all its fullness*"[20], in order to seek the meaning of the relations between parts and whole.

Floors invite movement, doors stage the passage between domains, windows offer framings of the world, stairs suggest levels and paths. Architecture works as a verb – action – as well as a noun – object. This performative dimension brings the architectural experience closer to an "event" in which the subject is continuously affected and, at the same time, produces meanings through his displacement and permanence in spaces.

6. Arquitetura, neurociência e tríade estética

Estudos recentes em neuroestética têm reforçado empiricamente a intuição de que a arquitetura influencia o comportamento, a saúde física e o bem-estar. Pesquisas publicadas em 2014 e 2017 apontam que elementos como forma, cor, materialidade, iluminação e organização espacial ativam três grandes sistemas neurais associados à experiência estética: emoção-valoração, sensório-motor e conhecimento-significado. O primeiro conecta-se ao sistema de recompensa, regulando prazer e aversão; o segundo diz respeito à perceção do espaço, à atração ou repulsa que um ambiente suscita; o terceiro envolve fatores *top-down* – cultura, contexto social, formação do indivíduo.

Essa tríade mostra que a estética não é um acréscimo supérfluo, mas um componente estrutural da experiência arquitetónica. Espaços monótonos, agressivos ou superestimulantes podem predispor a stress, fadiga, irritabilidade; ambientes equilibrados em termos sensoriais e simbolicamente significativos tendem a favorecer concentração, descanso, interação social e sensação de pertença. A forma do edifício, portanto, participa ativamente da configuração dos estados mentais e afetivos dos seus utentes.

Estudos mais recentes, realizados na última década, reafirmam os anteriores, tendo sido capazes de provar que ambientes ricos em estímulos sensoriais e estéticos, como luz natural, vistas atrativas, superfícies agradáveis ao toque, elementos com padrões fractais, dentre outros, afetam positivamente o humor e o bem-estar, reduzem o stress e permitem ao cérebro criar novas conexões[21].

Outros estudos realizados nos últimos 25 anos com sistemas de rastreamento de padrão de movimento ocular demonstram um interesse natural do ser humano ao detalhe, à ornamentação, onde edifícios com elementos decorativos captaram mais a atenção dos olhos dos indivíduos do que aqueles que carentes de ornamentos, que

[21] (Ruggles, 2026).

tendem a desviar os olhos a outros objetos que não o próprio edifício, como árvores e pessoas, por exemplo[22].

6. Architecture, neuroscience and aesthetic triad

Recent studies in neuroaesthetics have empirically reinforced the intuition that architecture influences behavior, physical health, and well-being. Research published in 2014 and 2017 points out that elements such as shape, color, materiality, lighting, and spatial organization activate three major neural systems associated with aesthetic experience: emotionvalue, sensorimotor, and knowledge-meaning. The first is connected to the reward system, regulating pleasure and aversion; the second concerns the perception of space, the attraction or repulsion that an environment arouses; the third involves *top-down factors* – culture, social context, formation of the individual.

This triad shows that aesthetics is not a superfluous addition, but a structural component of the architectural experience. Monotonous, aggressive or overstimulating spaces can predispose to stress, fatigue, irritability; Environments that are balanced in sensory and symbolically significant terms tend to favor concentration, rest, social interaction, and a sense of belonging. The form of the building, therefore, actively participates in the configuration of the mental and affective states of its users.

More recent studies, carried out in the last decade, reaffirm the previous ones, having been able to prove that environments rich in sensory and aesthetic stimuli, such as natural light, attractive views, surfaces pleasant to the touch, elements with fractal patterns, among others, positively affect mood and well-being, reduce stress and allow the brain to create new connections[21].

Other studies carried out in the last 25 years with eye movement pattern tracking systems demonstrate a natural interest of human beings in detail, in ornamentation, where buildings with decorative elements captured more attention from the eyes of individuals than those lacking ornaments, which tend to divert their eyes to objects other than the building itself, like trees and people, for example[22].

---

[22] (Lavdas, 2026).

7. Carácter público, contexto e responsabilidade ética na arquitetura

Uma das características que mais distinguem a arquitetura das demais artes é o seu carácter eminentemente público e inamovível. Como observa Bruno Zevi, é possível evitar um livro, um concerto ou um filme, mas ninguém pode "*fechar os olhos diante das construções que constituem o palco da vida citadina*" [23]. O edifício impõe a sua presença a todos que por ele passam, independentemente da vontade destes. John Ruskin, ao descrever a arquitetura como a mais política das artes[24], chama atenção para o poder que o arquiteto tem de impor, pela forma construída, uma visão de mundo ao público, independentemente de qualquer acordo ou aceitação, pois, por simplesmente estar, o edifício comunica-se com as pessoas e impõe-lhes todo o significado impresso pelo autor. Deste modo, um edifício tem a capacidade de causar uma rutura cultural, ou afirmar-se como símbolo e elemento de uma continuidade, mesmo sem o consentimento da comunidade.

Roger Scruton reforça essa responsabilidade ao salientar que o "*passado existe não como legado a possuir por um ato autoconsciente da vontade «moderna», mas como um facto resistente, uma parte alienável de um presente alargado*"[25], com o qual o projetista sério precisa dialogar. Inserir um novo edifício numa cidade significa intervir num "*presente alargado*" que inclui camadas históricas, simbólicas e afetivas acumuladas.

Segundo o professor Miravalle, arquiteturas de autoafirmação, que procuram chocar ou destacar-se a qualquer custo, muitas vezes "*fere*(m) *a comunidade*"[26] por se comportarem como reflexo dos egos individualistas de seus projetistas numa paisagem que deveria expressar um mundo comum de valores.

Dessa perspetiva, edifícios meramente funcionais ou meramente icónicos falham eticamente. No primeiro caso, porque "*não se prestam à imposição de um significado público*"[27], permanecendo opacos ao reconhecimento coletivo; no segundo, porque reduzem a cidade a cenário de autoexibição formal, contribuindo para o que Lipovetsky e Serroy descrevem como "*cidades-shopping*" e "*cidades-museu*", dominadas por edifícios-conceito mais preocupados com a singularidade da imagem do que com a qualidade de vida urbana[28].

---

[23] (Zevi, 1984, p. 2).
[24] *In* (Scruton, Estética da Arquitectura, 1979, pp. 24-25).
[25] (Scruton, Estética da Arquitectura, 1979, p. 26)
[26] (Miravalle, 2019, p. 181)
[27] (Scruton, Estética da Arquitectura, 1979, p. 250)
[28] (Lipovetsky & Serroy, 2013, pp. 301-445)

7. Public character, context and ethical responsibility in architecture

One of the characteristics that most distinguishes architecture from other arts is its eminently public and immovable character. As Bruno Zevi observes, it is possible to avoid a book, a concert or a film, but no one can "*close their eyes to the buildings that constitute the stage of city life*"[23]. The building imposes its presence on everyone who passes through it, regardless of their will. John Ruskin, when describing architecture as the most political of the arts[24], draws attention to the power that the architect has to impose, through the built form, a vision of the world to the public, regardless of any agreement or acceptance, because, by simply being, the building communicates with people and imposes on them all the meaning imprinted by the author. In this way, a building has the capacity to cause a cultural rupture, or to assert itself as a symbol and element of continuity, even without the consent of the community.

Roger Scruton reinforces this responsibility by pointing out that the "*past exists not as a legacy to be possessed by a self-conscious act of the 'modern' will, but as a resistant fact, an alienable part of an extended present*"[25], with which the serious designer needs to dialogue. Inserting a new building in a city means intervening in an "*extended present*" that includes accumulated historical, symbolic and affective layers.

According to Professor Miravalle, self-affirming architectures, which seek to shock or stand out at any cost, often "*hurt the community*"[26] by behaving as a reflection of the individualistic egos of their designers in a landscape that should express a common world of values.

From this perspective, merely functional or merely iconic buildings fail ethically. In the first case, because "*they do not lend themselves to the imposition of a public meaning*"[27], remaining opaque to collective recognition; in the second, because they reduce the city to a scenario of formal self-exhibition, contributing to what Lipovetsky and Serroy describe as "*shopping cities*" and "*museum cities*", dominated by concept buildings more concerned with the singularity of the image than with the quality of urban life[28].

---

8. Crítica à hiper-imagem e ao espetáculo arquitetónico

Lipovetsky e Serroy descrevem uma "*explosão de edifícios arquitetónicos*"[29] a partir das décadas de 1980–1990, marcada por uma estética do choque visual: museus,

[29] (Lipovetsky & Serroy, 2013, p. 315)

centros culturais e equipamentos icónicos que se tornam, eles mesmos, atrações, frequentemente mais conhecidos que as coleções ou funções que abrigam. Em contraste com grandes obras arquitetónicas do passado, como igrejas barrocas ou palácios, que celebravam o divino ou o poder político, muitas construções hipermodernas seriam motivadas por "*pura busca de originalidade e singularidade*"[30], associada a estratégias de marketing urbano e *branding* de cidades. À "*hipertrofia da forma*" [31] corresponderia um "*minimalismo de conteúdo*" [32], uma retração de sentido.

Huskinson, Hillman e Roszak convergem na crítica a uma arquitetura egocentrada, "*projetada apenas para satisfazer as demandas da consciência do ego*"[33], que negligencia a imaginação e o inconsciente. Tais edifícios, embora possam impressionar pela técnica e geometria, não envolvem o sujeito "*em profundidades cada vez maiores do ser*". O resultado é um "*embrutecimento do self*", um "*falso self*" urbano, no qual as necessidades mais profundas dos indivíduos e comunidades são substituídas por estímulos superficiais.

Do lado oposto, a instrumentalização pura – a cidade dos grandes armazéns, das caixas anónimas, dos conjuntos residenciais homogéneos – produz ambientes que, nas palavras de Lipovetsky e Serroy, são marcados pela "*homogeneidade fria*"[34] e "*fealdade triste*"[35]. A crítica convergente é que tanto o esteticismo quanto o utilitarismo extremos esvaziam a arquitetura de significado.

8. Criticism of hyper-image and architectural spectacle

Lipovetsky and Serroy describe an "*explosion of architectural buildings*"[29] from the 1980s–1990s onwards, marked by an aesthetic of visual shock: museums, cultural centers and iconic facilities that themselves become attractions, often better known than the collections or functions they house. In contrast to great architectural works of the past, such as baroque churches or palaces, which celebrated the divine or political power, many hypermodern constructions would be motivated by "*pure search for originality and uniqueness*"[30], associated with urban marketing strategies and *city branding*. The "*hypertrophy of form*"[31] would correspond to a "*minimalism of content*"[32] , a retraction of meaning.

Huskinson, Hillman, and Roszak converge in their critique of an egocentric architecture, "*designed only to satisfy the demands of ego consciousness*"[33], that neglects imagination and the unconscious. Such buildings, although they may impress by technique and geometry, do not

[30] *Ibdem*.
[31] *Ibdem*.
[32] *Ibdem*.
[33] (Huskinson, 2018, p. 192) – tradução livre.
[34] (Lipovetsky & Serroy, 2013, p. 30)
[35] (Lipovetsky & Serroy, 2013, p. 30)

involve the subject "*in ever greater depths of being*". The result is a "*stultification of the self*," an urban "*false self*," in which the deepest needs of individuals and communities are replaced by superficial stimuli.

On the other hand, pure instrumentalization – the city of department stores, anonymous boxes, homogeneous residential complexes – produces environments that, in the words of Lipovetsky and Serroy, are marked by "*cold homogeneity*"[34] and "*sad ugliness*".[35] The converging critique is that both extreme aestheticism and utilitarianism empty architecture of meaning.

---

9. Gosto, imaginação e significado

Scruton propõe uma síntese entre tradição e crítica contemporânea ao situar a experiência arquitetónica no encontro entre gosto, imaginação e significado público. Para o filósofo britânico, o prazer arquitetónico reside num ato de compreensão intelectual do objeto; não se trata apenas de uma resposta sensorial, mas de um julgamento que procura o "apropriado". Exercitar o gosto é, simultaneamente, um ato de discriminação e de imaginação: o observador projeta significados no edifício, mas essa projeção é condicionada por critérios que podem ser discutidos e compartilhados.

Ter um "*interesse estético num edifício*"[36] implica vê-lo "*não em termos de funções estreitas e predeterminadas, mas em termos de todo o significado visual que terá*"[37]. Essa atenção plena envolve a perceção da relação entre partes, a adequação da forma à função, a proporção, o contexto urbano, a materialidade, a luz e o modo como o edifício se disponibiliza à vida humana. Um edifício que responda ao sentido estético do observador "*proporciona-lhe (...) uma intimação de uma ordem pública*"[38], sugerindo a existência de valores objetivos que excedem a soma de interesses individuais.

Nesse quadro, a autoexpressão formal, quando desligada de regras reconhecíveis, é vista como tentativa de perpetuar o individualismo na esfera estética. A liberdade criadora do arquiteto, como lembra Espinosa, é "*consciência da necessidade*"[39]: requer obediência a uma ordem que torne o edifício inteligível tanto para o perito quanto para o leigo. A arquitetura significativa é aquela que consegue articular *firmitas*, *utilitas* e *venustas* de modo que a experiência estética e a vida prática se reforcem mutuamente.

---

[36] (Scruton, Estética da Arquitectura, 1979, p. 209)
[37] *Ibdem*.
[38] (Scruton, Estética da Arquitectura, 1979, p. 250)
[39] *In* (Scruton, Estética da Arquitectura, 1979, p. 252)

9. Taste, imagination and meaning

Scruton proposes a synthesis between tradition and contemporary criticism by situating the architectural experience in the encounter between taste, imagination and public meaning. For the British philosopher, architectural pleasure resides in an act of intellectual understanding of the object; It is not just a sensory response, but a judgment that seeks the "appropriate". Exercising taste is simultaneously an act of discrimination and imagination: the observer projects meanings onto the building, but this projection is conditioned by criteria that can be discussed and shared.

To have an "*aesthetic interest in a building*"[36] implies seeing it "*not in terms of narrow and predetermined functions, but in terms of all the visual meaning it will have*"[37]. This mindfulness involves the perception of the relationship between parts, the adequacy of form to function, proportion, urban context, materiality, light and the way in which the building is made available to human life. A building that responds to the aesthetic sense of the observer "*proportionally (...) an intimation of a public order*"[38], suggesting the existence of objective values that exceed the sum of individual interests.

In this context, formal self-expression, when disconnected from recognizable rules, is seen as an attempt to perpetuate individualism in the aesthetic sphere. The creative freedom of the architect, as Spinoza reminds us, is "*awareness of necessity*"[39]: it requires obedience to an order that makes the building intelligible to both the expert and the layman. Meaningful architecture is that which manages to articulate *firmitas*, *utilitas,* and *venustas* in such a way that aesthetic experience and practical life reinforce each other.

---

10. Considerações finais

A análise desenvolvida ao longo deste artigo permite apontar alguns eixos fundamentais para uma crítica da arquitetura contemporânea:

1. A redução da arquitetura a função ou a imagem esvazia a sua natureza artística e pública. Em ambos os casos, perde-se a capacidade de oferecer significados compartilháveis e de estruturar a experiência existencial dos indivíduos.
2. A tradição vitruviana–albertiana, enriquecida por Schopenhauer e retomada por autores como Scruton e Pallasmaa, aponta para a necessidade de

recuperar a beleza como princípio constitutivo, em equilíbrio com firmeza e utilidade, e não como ornamento supérfluo.

3. Teorias historicistas, psicanalíticas e funcionalistas contribuem elementos importantes, mas mostram-se insuficientes quando pretendem oferecer critérios universais de crítica. A experiência concreta de edifícios particulares e o seu impacto na vida das pessoas devem permanecer o centro de qualquer avaliação.
4. A fenomenologia e a neuroestética iluminam a profundidade da experiência arquitetónica, mostrando que a forma construída afeta simultaneamente sentidos, cognição e afetividade. A questão estética, longe de ser acessória, tem implicações diretas na saúde, no comportamento e na qualidade de vida.
5. O carácter público e inamovível da arquitetura impõe uma responsabilidade ética específica ao arquiteto: projetar não apenas para o cliente imediato, mas para a comunidade, o tempo e o lugar. A cidade exige menos "proezas" isoladas e mais contextos harmoniosos, onde "as belezas menores" criam um tecido urbano hospitaleiro para as grandes obras.

Em síntese, a arquitetura só cumpre plenamente a sua vocação quando é capaz de oferecer, ao mesmo tempo, abrigo funcional, ordem percetível e beleza significativa. Isso supõe reabilitar a categoria do belo como necessidade humana – não apenas como gosto subjetivo, mas como condição de uma vida que se reconhece inserida num mundo dotado de sentido.

10. Final considerations

The analysis developed throughout this article allows us to point out some fundamental axes for a critique of contemporary architecture:

1. The reduction of architecture to function or image empties its artistic and public nature. In both cases, the ability to offer shareable meanings and to structure the existential experience of individuals is lost.
2. The Vitruvian-Albertian tradition, enriched by Schopenhauer and taken up by authors such as Scruton and Pallasmaa, points to the need to recover beauty as a constitutive principle, in balance with firmness and utility, and not as a superfluous ornament.
3. Historicist, psychoanalytic and functionalist theories contribute important elements, but they prove to be insufficient when they claim to offer universal criteria of criticism. The concrete experience of particular buildings and their impact on people's lives must remain at the center of any evaluation.

4. Phenomenology and neuroaesthetics illuminate the depth of architectural experience, showing that built form simultaneously affects senses, cognition, and affectivity. The aesthetic issue, far from being accessory, has direct implications for health, behavior and quality of life.

5. The public and immovable character of architecture imposes a specific ethical responsibility on the architect: to design not only for the immediate client, but for the community, the time and the place. The city requires fewer isolated "feats" and more harmonious contexts, where "the lesser beauties" create a hospitable urban fabric for large works.

In short, architecture only fully fulfills its vocation when it is able to offer, at the same time, functional shelter, perceptible order and significant beauty. This presupposes rehabilitating the category of beauty as a human need – not only as a subjective taste, but as a condition of a life that recognizes itself as inserted in a world endowed with meaning.

Bibliografia

Bibliography

Hegel, G. W. (1842). *A Arquitetura*. (O. Tolle, Trad.) São Paulo, Brasil: Editora da Universidade de São Paulo.

Huskinson, L. (2018). *Architecture and the mimetic self - A psychoanalytic study of how buildings make and break our lives*. Nova York, Estados Unidos da América: Routledge.

Lavdas, A. A. (2026). Neuroaesthitics and evolution. (A. S. Alexandro A Lavdas, Ed.) *Routledge Handbook of neuroscience and the built environment*, pp. 27-41.

Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2013). *O Capitalismo Estético na Era da Globalização*. (L. F. Sarmento, Trad.) Lisboa, Portugal: Edições 70.

Loos, A. (1924). *Ornament and Crime*. (S. Whiteside, Trad.) Londres, Reino Unido: Penguin Classics.

Miravalle, J.-M. L. (2019). *Beleza - O que é e por que importa*. (P. B. Figueredo, Trad.) Guarapava, Paraná, Brasil: Editora Mater Verbi.

Pallasmaa, J. (2011). *Os olhos da pele*. Porto Alegre, Brasil: Bookman.

Pallasmaa, J. (2013). *A imagem corporificada - Imaginação e imaginário na arquitetura*. (A. Salvaterra, Trad.) Porto Alegre, Brasil: Bookman.

Ruggles, N. R. (2026). Harmony in design - levering human biology for aesthetic well-being. (A. S. Alexandros A. Lavdas, Ed.) *Routledge Handbook of neuroscience and the built environment*, pp. 71-89.

Scruton, R. (1979). *Estética da Arquitectura*. (M. A. Belo, Trad.) Lisboa, Lisboa, Portugal: Edições 70.

Scruton, R. (2009). *Beleza - uma muito breve introdução* (2ª ed.). (C. Marques, Trad.) Lisboa: Guerra e Paz, Editores, Lda.

Vitrúvio. (século I). *Tratado de Arquitectura*. (M. J. Maciel, Trad.) Lisboa, Lisboa, Portugal: IST Press.

Zevi, B. (1984). *Saber Ver a Arquitetura* (6a ed.). (M. I. Gaspar, & G. M. Oliveira, Trads.) São Paulo, São Paulo, Brasil: Editora WMF Martins Fontes.