Lusíada
Repositório das Universidades Lusíada

Universidades Lusíada

Chaves, Mário João Alves, 1965-

Architectura et etc. : porque há Arquitetura em tudo que há

http://hdl.handle.net/11067/8098
https://doi.org/10.34628/JDAS-DK07

Metadados

Data de Publicação	2025
Editor	Universidade Lusíada Editora
Palavras Chave	Arquitectura - Filosofia
Tipo	book
Revisão de Pares	Não
Coleções	[ILID-CITAD] Livros

Esta página foi gerada automaticamente em 2026-10-29T23:02:48Z com informação proveniente do Repositório

http://repositorio.ulusiada.pt

MÁRIO CHAVES

ARCHITECTURA ET ETC.

Universidade lusíada editora
LISBOA • 2025

Mário Chaves

Architectura et etc.

Porque há Arquitetura em tudo o que há

Universidade lusíada editora

Lisboa • 2025

Casa do Conhecimento da Universidade Lusíada – Catalogação na Publicação

CHAVES, Mário João Alves, 1965-

Arquitectura e etc. : porque há arquitectura em tudo o que há / Mário Chaves. - Lisboa : Universidade Lusíada Editora, 2025.
ISBN 978-989-640-290-7

1. Arquitetura - Filosofia

CBC NA2500.C43 2025

Ficha Técnica

Autor	**Mário João Alves Chaves**	**ISBN**	978-989-640-290-7
Título	**Arquitectura e etc.: porque há arquitectura em tudo o que há**		
Localização	Lisboa	**Depósito Legal**	549575/25
Ano	2025	**DOI**	https://doi.org/10.34628/JDAS-DK07
Apoio	Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto <UIDB/04026/2020>, com o identificador DOI <10.54499/UIDB/04026/2020 (https://doi.org/10.54499/UIDB/04026/2020)>		
Editora e distribuição	**Universidade Lusíada Editora** Rua da Junqueira, 188-198 — 1349-001 Lisboa • Telefone: +351 213 611 560 URL: http://editora.ulusiada.pt • E-mail: editora@lis.ulusiada.pt		
Capa	**Pedro Gama**	**Paginação**	**João Paulo Fidalgo**
Impressão e acabamentos	**Estria, Produções Gráficas, Lda.** Rua Torcato Jorge, n.º 1, Sub-Cave - 2675-359 Odivelas (Ramada)		
Tiragem	100		
Permutas	**Casa do Conhecimento da Universidade Lusíada** Rua da Junqueira, 188-198 – 1349-001 Lisboa Telefone: +351 213 611 560 • E-mail: cdc@ulusiada.pt		

© 2025, Fundação Minerva — Cultura — Ensino e Investigação Científica | Universidade Lusíada
Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida por qualquer processo eletrónico, mecânico ou fotográfico incluindo fotocópia, xerocópia ou gravação, sem autorização prévia da Editora.
Os textos que constituem esta obra seguem, por decisão dos respetivos autores, a antiga ou a atual grafia.
O conteúdo desta obra é da exclusiva responsabilidade do seu autor e não vincula a Universidade Lusíada.
Distribuição gratuita. Não é permitida a sua comercialização.

CITAD CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TERRITÓRIO, ARQUITECTURA E DESIGN UNIVERSIDADE LUSÍADA
fct Fundação para a Ciência e a Tecnologia
REPÚBLICA PORTUGUESA EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E INOVAÇÃO

SUMÁRIO

A ética em arquitetura, em Aristóteles e Mario Botta 5
Arquitetura e a ordem dos Deuses: mito, forma e transcendência 11
Do clássico à contemporaneidade: a persistência do ideal e a mutação do significado 17
A felicidade de uma arquitetura de felicidade 23
A linguagem da arquitetura codificada 29
Hidegger e a cabana em Todtnauberg; construir, habitar, pensar 37
Real vs Virtual 42
Palladio, o arquiteto da razão e universalização do ideal clássico 46
Bernini e o esplendor da forma 53
Sir Christophe Wren e a sua fértil invenção e produção 58
C.S. Peirce, os princípios do pragmatismo e o modernismo 63
Jean Paul Sartre, existencialismo, estruturalismo e brutalismo 71
Existencialismo, estruturalismo e brutalismo: a arquitetura da existência em tempos de crises 76
A filosofia da desconstrução e a arquitetura do caos ordenado 79
A desconstrução de Jacques Derrida: destruindo hierarquias e reconfigurando sentidos 85
Arquitetura na Era da Exaustão e do hiper consumo: governar a complexidade e habitar o desgaste 88
Entre os "I's" da consciência cívica: arquitetura 'Cavalo de Tróia' contra a indiferença 97
Filosofia, arquitetura e os horizontes críticos da modernidade 107
A arquitetura como essência da condição humana em tempos flexiexistencialistas e futuros distópicos 110
Habitar o inabitável: a arquitetura na Era Flexiexistencialista e nos futuros pós-terrenos 113
Abstract 117
Introduction 119
Conclusion 135
Acknowledgment 135
References 136

A ética em arquitetura, em Aristóteles e Mario Botta

A arquitetura, enquanto manifestação cultural e social, desempenha um papel fundamental na estruturação das sociedades, por vezes invisível mas sempre presente. A sua importância transcende a mera funcionalidade dos edifícios, envolvendo as questões de ética e valores humanos. Neste contexto, a ética aristotélica e a visão ética de Mario Botta oferecem perspetivas complementares sobre a responsabilidade do arquiteto e o impacto da arquitetura no bem comum, enfatizando o seu papel na estrutura moral da sociedade. Aristóteles, na sua obra "*Ética a Nicómaco*"[1], define a ética como a busca da eudaimonia, ou seja, da felicidade e do bem-estar humano. Para o filósofo grego, a excelência (areté) é alcançada através da prática da virtude, um equilíbrio entre

[1] Na *Ética a Nicómaco, Aristóteles define a eudaomonia [felicidade / florescimento] como o fim último da vida, alcançando através da prática das virtudes. A arquitetura, nesse sentido não é neutra. A Polis grega, com a sua ágora e templos abertos, foi um projeto ético. Espaços públicos, incentivavam o diálogo [virtude da phronesis] e a participação cívica – a justiça, A beleza como harmonia, pela proporção – Symmetria, e a ordem – Táxis na arquitetura clássica espelhavam a busca incessante por um meio termo aristotélico – o equilíbrio entre a funcionalidade e a elevação espiritual.*

os extremos, regulado pela razão. Esta conceção ética tem implicações profundas na arquitetura, pois um ambiente bem projetado pode moldar o caráter dos indivíduos e incentivar uma vida virtuosa. Aristóteles argumenta que a cidade e os seus espaços devem ser concebidos de forma a promover a justiça, a harmonia e a participação cívica. Assim, a arquitetura não pode ser vista apenas como um exercício técnico ou estético, mas como um instrumento ético capaz de estruturar a moralidade social e o desenvolvimento humano.

Mario Botta, por sua vez, defende uma ética na arquitetura baseada na responsabilidade do arquiteto para com a memória, a identidade e o contexto em que a obra se insere. Para Botta, a arquitetura pós-moderna muitas vezes negligenciou esta responsabilidade, resultando em projetos desprovidos de significado e desconectados da história e das necessidades sociais. O arquiteto suíço sublinha que a arquitetura deve respeitar a identidade dos lugares e responder às necessidades humanas de forma autêntica e intemporal, evitando soluções meramente comerciais ou arbitrárias. Neste sentido, a arquitetura deve atuar como um mediador cultural e social, recuperando a sua função moral e civilizacional. A obra arquitetónica deve ser dotada de uma dimensão ética que transcenda a sua materialidade, contribuindo para o enraizamento dos indivíduos na história e na comunidade.

Ao relacionar-se a ética aristotélica com a visão de Mario Botta, percebe-se que ambas sublinham a importância da responsabilidade e do compromisso para com a sociedade. Se Aristóteles aponta a virtude como o caminho para uma vida plena, Botta insiste na necessidade de uma arquitetura que seja consciente do seu impacto social e cultural. A arquitetura ética, nesse sentido, deve equilibrar funcionalidade, estética e responsabilidade social, promovendo espaços que dignifiquem a vida humana e reforcem a identidade das comunidades.

A arquitetura, como parte integrante da polis, desempenha um papel essencial na formação da moralidade coletiva. Os espaços edificados não são neutros; influenciam a perceção, o comportamento e os valores dos cidadãos. Um espaço público bem concebido incentiva a convivência e a participação cívica, enquanto edifícios pensados sem consideração ética podem fragmentar a vida social e alienar os indivíduos. Assim,

a arquitetura não é apenas um reflexo da ética de uma época, mas também um agente ativo na sua construção. Se, para Aristóteles, a cidade justa promove cidadãos virtuosos, então a arquitetura deve ser um instrumento de ordenação moral da sociedade, promovendo valores de harmonia, beleza e funcionalidade.

Dessa forma, tanto a perspetiva aristotélica como a visão de Botta convergem na ideia de que a arquitetura não pode ser um ato isolado ou meramente formalista, mas sim um contributo essencial para o bem comum, respeitando a tradição, o contexto e a dimensão ética do espaço construído. [2]

O arquiteto, como mediador entre a técnica e a ética, assume assim um papel fundamental na configuração de sociedades mais justas, equilibradas e humanizadas.[3]

Quer se explore a relação entre o valor da arquitetura nas sociedades e a ética, especificamente a ética de Aristóteles e a abordagem ética de Mario Botta à arquitetura pós-moderna, recorda-se que a ética de Aristóteles, enfatizou virtudes como a justiça, a coragem e a sabedoria, visando a eudaimonia, ou florescimento humano. A arquitetura, neste contexto, deve criar espaços que promovam estas virtudes. Pense-se em espaços públicos a promover comunidade, o que está em linha com a ideia de pólis de Aristóteles.

Mario Botta, recorda-se que enfatizou a responsabilidade ética da arquitetura, concentrando-se no contexto, na história e na escala humana.[4] O pós-modernismo reage frequentemente à austeridade do modernismo,

[2] Num desafio contemporâneo, Aristóteles na sua visão, hoje pode ser considerado elitista – a pólis excluía escravos e mulheres; como traduzir-se a ética da virtude para cidades pluralistas e amorfas? Também Botta e a força da gentrificação, interpela em como a arquitetura com alma, pode resistir a tornar-se um mera *commodity* – o sentido ético pode resistir à espetacularização?

[3] A ética em Aristóteles e Botta é, em última instância, uma ética do cuidado, com a comunidade, com a história, com a beleza que dignifica. Se o filósofo grego viu a cidade como um organismo virtuoso, Botta responde ao vazio pós podermo com espaços que interrogam, desafiam e consolam. Em tempos de urbanização desenfreada e crise ecológica, essa aliança entre ética e arquitetura, é um imperativo, construindo o futuro moral da humanidade.

[4] Mario Botta – *Ética do Construir – Edições 70 - 1998*.

pelo que Botta provavelmente integra elementos tradicionais com design moderno. A sua ética pode passar pela criação de espaços significativos que respeitem o seu ambiente e os seus utilizadores. É necessário conectar a ética das virtudes de Aristóteles com a ética arquitetónica de Botta. Ambos enfatizam o bem-estar humano, mas Botta opera num contexto pós-moderno, que acrescenta camadas como referência histórica e crítica ao modernismo. Talvez se discuta como o trabalho de Botta incorpora as virtudes aristotélicas através de um design que promove a comunidade, a beleza e a funcionalidade; Botta referiu "*o valor da arquitetura nas sociedades*" como a arquitetura ética (segundo Aristóteles e Botta) contribui para o bem-estar social. Exemplos podem incluir edifícios públicos que incentivam a interação social (polis de Aristóteles) ou o uso de luz e materiais sui generis de Botta para criar espaços edificantes.[5]

A ética de Aristóteles[6], liga-se ao papel da arquitetura no fomento das virtudes, apresentando a ética pós-moderna de Botta, como comparação e contraste com Aristóteles. Ambas as perspetivas destacam o papel da arquitetura no desenvolvimento ético da sociedade, sendo necessário verificar-se que Botta escreveu explicitamente sobre ética, garantindo a compreensão das características da arquitetura pós-moderna: ecletismo, referências históricas, ornamentação, resposta ao contexto, assegurando-se que a ligação entre a ética antiga e a teoria pós-moderna é coerente. O contexto pós-moderno de Botta, talvez através do aspeto intemporal do design centrado no ser humano, é também a crítica à arquitetura pós-moderna de um ponto de vista ético. Botta aborda questões como a sustentabilidade e a equidade social, relacionando-as com as virtudes aristotélicas, como a justiça e a responsabilidade. Exemplos da obra de Botta: utilizam materiais locais, integram-se na paisagem e criam um espaço contemplativo. Isto pode estar relacionado com a ideia de beleza e virtude de Aristóteles através da harmonia e da proporção. Tanto Aristóteles como Botta, apesar de épocas diferentes, veem a arquitetura como um esforço moral que molda o compor-

[5] Em nome da crise da modernidade – esgotamento do funcionalismo, alienação urbana e perda de referências simbólicas. A ético de Botta, explícita em textos como *Architettura del Sacro, rejeita o vazio formalista do pós-modernismo frívolo propondo a valorização do contexto geográfico e histórico, integrando-se na paisagem e resgatando-se a memória coletiva. Botta vê na beleza uma necessidade ética, em que a ética arquitetónica reside na recusa à alienação.*

[6] Aristóteles – *Ética a Nicómaco – Quetzal Editores - 2024.*

tamento humano e o bem-estar social, com Botta a adaptar estes princípios aos desafios e contextos contemporâneos, como outros autores como Louis Kahn, Campo Baeza.[7]

'A Boa Vida' como Categoria Arquitetónica da Resistência Contemporânea

No seio da modernidade líquida e da sociedade flexiexistencialista, a arquitetura, na sua ética, enfrenta o desafio de permanecer significativa num mundo onde os valores se volatizam e as formas de vida se fragmentam. É neste cenário que o conceito de "boa vida", tal como proposto por Iñaki Ábalos no seu ensaio 'A boa vida: Visita às casas da Modernidade'[8], assume um papel crítico enquanto categoria de resistência cultural e arquitetónica. Longe de significar um hedonismo superficial ou uma nostalgia burguesa, a "boa vida" articula-se como um campo de possibilidades ético-estéticas que resgatam o habitar da sua banalização neoliberal.

Ao visitar as casas paradigmáticas do século XX – de Loos a Mies, de Le Corbusier a Barragán – Ábalos lê esses espaços não apenas como modelos formais, mas como microcosmos de um pensamento arquitetónico comprometido com a dignidade da vida quotidiana. A "boa vida", neste sentido, emerge como uma operação crítica que resgata o espaço doméstico da lógica da mercadoria, reenquadrando-o na sua dimensão sensível, climática, simbólica e afetiva.

Num tempo dominado pela aceleração digital, pela hiper conetividade e pela obsolescência programada dos desejos, a arquitetura que se inspira na "boa vida" constitui uma contra-ofensiva cultural. Essa ar-

[7] Diálogos e tensões do Clássico ao Pós-Moderno, integra semelhanças éticas na busca pelo significado, em que por Aristóteles a polis parte de uma sociedade orgânica, Botta atua numa era da fragmentação da modernidade líquida, onde a ética é uma resistência à desumanização pós.moder. A harmonia clássica é substituída por uma beleza que tensiona tradição e modernidade, assumindo a complexidade ética do século XXI.

[8] Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003 – '*A boa-vida propõe ao leitor visitar as casas que o século XX deixou como herança, despojando seu olhar dos preconceitos e códigos profissionais: um percurso que nega a modernidade como uma experiência triunfante do positivismo e recupera a pluralidade radical do século. A boa-vida convida a viajar com a fantasia, não apenas para celebrar a diversidade das casas do século XX, mas também para estimular o prazer de pensar, projetar, ou habitar intensamente, para impulsionar o surgimento de uma casa que ainda não existe.' [Wook]*

quitetura recusa o espetáculo e o excesso, privilegiando em vez disso a inteligência da economia, a subtileza do detalhe, a organicidade dos materiais e a frugalidade consciente. Esta estratégia aproxima-se da crítica de Byung-Chul Han à sociedade do desempenho, que considera que a hiperatividade produtiva anula a contemplação, a escuta e a verdadeira presença[2]. Neste sentido, a arquitetura da "boa vida" é uma prática de atenção, um exercício de cuidado, e um convite ao silêncio.

Esta resistência manifesta-se também na persistência de arquitetos como Peter Zumthor, Tadao Ando ou Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal, cujas obras não se subordinam à lógica especulativa nem ao formalismo vazio, mas procuram devolver ao espaço construído a sua capacidade de tocar a experiência humana. Zumthor, em particular, com o seu culto da atmosfera e da memória sensorial[3], configura a "boa vida" como uma arte da lentidão e da presença: habitar torna-se, então, um ritual quotidiano de reencontro com o tempo profundo das coisas.

Assim, a *"boa vida"* constitui-se como uma categoria crítica que redefine a noção de progresso arquitetónico, não como inovação constante e desterritorializada, mas como aperfeiçoamento das condições materiais, ambientais e simbólicas da vida. Neste contexto, resistir não é apenas recusar – é projetar formas de vida mais dignas, mais justas e mais conscientes. A arquitetura, enquanto prática cultural total, é chamada a recuperar o seu papel de mediadora entre a técnica e a poética da existência.

Arquitetura e a ordem dos Deuses: mito, forma e transcendência

A arquitetura, antes de ser a sublimação da construção ou a arte elevada da composição, foi um mito encarnado. O mundo clássico grego não separava o gesto arquitetónico do gesto fundacional do cosmos. Construir era um ato de aproximação ao divino, uma tentativa de ordenar a matéria segundo princípios cósmicos — de devolver à Terra a geometria celeste. Neste contexto, as ordens clássicas — dórica, jónica e coríntia — não emergem como simples convenções estéticas ou estruturais, mas como arquétipos dados pelos deuses aos homens. A arquitetura nasce, pois, como uma oferenda e uma concessão: é a linguagem da habitação humana no mundo, sob o olhar do sagrado.

Na cosmologia grega, cada ordem arquitetónica trazia em si uma carga simbólica que a aproxima de diferentes divindades e princípios espirituais. A ordem dórica, com a sua sobriedade e proporções robustas, era tida como masculina, associada a Apolo e a Zeus — divindades da razão, da ordem e da luz. Representava a estabilidade e a contenção, evocando a força e a pureza das origens. A ordem jónica, mais esbelta e decorada,

manifestava o princípio feminino, a graça e a elegância, sendo frequentemente relacionada com Hera ou Ártemis, divindades da fecundidade e da proteção. Já a ordem coríntia, a mais ornamentada, aludia ao ideal da beleza plena e ao excesso controlado — uma forma de oferenda à deusa Afrodite, senhora do desejo e da proporção voluptuosa.

A mitologia atribuiu aos deuses não só a invenção das ordens como a própria fundação dos templos. Conta-se que Atena, protetora de Atenas, teria inspirado os arquitetos a elevarem templos à sua medida — sendo o Parténon não apenas uma obra-prima arquitetónica, mas uma encarnação do lar da própria deusa. As colunas, os capitéis, os entablamentos — tudo era entendido como linguagem sagrada, onde a proporção matemática revelava uma harmonia pré-humana, transcrita na pedra por mãos humanas.

Na Grécia antiga, a arquitetura não era apenas um ofício ou uma arte aplicada, mas uma forma de revelar o ordenamento divino do mundo. A cosmogonia helénica entendia o cosmos como um todo harmonioso e inteligível, cuja estrutura podia ser parcialmente reproduzida na cidade e no templo. A arquitetura era o espelho desse cosmos, a ontologia construída.

As ordens clássicas — dórica, jónica e coríntia — não surgem como convenções empíricas, mas como revelações simbólicas. A dórica, masculina, estável, era a encarnação da força e da proporção. A jónica, mais esguia, grácil, assumia um carácter feminino, mediador entre austeridade e ornamento. A coríntia, por fim, celebrava o excesso decorativo e a ligação ao mundo vegetal, quase orgânico. Estas ordens foram interpretadas por autores antigos como dons dos deuses aos homens, inscrevendo a prática arquitetónica no domínio da theós.

O templo grego, como corpo simbólico, corporizava a presença divina: uma casa dos deuses que espelhava a ordem da pólis. Mais tarde, com o sincretismo romano, essa mitologia arquitetónica foi adaptada a uma lógica de poder imperial. Apolo, deus da luz, das artes e da razão, tornou-se o patrono por excelência da ordem arquitetónica e do ideal de proporção. A arquitetura era, portanto, mais do que construção — era uma forma de governar o visível, de estabilizar o mundo na sua manifestação formal.

Com a expansão do império Romano, esta sacralidade não desapareceu, mas foi traduzida numa nova gramática religiosa e política. Os romanos herdam das tradições helénicas não apenas a técnica arquitetónica, mas a sua aura divina. E é neste ponto que se destaca a figura de Apolo, que para os romanos (e também para os gregos) não era apenas o deus da música e da luz, mas o patrono da medida, da harmonia, da arte — e por extensão, da arquitetura.

Apolo, enquanto arquétipo solar, representa a síntese perfeita entre forma e espírito. O templo a si dedicado, em Delfos, no sopé do Monte Parnaso, foi o centro simbólico do mundo antigo, onde o oráculo pronunciava verdades que orientavam impérios. Este templo não era apenas uma morada dos deuses: era o espelho de uma cosmogonia. Apolo presidia à aliança entre número e significado, entre a geometria e a profecia. A arquitetura, sob a sua égide, era mais do que construção: era teofania — manifestação do divino.

No panteão romano, esta função apolínea é prolongada por outras figuras tutelares. Janus, o deus dos começos e das passagens, é invocado nas fundações e nos umbrais; Vesta, deusa do fogo doméstico, protege o interior dos lares; Minerva, como herdeira de Atena, é padroeira dos artesãos e arquitetos. Cada divindade reforça o caráter ritual da arquitetura antiga, onde edificar era inseparável de consagrar. O arquiteto, tal como o sacerdote, detinha um saber que implicava não apenas técnica, mas sacralidade. Esta dimensão permanece viva no tratado de Vitruvio, onde a arquitetura é descrita como tríade indissociável de *firmitas*, *utilitas* e *venustas* — solidez, utilidade e beleza — como três virtudes do cosmos humanizado.

Assim, pode-se afirmar que a arquitetura clássica, nas suas origens mais profundas, não é apenas a arte de construir com pedra e proporções: é a arte de traduzir o divino para o mundo sensível. As ordens clássicas não são estilos, mas paradigmas. Cada coluna é uma invocação, cada frontão um altar. O templo, o fórum, o arco triunfal — todos são espaços em que o humano procura a mediação com o sagrado.

Neste sentido, talvez a verdadeira origem da arquitetura não seja histórica, mas mitológica. E compreender isso é reconhecer que, mesmo na contemporaneidade laica e tecnocrática, subsiste o desejo profundo de transcender, de habitar um cosmos ordenado, de encontrar — na forma construída — um eco da ordem invisível do mundo. A arquitetura, desde os deuses, é a memória do lugar onde a Terra e o Céu se encontraram.

Com a romanização do mundo mediterrânico, a sacralidade da arquitetura clássica não se dissolveu: transformou-se. Os romanos herdaram dos gregos não só as formas, mas a sua espiritualidade subjacente, reinterpretando-a sob a égide do panteão romano, onde Apolo, Janus, Vesta e Minerva passam a proteger os espaços arquitetónicos com funções cívicas, domésticas e simbólicas. Apolo, em particular, figura como patrono da proporção, da música e da arquitetura. Sob a sua luz, construir significava organizar o espaço segundo a razão cósmica — dar ao mundo forma, harmonia e sentido.

É neste universo que emerge Marco Vitruvius Pollio, arquiteto e teórico romano do século I a.C., cujo tratado *De Architectura* (composto em dez livros) se tornaria o mais importante compêndio de teoria arquitetónica da

Antiguidade, e o único que sobreviveu intacto até à modernidade. Para Vitruvio, a arquitetura deveria assentar em três princípios essenciais: firmitas (solidez), utilitas (funcionalidade) e venustas (beleza). Esta tríade, longe de ser apenas técnica, era uma expressão da tríade cósmica de ordem, função e beleza — uma estética do mundo fundada num saber totalizante.

Vitruvius não é apenas o arquiteto da proporção matemática, mas o filósofo do espaço como extensão da alma do mundo. Ao descrever o corpo humano como medida de todas as coisas, especialmente através da figura do *homo ad circulum et ad quadratum* (mais tarde consagrada por Leonardo da Vinci), o autor propõe uma ontologia do espaço arquitetónico onde o corpo humano é microcosmo do universo. Cada edifício deve, assim, ressoar com a proporção humana, pois o homem, por ser imagem do cosmos, é também o módulo da beleza.

Vitruvius, no seu tratado *De Architectura*, formaliza pela primeira vez um corpo teórico abrangente sobre a prática arquitetónica, sintetizando saberes técnicos, filosóficos e cosmológicos. A sua célebre tríade — *firmitas* (solidez), *utilitas* (utilidade) e *venustas* (beleza) — inaugura uma tradição ocidental que vê a arquitetura como disciplina integral, unindo corpo e alma, técnica e valor.

A figura humana, para Vitruvius, era o módulo universal, o microcosmo do cosmos. O célebre Homem Vitruviano, retomado por Leonardo da Vinci, inscreve o corpo no círculo e no quadrado, simbolizando a articulação entre o sensível e o racional. Assim, a arquitetura torna-se um ato moral e científico, ancorado na matemática, mas voltado para a habitação da Terra.

Com o colapso do Império Romano, a obra de Vitruvius adormece por séculos nos arquivos dos mosteiros. Mas o Renascimento, enquanto projeto de ressurgimento da cultura clássica, vê nela uma revelação indispensável. É neste ponto que entra Leon Battista Alberti, figura fulcral da teoria e prática arquitetónica do século XV. Humanista, matemático e arquiteto, Alberti não se limita a recuperar Vitruvius: ele reinterpreta-o à luz da nova consciência renascentista, conciliando a herança pagã com a racionalidade cristã, e promovendo uma arquitetura que reflita a dignidade do homem como criatura racional e espiritual.

No seu tratado *De Re Aedificatoria* (1452), Alberti reconfigura a tríade vitruviana, atualizando-a para o tempo do *uomo universale*. A arquitetura torna-se, nas suas palavras, uma ciência moral, fundada na razão matemática e orientada para o bem comum. Para Alberti, construir é ordenar a matéria segundo os princípios da natureza e da razão — tal como os deuses concederam aos homens na origem da arquitetura clássica. O arquiteto é, assim, um mediador entre a ordem divina e o mundo humano, entre a geometria celeste e a cidade terrena.

A influência de Vitruvio e de Alberti atravessa os séculos e chega, reinterpretada, até à modernidade. Os ideais clássicos continuam a informar a conceção de beleza e proporção em arquitetos como Palladio, Boullée, Ledoux e mesmo Le Corbusier, cujo *Modulor* é herdeiro direto do vitruvianismo antropométrico. Ainda hoje, o legado vitruviano permanece como um paradigma ontológico da arquitetura enquanto espelho do homem e do cosmos.

Durante o Renascimento, o tratado de Vitruvius foi redescoberto e revalorizado como manual de reapropriação da antiguidade. Leon Battista Alberti, no seu *De re aedificatoria*, retoma os ideais vitruvianos à luz do humanismo renascentista. Para Alberti, a arquitetura deve refletir a ordem racional da natureza e dignificar a condição humana. A proporção e a harmonia tornam-se expressões visíveis de uma moral estética.

O edifício deixa de ser apenas uma estrutura funcional para se tornar uma representação do homem ideal, inserido numa cidade justa. A arquitetura é, neste contexto, uma disciplina moralizante e pedagógica — um espelho do pensamento humanista e do renascimento da razão clássica.

Deste modo, a arquitetura clássica, longe de ser apenas um sistema estilístico do passado, revela-se como um dispositivo simbólico e metafísico, no qual os deuses, os homens e as formas se entrelaçam. Vitruvius, como primeiro teórico do espaço ocidental, e Alberti, como seu herdeiro e intérprete humanista, não nos legaram apenas tratados — deram-nos uma ética da construção, uma filosofia da forma, uma espiritualidade da matéria.

Do clássico à contemporaneidade: a persistência do ideal e a mutação do significado

Se a Antiguidade clássica via a arquitetura como uma manifestação do cosmos — com Vitruvio a definir a proporção como reflexo da ordem universal —, e se o Renascimento, com Alberti, a reenquadra na dignidade do homem racional e criador, o advento da modernidade implicará uma mutação decisiva: a secularização do espaço e a autonomização da forma arquitetónica como linguagem em si mesma. Contudo, mesmo nesta rutura moderna, o ideal vitruviano permanece latente, seja como herança a ser cumprida, seja como cânone a ser contestado. A Revolução Industrial e os avanços técnicos do século XIX criam novas tipologias e desafiam os limites da tradição formal. Mas é no século XX, com o advento do Movimento Moderno, que a arquitetura se emancipa definitivamente das ordens clássicas enquanto sistemas normativos, procurando um novo léxico adequado à era da máquina. Ainda assim, os princípios de firmitas, utilitas e venustas são reinterpretados à luz da funcionalidade, da industrialização e da racionalização.

Com o advento da modernidade e da revolução industrial, a arquitetura viu-se obrigada a responder a novas realidades: urbanização, mecanização, novas tipologias habitacionais. O movimento moderno procurou redefinir os princípios da arquitetura, rompendo com o ornamento e com os cânones do passado, mas mantendo viva, paradoxalmente, a ideia de uma ordem racional.

Le Corbusier, ao propor o "Modulor", inspirou-se diretamente na geometria vitruviana, traduzindo-a para os novos tempos. A arquitetura moderna, ainda que abstrata e funcionalista, manteve viva a ideia de que o espaço construído deve corresponder à dignidade do homem — mas agora, não mais como figura idealizada, mas como sujeito produtivo.

Le Corbusier, embora contrário à decoração e ao historicismo, resgata a obsessão vitruviana pela proporção e pelo corpo humano através do *Modulor*, uma tentativa de reencontrar uma medida universal, baseada na altura do homem e na relação com a seção áurea. A sua busca por uma nova estética racional está enraizada, paradoxalmente, no mesmo desejo de ordem cósmica que animava Vitruvio e Alberti — apenas traduzido agora para os códigos da modernidade técnica.

Louis Kahn reintroduz a solenidade clássica através da monumentalidade austera. Os seus edifícios são templos seculares, onde o peso dos materiais e a luz evocam uma espiritualidade silenciosa. A modernidade, neste sentido, é também uma nova forma de metafísica da construção.

A obra de Louis Kahn revela uma dimensão ainda mais próxima do ideal clássico. Para Kahn, a arquitetura era feita não apenas de função, mas de silêncio e luz — daquilo que é "imutável". Ele próprio dizia que "um grande edifício deve começar com a medida inalterável do intemporal." Este tipo de afirmação aproxima-se da espiritualidade arquitetónica clássica, agora sem deuses antropomórficos, mas com um ethos ontológico profundamente enraizado.

Com o avanço do século XX e o colapso das grandes narrativas, a arquitetura fragmenta-se, multiplicando linguagens e ontologias espaciais. A entrada no século XXI encontra uma sociedade marcada por novas condições epistemológicas: a globalização, a liquidez identitária,

o cansaço sistémico e o colapso da crítica, tal como delineado por pensadores como Byung-Chul Han, Gilles Lipovetsky e Zygmunt Bauman. Neste contexto, a arquitetura, longe de ser apenas um espelho passivo, continua a desempenhar um papel ontológico fundamental, mesmo que por vias inesperadas.

Nos finais do século XX, o colapso das utopias e a emergência de uma cultura pós-industrial geraram uma crítica intensa à pureza formal do modernismo. A fragmentação do mundo ocidental, a saturação dos signos e o esvaziamento das ideologias lançaram a arquitetura num novo campo de complexidade simbólica.

A crítica de Jacques Derrida aos fundamentos da metafísica ocidental influenciou diretamente arquitetos como Peter Eisenman, Daniel Libeskind ou Bernard Tschumi. A desconstrução, como estratégia filosófica e arquitetónica, questiona a autoridade dos cânones, desorganiza os centros, rompe com a linearidade narrativa do espaço.

Entretanto, pensadores como Gilles Lipovetsky e Byung-Chul Han denunciaram uma nova forma de sociedade: hedonista, cansada, atomizada, narcisista, indiferente. A arquitetura enfrenta então o desafio de construir sentido num mundo esvaziado de grandes narrativas, onde o consumo substitui a contemplação e onde os "não-lugares", segundo Marc Augé, se multiplicam em função da mobilidade e da despersonalização.

A sociedade contemporânea, consumista e acelerada, desorientada pela hiper conectividade e pela gratificação imediata das redes, desloca o foco da arquitetura monumental para a experiência íntima, sensorial e existencial do espaço. Neste novo paradigma, a herança vitruviana não desaparece: transforma-se em subtexto profundo, convocado sempre que se busca sentido, coerência e permanência.

Alguma da arquitetura do século XXI responde a esta crise de sentido com estratégias múltiplas. Peter Zumthor e Tadao Ando apostam numa arquitetura do silêncio e da experiência sensível, onde o espaço se constrói na relação tátil com a matéria e na intensidade do lugar. A sua arquitetura resiste ao ruído do espetáculo, propondo atmosferas, memórias e presença.

Peter Zumthor trabalha a atmosfera como matéria sensível, reatualizando uma noção quase sacra do espaço habitado. O seu uso do silêncio, da luz e da textura aproxima-se de uma fenomenologia arquitetónica que Merleau-Ponty teria reconhecido como profundamente encarnada. Da mesma forma, Tadao Ando desenha o vazio e a sombra como extensão do espírito, onde o betão se torna meio de transcendência. Ambos retomam o princípio de *venustas*, agora entendido como emoção e memória corporal.

Lacaton & Vassal propõem uma ética do cuidado, recusando a demolição e defendendo a reabilitação com evidente sensibilidade social. BIG e Herzog & de Meuron, por outro lado, operam dentro da lógica do espetáculo e da sedução formal, mas introduzem ironia e consciência crítica. Rem Koolhaas insiste na contradição como método, revelando a complexidade e a indeterminação da cidade contemporânea.

As práticas como as de Herzog & de Meuron, Lacaton & Vassal ou Liu Jiakun propõem novas éticas do construir, sensíveis ao contexto, à reutilização, à responsabilidade social e ecológica — uma nova leitura de *utilitas* que se enraíza na escuta da sociedade e do lugar. Não é por acaso que muitas destas obras ressoam com uma beleza despojada, mas intensa — talvez a forma contemporânea de uma *venustas* sem ornamento.

Liu Jiakun, no contexto asiático que também quer ser global, representa uma arquitetura de resiliência cultural e material. Estas práticas revelam que, longe de ser uma disciplina esvaziada, a arquitetura continua a responder aos desafios sociais e simbólicos da contemporaneidade, enquanto elemento evidente da expressão formal da sociedade.

O humor crítico e a desconstrução teórica de Rem Koolhaas, ou a ironia performativa de BIG (Bjarke Ingels Group), operam numa lógica pós-vitruviana, mas ainda assim em diálogo com a tríade fundadora. Mesmo quando subvertem a ordem, reconhecem-na como origem. A arquitetura contemporânea tornou-se, assim, um campo em que a complexidade da sociedade se traduz em complexidade formal, em heterodoxia tipológica, em pluralidade ética e estética — mas sem renegar os fundamentos invisíveis que continuam a estruturá-la.

Num tempo em que Marc Augé diagnostica a proliferação dos *não-lugares* — espaços sofisticados anônimos da transitoriedade globalizada alheada —, o gesto arquitetónico mais relevante será aquele que restabelece o sentido de lugar, não como fixidez, mas como construção simbólica da pertença. A arquitetura, como outrora sob a tutela dos deuses, continua a procurar uma reconciliação entre o humano e o mundo.

A presença de Vitruvio, de Alberti, e das ordens mitológicas não desapareceu. Reverbera-se, ainda que subterraneamente, em cada tentativa de fazer da arquitetura uma forma de linguagem significativa — uma prática que continua a traduzir a memória, o corpo, o tempo e o desejo num espaço habitável. O século XXI, com todos os seus paradoxos, continua a precisar da arquitetura como mediação: entre o caos e a forma, entre o efémero e o eterno, entre o ruído e o silêncio.

Do mito ao algoritmo, da proporção à desfragmentação, a arquitetura manteve-se como linguagem privilegiada da relação entre o homem e o seu tempo. A sua história é feita de rituais, de tratados, de utopias e de ruínas. As ordens clássicas, a proporção vitruviana, o ideal renascentista, a abstração moderna, a crítica pós-moderna e a experiência fenomenológica não são fases estanques, mas camadas de uma mesma estrutura cultural.

Num tempo marcado pela desorientação, pelo excesso de estímulos e pela ausência de fundamentos partilhados, a arquitetura reafirma-se como prática crítica e como instrumento simbólico. Constrói-se não apenas com matéria, mas com tempo, memória e resistência. E é precisamente por continuar a dar forma ao invisível, a ordenar o caos e a propor lugar onde há dispersão, que a arquitetura permanece, no século XXI, uma arte absolutamente necessária.

A felicidade de uma arquitetura de felicidade

A arquitetura sempre foi um fator determinante na construção da felicidade coletiva das sociedades, desempenhando um papel crucial na forma como os indivíduos experienciam o espaço, interagem entre si e percebem o mundo à sua volta. Desde as primeiras civilizações até ao século XXI, a arquitetura tem sido um reflexo dos valores, das necessidades e das aspirações de cada época, moldando a identidade das comunidades e influenciando o bem-estar dos cidadãos e as suas vaidades coletivas.

Ao longo da história, desde as cidades planificadas do mundo antigo, como Alexandria, a Roma Imperial ou as metrópoles organizadas da civilização Maia, até aos modernos centros urbanos, a forma como os espaços são concebidos tem sido fundamental para o sentido de pertença e de qualidade de vida. Na Idade Média, as catedrais góticas serviam não apenas como centros religiosos, mas também como marcos urbanos que inspiravam admiração e transcendência. No Renascimento, a busca pelo equilíbrio e pela harmonia refletia-se nas cidades e nas suas construções, promovendo um ideal de beleza que se associava

diretamente à felicidade e ao progresso humano. Já no século XX, o movimento modernista procurou, através da funcionalidade e da simplicidade, criar ambientes mais eficientes e acessíveis, ainda que, por vezes, à custa da identidade e do sentido de comunidade.[9]

No século XXI, a arquitetura enfrenta desafios próprios de um mundo globalizado e marcado pela "modernidade líquida", conceito cunhado por Zygmunt Bauman. A efemeridade das relações sociais, a fluidez dos espaços urbanos e a crescente digitalização da vida quotidiana exigem uma reinterpretação dos princípios arquitetónicos para promover o bem-estar coletivo.[10] A arquitetura não pode ser apenas uma resposta estética ou funcional, mas deve incorporar valores de sustentabilidade, flexibilidade e inclusão para criar ambientes onde as pessoas se sintam verdadeiramente felizes e conectadas.

Alain de Botton, em "*A Arquitetura da Felicidade*"[11], explora precisamente a relação entre os espaços construídos e o nosso estado emocional, defendendo que a beleza arquitetónica não é um luxo supérfluo, mas uma necessidade humana fundamental.[12] A arquitetura deve refletir os anseios emocionais e espirituais dos indivíduos, criando ambientes que ressoem com os sentimentos humanos e promovam o bem-estar coletivo. A forma como um edifício nos acolhe, a maneira como

[9] O modernismo, com o se lema 'a forma segue a função', prometeu democratizar a arquitetura, mas muitas e variadas vezes falhou em criar felicidade. A utopia recionalista desconectada do quotidiano, nas suas utopias, embora eficientes, careciam da organicidade que Alexander defende – aquela qualidade sem nome que faz um lugar 'sentir-se vivo'. Ao mesmo tempo, a proliferação de subúrbios padronizados revelou o vazio de uma arquitetura que priviligiou o progmatismo sobre a alma, gerando isolamento e tédio. De Botton critica essa era: 'Edifícios modernos muitas vezes nos dizem que nada importa muito, nem mesmo nós.'

[10] Na era da 'modernidade líquida', onde toda a realidade é fugaz, a arquitetura enfrenta um dilama: como criar espaços que promovam felicidade num mundo volátil? Por um lado erguem-se torres de vidro impessoais e coworkings temporários, que refletem a fluidez das identidades e a precaridade laboral e formal.

[11] Alain de Botton – *A Arquitetura da Felicidade – Dom Quixote - 2006.*

[12] As catedrais góticas, com seus vitrais iluminados e as abóbodas celestiais, materializaram a busca medieval pela transcendência. A luz filtrada, como nota De Botton, náo iluminava apenas o espaço, mas metaforizava a aspiração humana pelo divino. Já no Renascimento, as cidades projetarm ruas e praças que refletiram a confiança no potencial humano, alinhando-se à visão de Alexander de que a arquitetura deve 'servir a vida, não o poder'. Até ao século XIX, mesmo em meio da Revolução Industrial, projetos como os parques urbanos, surgiram como antídotos à desumanização crescente, oferecendo óasis de beleza para uma classe trabalhadora esgotada.

uma cidade nos permite interagir ou a estética de um espaço público influenciam profundamente o nosso humor, a nossa criatividade e o nosso sentido de pertença.

Christopher Alexander, por sua vez, em "*O Modo Intemporal de Construir*"[13], argumenta que existem padrões universais na arquitetura que refletem a sabedoria acumulada das civilizações ao longo do tempo. Defende que os espaços devem ser concebidos com base nas experiências humanas e nas necessidades fundamentais de conforto, interação e segurança. A sua visão aproxima-se de uma arquitetura mais orgânica, onde os edifícios não são meras estruturas isoladas, mas partes vivas de um tecido social e urbano que se adapta e evolui de acordo com os seus habitantes.

Além disso, Robert Venturi, em "*Complexidade e Contradição na Arquitetura*"[14], acrescenta uma camada crítica ao debate, ao argumentar que a arquitetura não pode ser reduzida a um funcionalismo simplista ou a uma busca unilateral pela beleza. Segundo Venturi, a complexidade e a contradição são inerentes à prática arquitetónica, refletindo a riqueza das culturas e dos contextos em que os edifícios se inserem. O seu pensamento desafia a ideia de que a felicidade arquitetónica advém apenas da ordem e da harmonia, sugerindo que a ambiguidade e a sobreposição de significados podem gerar experiências mais profundas e envolventes. A dialética entre tradição e inovação, entre o monumental e o vernacular, entre o permanente e o efémero, são elementos que contribuem para a riqueza espacial e para a sensação de pertencimento dos cidadãos.

Para que a arquitetura continue a ser um fator de felicidade coletiva, é essencial que incorpore estes princípios e se adapte às exigências contemporâneas. O urbanismo sustentável, os espaços públicos pensados para promover a interação, a integração da natureza no meio urbano e o respeito pela identidade cultural das comunidades são elementos-chave para cidades mais humanas e felizes. A arquitetura não deve ser um elemento de segregação ou alienação, mas um instrumento poderoso para fortalecer laços sociais, promover o bem-estar e dar forma a um mundo onde a felicidade coletiva seja um objetivo real e alcançável.

[13] Christopher Alexander – *El modo intemporal de construir – Gustavo Gili - 1981.*

[14] Robert Venturi – *Complexity and Contradition in Architecture* – MMA - 1966.

A relação de como a arquitetura serve de fator para a felicidade coletiva ao longo da história e no século XXI, incorporando "*A Arquitetura da Felicidade*" de Alain de Botton, "*O Modo Intemporal de Construir*" de Christopher Alexander e a modernidade líquida de Zygmunt Bauman, permite enunciar as principais ideias de cada autor. De Botton defende que a arquitetura influencia diretamente e intensamente as nossas emoções e bem-estar. Acredita que espaços 'belos' e bem projetados podem elevar-nos na relação com a vida. Alexander foca-se em padrões que criam estruturas vivas e intemporais que ressoam com as necessidades humanas. A modernidade líquida de Bauman discute a fluidez e a instabilidade da vida moderna, afetando a forma como as pessoas formam identidades e comunidades. A ágora grega[15] ou as praças renascentistas evidenciaram serem casos históricos em que a arquitetura promoveu a comunidade e a felicidade.

No século XXI, os desafios atuais como a urbanização desenfreada e a digitalização avassaladora, permitem a De Botton explicar como a estética arquitetónica afeta ainda a nossa cumplicidade com o espaço e as formas. Os padrões de Alexander permitiram discutir princípios de design que atenderam sucessivamente às necessidades psicológicas humanas. Os conceitos de Bauman discutindo como a transitoriedade da arquitetura moderna afeta a felicidade — permitiu entender como através de exemplos como espaços temporários pop-up versus estruturas tradicionais permitiu a transição da modernidade sólida para com a líquida da sociedade flexiexistencialista. [16]

[15] A ágora - praça pública cercada por pórticos e templos, era o coração da democracia, onde alguns cidadãos debatiam sob columatas, os ideais de harmonia e razão. Esses espaços, como sugere Alexander, seguiam um 'modo intemporal': padrões como 'praça central' e 'lugar de encontro' atendiam à necessidade de pertença e diálogo. A felicidade coletiva, nascia da integração entre forma e função, arte e política.

[16] A modernidade líquida impõe obstáculos diversos, como a gentrificação, a arquitetura do espectáculo e a solidão digital.

Desde o entendimento clássico, que se proporcionou que a arquitetura foi essencial para a felicidade social e, na modernidade na sua urgência de progresso, De Botton e Alexander sugeriram soluções ou críticas, em que a modernidade líquida de Bauman, destacou os desafios atuais que a arquitetura enfrenta na criação de ambientes estáveis e felizes. [17] Utilizando os padrões de Alexander para o entendimento dos ambientes tradicionais e contrastando com a modernidade líquida de Bauman em áreas urbanas, os exemplos de edifícios que evocam a felicidade de De Botton podem unir os dois pontos. O modo como a arquitetura ainda pode promover a felicidade apesar dos desafios modernos, integra princípios intemporais com designs adaptáveis, enfatizando o papel duradouro da arquitetura na formação do bem-estar coletivo, utilizando as premissas válidas para defender uma abordagem equilibrada que respeite as necessidades humanas no meio de estruturas

[17] De Botton argumenta que a beleza arquitetónica não é um valor supérfulo, mas uma necessidade psicológica: 'Precisamos de edifícios que nos falem de esperança, equilíbrio e dignidade'. Já Alexander insiste que as cidades devem ser tecidas a partir de padrões atenporais, como 'janelas que convidem à contemplação' ou'caminhos que incentivam a largos passeios – flaneurs'.

sociais em mudança constante. A felicidade coletiva sempre dependeu de lugares que nos lembrem de nossa humanidade compartilhada. Se na Grécia antiga a ágora ensinava cidadania, e nas catedrais medievais a luz inspirava devoção, hoje precisamos de arquiteturas que combatam a alienação líquida, perante a indiferença e o alheamento. Como propõe De Botton, edifícios devem ser "amortecidores contra o caos", enquanto Alexander lembra-nos que o "modo intemporal de construir" não é nostálgico, mas adaptável. No século XXI, isso significa criar espaços que sejam ao mesmo tempo ancorados (em valores humanos universais) e fluidos (capazes de abraçar a mudança). A felicidade, afinal, não está na complexidade tecnológica, mas na sofisticação da capacidade da arquitetura de nos fazer sentir em casa, no próprio mundo.

A verdadeira necessidade da felicidade na sociedade e o papel da arquitetura segundo Alain de Botton

Numa era marcada pela aceleração dos ritmos de vida, pela ansiedade do desempenho e pela fragmentação das experiências quotidianas, a felicidade deixou de ser uma aspiração filosófica para se converter numa exigência normativa. A sociedade contemporânea não apenas deseja a felicidade — exige-a, consome-a, vende-a. No entanto, esta obsessão revela a sua própria precariedade: quanto mais se promete a felicidade como direito ou produto, mais evidente se torna a sua ausência como condição partilhada.

Neste cenário, importa questionar: qual é a verdadeira necessidade da felicidade? E que papel pode a arquitetura desempenhar nesse processo?

Alain de Botton, no seu livro *A Arquitetura da Felicidade*, propõe uma abordagem singular: a de que os espaços em que habitamos influenciam profundamente o nosso estado de espírito. Longe de considerar a arquitetura como mero exercício técnico ou formal, de Botton atribui-lhe um valor terapêutico. A casa, o bairro, o banco de jardim ou o pórtico de um edifício público tornam-se, nas suas palavras, molduras para as emoções humanas. Uma janela bem orientada, uma parede branca que reflete a luz de um modo suave, uma escala que convida ao abrigo ou à contemplação — tudo isso são gestos arquitetónicos que ressoam com a nossa busca de serenidade, beleza e sentido.

De Botton defende que os edifícios mais felizes não são necessariamente os mais caros ou os mais espetaculares, mas aqueles que conseguem traduzir, em matéria, a nossa ideia de uma vida boa. Nesse sentido, a arquitetura torna-se uma aliada íntima do bem-estar, na medida em que encarna valores — harmonia, proporção, calor, abertura, mistério — que respondem à nossa vulnerabilidade ontológica.

A verdadeira necessidade da felicidade na sociedade não está na euforia contínua nem na eliminação do sofrimento, mas na construção de condições que favoreçam o florescimento humano. A arquitetura, quando exercida com consciência ética e sensibilidade cultural, pode criar espaços que acolhem essa necessidade, proporcionando uma experiência de pertença, de inspiração e até de transcendência.

O desafio, portanto, está em resgatar a dimensão ética e estética da arquitetura, reenquadrando-a como um ato de cuidado. Projetar um espaço torna-se, neste sentido, um gesto político e filosófico: implica perguntar como queremos viver juntos, o que consideramos essencial, e que formas espaciais podem sustentar essa visão. A felicidade não é um destino, mas uma prática contínua, feita de relações, ritmos e atmosferas — e a arquitetura, no seu silêncio concreto, pode ser uma das suas mais poderosas aliadas.

A linguagem da arquitetura codificada

A tratadística arquitetónica constitui um corpo teórico fundamental que influenciou a prática da arquitetura e a sua relação com a sociedade ao longo da História. Desde a Antiguidade até à contemporaneidade, os tratados de arquitetura moldaram não apenas os edifícios, mas também os ideais estéticos, filosóficos e sociais de cada época, expressando as aspirações, a vaidade e o orgulho das civilizações que os adotaram. Além disso, estes tratados permitiram a sistematização da linguagem arquitetónica, garantindo a sua transmissão e evolução ao longo dos séculos. A história da arquitetura é, em grande medida, a história de como os tratados teóricos moldaram não apenas edifícios, mas a própria identidade das sociedades. Desde a busca pela perfeição matemática em Vitruvius até o racionalismo moderno de Le Corbusier, esses textos codificaram linguagens que traduziram poder, espiritualidade, orgulho e vaidade em pedra, concreto e vidro. Cada tratado, ao definir "a boa forma", refletiu os valores de sua época e projetou ambições coletivas — muitas vezes tão grandiosas quanto frágeis.

O ponto de partida é "*De Architectura*" de Vitruvius, o mais antigo tratado de arquitetura que chegou até nós. Escrito no século I a.C., estabelece os princípios fundamentais da firmitas (solidez), utilitas (utilidade) e venustas (beleza), que continuam a ser basilares na prática arquitetónica. Vitrúvius viu na arquitetura um reflexo da ordem do cosmos e da racionalidade humana, expressando o ideal Romano de domínio sobre a natureza e impondo um padrão de monumentalidade que simbolizava o poder imperial. O pensamento vitruviano não só influenciou a arquitetura romana como serviu de referência para o Renascimento e períodos posteriores, onde a sua valorização das proporções e harmonia foi reinterpretada como símbolo da racionalidade e grandeza do homem.

Na Idade Média, os neoplatónicos de Chartres resgataram a filosofia platónica e aplicaram-na à arquitetura gótica, concebendo os edifícios como manifestações da ordem cósmica. A Catedral de Chartres, com a sua imponência e refinamento geométrico, tornou-se um exemplo da crença de que a arquitetura era uma expressão da ligação entre o divino e o terreno, pela luz. A busca pela transcendência e pela beleza espiritual na arquitetura gótica refletia o poder crescente da Igreja e o anseio por um universo ordenado, estruturado e perfeito.[18]

O Renascimento trouxe uma explosão de tratados arquitetónicos que consolidaram a disciplina como um campo intelectual. Leon Battista Alberti, em "*De Re Aedificatoria*" (1452), desenvolveu a ideia da arquitetura como arte baseada em regras matemáticas e geometria de proporções derivadas do corpo humano e da natureza. Para Alberti, a beleza não era subjetiva, mas sim uma manifestação objetiva da ordem natural, e os edifícios deveriam exprimir o prestígio e a dignidade da sociedade que os produzia. A sua obra serviu como guia para a arquitetura do Humanismo, onde os palácios e igrejas refletiam a nova valoriza-

[18] No século I a.C**., Vitruvius estabeleceu em** *De Architectura os pilares clássicos da arquitetura: firmitas (solidez), utilitas (funcionalidade) e venustas (beleza). Sua visão de harmonia proporcional, inspirada no corpo humano e na matemática cósmica, ecoou nos mestres da Escola de Chartres (século XII), neoplatónicos que viam a catedral como uma "enciclopédia de pedra". Para eles, a geometria sagrada — como o uso do número áureo nos arcos ogivais — conectava o homem ao divino. A Catedral de Chartres, com sua rosácea e abóbadas celestiais, não era apenas um lugar de culto, mas um símbolo do orgulho medieval em unir fé e razão, materializando o sonho de uma sociedade ordenada pela vontade de Deus.*

ção do homem e a sua centralidade no mundo. O Renascimento elevou a arquitetura a arte suprema da vaidade humana. Alberti, secularizou Vitruvius, propondo que a beleza residia na "concinnitas" — proporção que refletia a excelência humana. As suas composições das fachadas palacianas, como o Palazzo Rucellai, celebravam o mecenato das elites florentinas, transformando residências em monumentos ao poder secular.

Sebastiano Sérlio, com "*I Sette Libri dell'Architettura*" (1537-1575), sistematizou os estilos clássicos e tornou o conhecimento arquitetónico mais acessível, permitindo a disseminação dos princípios renascentistas pela Europa. A sua obra reforçou a ideia da arquitetura como uma ferramenta de status e identidade cultural, dando aos seus leitores modelos para emular a grandeza das antigas civilizações. Sérlio democratizou o conhecimento através de gravuras, permitindo que nobres de província replicassem o estilo romano em suas vilas — um ato de vaidade, que espalhou o classicismo pela Europa.

Giacomo Barozzi da Vignola, por sua vez, codificou as ordens clássicas em "*Regola delli Cinque Ordini d'Architettura*" (1562), tornando-as num modelo essencial para arquitetos e construtores. A simplicidade e clareza da sua abordagem fizeram com que a arquitetura clássica se tornasse um modelo replicável e símbolo de ordem e poder. Vignola codificou as ordens clássicas com rigor quase dogmático. Sua Igreja de Gesù em Roma, com sua nave ampla e fachada teatral, serviu de modelo para o barroco jesuítico, onde a arquitetura tornava-se propaganda da Contra-Reforma: um espetáculo para intimidar e converter.

Giorgio Vasari, mais conhecido pelas suas biografias de artistas em "*Le Vite*" de 1550, ajudou a consolidar a ideia da arquitetura como um campo de gênio e criatividade individual, enaltecendo figuras como Michelangelo e Bramante. O seu pensamento contribuiu para a conceção do arquiteto como artista e intelectual, reforçando a associação entre arquitetura e status. A sua narrativa criou a ideia de que a arquitetura era uma arte de poucos, reservada aos grandes mestres, e que os edifícios eram símbolos de glória e ambição. Vasari mais conhecido como historiador da arte, elevou arquitetos à categoria de gênios, alimentando o culto ao artista como divindade terrena. Sua Galleria degli Uffizi, em Florença, não era apenas um escritório administrativo, mas um corredor de

glória para a dinastia Médici — uma arquitetura que celebrava o poder absoluto através da grandiosidade, numa certa austeridade e frugalidade, mas profundamente sofisticada.

Andrea Palladio, em "*I Quattro Libri dell'Architettura*" (1570), foi talvez o mais influente de todos, estabelecendo um cânone clássico baseado na simetria e na proporção. O seu impacto estendeu-se até ao Neoclassicismo e inspirou arquiteturas nacionais, como o Palladianismo britânico e norte-americano. Palladio não apenas seguiu os princípios da tratadística anterior, mas criou um modelo arquitetónico que reforçava a grandiosidade e elegância das elites, sendo usado como expressão do poder da aristocracia e dos Estados emergentes. Foi Palladio quem cristalizou o ideal renascentista, as villas no Veneto, como a Villa Rotonda, combinaram funcionalidade agrícola com a simetria erudita de templos romanos. Os proprietários, mercadores enriquecidos, usavam essas construções para se autoproclamarem herdeiros de Cícero, misturando utilidade e ostentação.

No século XVIII, Claude-Nicolas Ledoux publicou um dos tratados mais visionários da arquitetura: *"L'Architecture Considérée Sous le Rapport de l'Art, des Moeurs et de la Législation"* (1804). Ledoux concebeu a arquitetura como um meio de reforma social e moral, propondo formas geométricas puras e simbólicas que refletiam a racionalidade e a ordem desejadas pelo Iluminismo. Os seus projetos utópicos, como a Cidade Ideal de Chaux, exploraram a relação entre espaço, função e poder, influenciando a arquitetura visionária e as concessões urbanísticas do futuro. Ledoux sonhou com uma arquitetura que reformasse a sociedade. Os seus *projetos visionários* — como a Saline Royale d'Arc-et-Senans — combinavam formas geométricas puras com simbolismo maçônico. Para Ledoux, edifícios eram «máquinas morais», capazes de educar cidadãos para a virtude revolucionária, em igualdade, fraternidade e liberdade. Sua obra, porém, foi também um monumento à vaidade iluminista: a crença de que a razão poderia esculpir uma humanidade perfeita.

Já no século XX, Ernst Neufert publicou "*Bauentwurfslehre*" (1936), um manual técnico que codificou normas e padrões dimensionais essenciais à funcionalidade dos edifícios, adaptando a tradição da tratadísti-

ca ao contexto industrial e modernista. Apesar de aparentemente mais pragmático, o trabalho de Neufert refletia os valores de uma época que promovia a eficiência e o controle total sobre o espaço, expressando a visão funcionalista de uma sociedade mecanizada. Neufert levou a lógica industrial ao extremo, em que o seu manual de detalhes técnicos, ainda usado hoje, transformando a arquitetura numa ciência exata, onde os espaços são calculados para maximizar produtividade — um reflexo da sociedade de massa, que trocou o esplendor pelo pragmatismo.

No século XX, Le Corbusier pensou e publicou "*O Modulor*" (1948), um tratado que propunha um sistema de proporções baseado nas medidas do corpo humano e na sequência de Fibonacci. Este modelo pretendia harmonizar a relação entre o homem e o ambiente construído, adaptando-se às exigências da arquitetura moderna e industrializada. "O Modulor" refletia a crença de Le Corbusier no progresso através da padronização e da produção em massa, conferindo à arquitetura um caráter racional e universalista, onde a estética e a funcionalidade se uniam para criar um novo paradigma de espaço habitável. A sua influência foi determinante para o urbanismo do século XX, impondo um ideal de ordem e eficiência que se tornou símbolo do modernismo. Em *Vers une architecture* (1923), declarou guerra ao ornamento. O *Modulor* — um sistema de proporções baseado no corpo humano — prometia democratizar a beleza através da estandardização. Nas *Unidades de Habitação*, embora concebidas para o bem coletivo, tornaram-se símbolos de um modernismo frio, onde a eficiência suplantou a alma. A vaidade aqui era a do arquiteto como engenheiro social, acreditando poder apagar as complexidades humanas com régua e concreto.

Na contemporaneidade, George Saumarez Smith, em *'A Treatise on Moderne Architecture'* destaca-se como um arquiteto e teórico que revisita a tradição clássica, reforçando a continuidade entre a tratadística renascentista e a prática atual. A sua obra recupera a noção de que a arquitetura deve possuir um sentido estético e simbólico que transcende a mera funcionalidade, reafirmando o desejo de monumentalidade e distinção no mundo atual. Num mundo pós-moderno, Smith, do escritório ADAM Architecture, resgata a linguagem clássica para uma certa tranquilidade na sociedade líquida. Os seus tratados implícitos — baseados em Palladio e Alberti — respondem a uma nostalgia por ordem

e permanência em meio ao caos urbano desenfreado especulativo. A vaidade aqui é dupla: dos clientes que buscam associar-se a uma tradição nobre, e de uma sociedade que, cansada do efêmero, anseia por raízes mesmo que artificiais.

Ao longo dos tempos civilizados, estes tratados ajudaram a definir não apenas a boa forma arquitetónica, mas também a relação da arquitetura com a sociedade, o poder e a identidade cultural. Os edifícios erigidos segundo estas normas tornaram-se símbolos de orgulho e vaidade, expressando o prestígio dos seus patronos e a grandeza das nações que os construíram. Desde os templos da Antiguidade às catedrais góticas, dos palácios renascentistas aos arranha-céus modernos, a tratadística arquitetónica foi um instrumento fundamental na criação de edifícios que marcam a paisagem e a memória coletiva, dando corpo aos ideais e aspirações das suas épocas.

A relação entre os tratados arquitetónicos de Vitruvio e figuras modernas como Le Corbusier e Mies van der Rohe, focaram o modo como estas obras influenciaram as sociedades através do orgulho e da vaidade. Principais figuras invocadas como Vitruvio, os neoplatónicos de Chartres, Alberti, Vignola, Vasari, Palladio, Serlio, Ledoux, Neufert, Le Corbusier com o seu Modulor e George Saumarez Smith, tiveram a su tempo o contributo de sistematizar com as necessidades do seu tempo histórico, politico e cultural o modo de fixar na arquitetura a gramática essencial à erudição.

Vitruvius é fundamental em "*De Architectura*", dando ênfase à firmitas, utilitas, venustas. Os neoplatónicos de Chartres ligariam a arquitetura à harmonia divina por traçados geometricos reguladores, impregnando o tangível do anseio pelo intangível. "*De re aedificatoria*" de Alberti expande Vitruvio, acrescentando elementos humanistas no resgate da linguagem clássica. Vignola e Palladio são figuras renascentistas com as suas ordens e formas clássicas expandiram a capacidade de replicação e reconhecimento da clássico. Vasari, embora fosse mais um historiador de arte, contribuiu para a perceção da arquitetura como uma forma de arte. Os livros de padronização de Sérlio ajudaram a divulgar as ideias renascentistas. Ledoux com os seus desenhos de propostas visionárias, a standardização de Neufert para com a expansão da industrialização, o

Modulor de Le Corbusier como uma escala centrada no ser humano e Saumarez Smith como um classicista contemporâneo.

A arquitetura renascentista exibiu a riqueza e o poder dos mecenas burgueses mercantilistas, utilizando formas as clássicas para afirmar a superioridade cultural em rutura com a sombria idade medieval. O excesso barroco na obra de Vignola antecedeu a expressão do absolutismo, fornecendo os elementos de composição para com o superlativo. Os projetos utópicos de Ledoux, refletiam os ideais do Iluminismo de um novo ideal de intangíbilidade. O modernismo de Le Corbusier, como uma ruptura com a tradição, simbolizando o progresso, mas também criticado pela austeridade, que veio a expressar-se no injustiçado brutalismo. Deve também considerar-se a menção do "orgulho e vaidade" como a arquitetura tem servido como símbolo de status. Palácios, catedrais e arranha-céus tem sido personificações do orgulho de uma sociedade. Vaidade na ornamentação exagerada ou em projetos grandiosos, que visam impressionar além da servir a função.

As linguagens arquitetónicas estruturaram a imagem das sociedades, em que cada tratado respondeu e moldou o formalismo dos contextos culturais, políticos e económicos. Por exemplo, as villas de Palladio para as elites do Veneto e Veneza, refletindo tanto a eficiência agrícola como o estatuto social mercantilista. O Modulor de Le Corbusier nas soluções habitacionais do pós-guerra, visaram a eficiência e uma nova estética de modernidade. É necessário garantir que a resposta liga todos estes pontos numa narrativa coerente, mostrando a evolução de Vitruvius até à contemporaneidade. Além disso, destaca-se que cada tratado de cada arquiteto contribuiu para a "boa forma" e o "esplendor" dos edifícios, servindo tanto propósitos funcionais como simbólicos. Estas influências cumulativas moldam a identidade arquitetónica moderna, pela memória coletiva e repositório construído em que todos os arquitetos construíram contributos específicos ligados ao seu impacto social. Os tratados estruturaram coletivamente as imagens das sociedades através da arquitetura, equilibrando o orgulho pelas conquistas culturais e a vaidade das sociedade.

Da coluna dórica ao *smart city*, os tratados de arquitetura foram sempre os códices das ambições humanas. Vitruvius sonhou com a harmonia cósmica do mundo na Pax Romana; Palladio, com a glória terrena das instituições; Ledoux, com a utopia racional do iluminismo; Le Corbusier, com a máquina de viver da sociedade industrial. Cada um, ao definir "a boa forma", revelou tanto o que as sociedades almejavam ser quanto, as suas fissuras íntimas: a vaidade de querer eternizar-se na pedra, o orgulho de dominar a natureza, a arrogância de redesenhar a humanidade.

Hoje, num mundo de formas de vidro e cidades digitais, a arquitetura ainda carrega essa dualidade. Se por um lado celebra conquistas técnicas (orgulho), por outro, muitas vezes serve a interesses efêmeros (vaidade). Como escreveu Alain de Botton*, "os edifícios dizem-nos o que valemos".* E o que eles revelam, desde Vitruvius até Saumarez Smith, é que o homem nunca construiu apenas para o mero abrigo, mas para dizer ao futuro: *aqui estivemos, e fomos grandiosos*.

Hidegger e a cabana em Todtnauberg; construir, habitar, pensar

A relação entre o pensamento de Martin Heidegger, o seu artigo *Construir, Habitar, Pensar*, o Movimento Moderno (após a Primeira Guerra Mundial) e a construção da sua cabana em Todtnauberg pode ser analisada a partir do conceito central de habitação e da crítica ao racionalismo técnico. No seu ensaio *Construir, Habitar, Pensar* (1951), Heidegger explora a ideia de que habitar não é meramente ocupar um espaço, mas sim um modo de ser no mundo. Critica a visão utilitarista e funcionalista da arquitetura, defendendo que o verdadeiro habitar só ocorre quando a construção respeita o ambiente e a essência do ser humano.

O Movimento Moderno, emergindo após a Primeira Guerra Mundial, com figuras como Le Corbusier, Walter Gropius e Mies van der Rohe, enfatizou a funcionalidade, a racionalização da construção e o uso de novos materiais industriais. A famosa frase de Le Corbusier, *"a casa é uma máquina de habitar"*, representa um contraste com o pensamento de Heidegger, que via na técnica moderna um risco de alienação do ser humano da sua relação autêntica com o mundo.

A cabana de Heidegger, construída em 1922 em Todtnauberg, na Floresta Negra, Alpes suábios, representa um contraponto prático ao Movimento Moderno e um retorno ao essencial. Longe da urbanização e da padronização arquitetónica moderna, a cabana simboliza um regresso ao essencial: feita de materiais locais e integrada na paisagem natural, ela reflete o pensamento heideggeriano de um habitar autêntico e enraizado no mundo. Nesta cabana, Heidegger escreveu grande parte da sua obra, incluindo *Ser e Tempo*. A experiência de habitar esse espaço rústico e natural permitia-lhe refletir sobre o conceito de *ser-no-mundo* (*Dasein*), ou seja, a relação fundamental do ser humano com o espaço e o tempo. Heidegger, reflete sobre a relação essencial entre a existência humana e o ato de construir. A sua filosofia propõe que habitar não se limita à ocupação de um espaço físico, mas implica um enraizamento existencial no mundo. Esta ideia entra em confronto com o movimento moderno, surgido após a Primeira Guerra Mundial, que priorizava a funcionalidade e a industrialização da arquitetura. A construção da cabana de Heidegger em Todtnauberg é um exemplo da sua visão: um espaço simples, integrado na natureza, onde dava largos e amplos passeios, que contrasta com os dogmas modernistas e sublinha a importância da experiência fenomenológica do lugar.

O ensaio de Martin Heidegger "*Construir, Habitar, Pensar*" está relacionado com o movimento modernista pós-Primeira Guerra Mundial e com a sua própria cabana em Todtnauberg. As principais ideias de Heidegger nesse ensaio, fala de construir não apenas como construir estruturas físicas, mas como uma forma de habitar, que está profundamente ligada ao ser. Para Heidegger, habitar significa existir de forma significativa, estar em sintonia com o mundo. O movimento Modernista sequente à Primeira Guerra Mundial tinha como objectivo rejeitar as antigas tradições e abraçar os novos materiais e tecnologias. Arquitetos como Le Corbusier e Mies van der Rohe focaram-se na funcionalidade e na aplicação de materiais industriais. Isto parece estar em desacordo com a ênfase de Heidegger na habitação e na ligação ao lugar. Mas talvez haja aqui uma tensão. A ruptura do modernismo com o passado pode ser vista como uma perda do sentido de habitação que Heidegger valoriza. A cabana é uma manifestação física da sua filosofia. É uma estrutura simples e rústica na Floresta Negra, longe dos centros urbanos. Isto contrasta com a arquitetura modernista, que era geralmente urbana e

industrial. A cabana representa um regresso à natureza e uma rejeição da dominação tecnológica, que Heidegger critica. Assim, a cabana serve de contraponto aos ideais modernistas, enfatizando os materiais locais, a tradição e uma ligação com o meio ambiente. Também deveria considerar o contexto histórico. A Europa pós-Primeira Guerra Mundial foi marcada pela destruição, matança e pela procura de novos significados. O modernismo surgiu como um movimento virado para o futuro, abraçando o progresso, enquanto a filosofia de Heidegger questiona mais a essência do ser e o papel da tecnologia. A sua crítica à tecnologia em "A questão sobre a tecnologia" pode estar relacionada com as suas visões sobre a construção e a habitação. Adverte contra o facto de ver a tecnologia apenas como uma ferramenta, defendendo, em vez disso, uma relação mais poética com o mundo.[19]

Em "Construir, Habitar, Pensar", Heidegger defende que construir deve ser uma forma de deixar os seres serem, de preservar o quádruplo (terra, céu, divindades, mortais). A arquitetura modernista, com o seu foco na eficiência e na universalidade, pode negligenciar este quádruplo. Por exemplo, os arranha-céus de vidro não se relacionam com a terra ou o céu local da mesma forma que uma casa tradicional. A cabana de Heidegger exemplifica as suas ideias. É construído com materiais locais, integrado na paisagem e reflete um estilo de vida frugal. Isto contrasta com os edifícios modernistas que utilizam frequentemente aço e vidro, materiais que podem ser vistos como desligados do ambiente local. O design da cabana visa habitar o lugar de forma autêntica, enquanto o modernismo pode priorizar a forma e a função em detrimento do aspeto existencial da habitação. Mas talvez haja uma nuance. Alguns arquitetos modernistas consideraram a relação entre os edifícios e o seu ambiente.

[19] Após a Primeira Guerra Mundial, o Movimento Moderno na arquitetura (Le Corbusier, Walter Gropius, Mies van der Rohe) propôs uma nova linguagem para um mundo em ruínas: linhas puras, materiais industriais (aço, vidro, concreto) e a máxima *"a forma segue a função". Edifícios como a Villa Savoye (1929) ou o Bauhaus (1919) simbolizavam a fé no progresso técnico e na universalidade, rompendo com estilos históricos e priorizando eficiência e higiene.*
Para Heidegger, porém, essa arquitetura refletia o que ele chamou de **"enquadramento técnico" (***Gestell): uma visão de mundo que reduz tudo a recurso calculável, incluindo o próprio ser humano. Os mínimos existenciais do Modernismo — apartamentos padronizados, janelas em fita, pilotis —, embora resolvessem problemas práticos, esvaziavam o habitar de seu sentido ontológico. A casa tornava-se uma "máquina de morar" (Le Corbusier), não um lugar de enraizamento.*

Por exemplo, a arquitetura orgânica de Frank Lloyd Wright procurava a harmonia com a natureza. No entanto, a crítica de Heidegger é mais sobre a atitude subjacente em relação à tecnologia e à existência do que sobre estilos arquitetónicos específicos. Portanto, o pensamento de Heidegger desafia o ethos modernista ao enfatizar que a verdadeira construção consiste em habitar poeticamente, estar enraizado num lugar e manter uma relação respeitosa com a terra.

A cabana é um espaço literal e metafórico onde Heidegger praticava esta filosofia, longe do enquadramento tecnológico que criticava. É também de referir como a desilusão pós-Primeira Guerra Mundial influenciou tanto Heidegger como os modernistas. Enquanto os modernistas procuravam o progresso e os novos começos, Heidegger estava preocupado em recuperar um modo de ser mais autêntico, que sentia ter-se perdido na era tecnológica. A sua cabana simboliza essa tentativa de regressar a uma existência mais fundamentada. Concluindo, "Construir, Habitar, Pensar", de Heidegger, oferece uma crítica filosófica à adoção da tecnologia e do progresso pelo movimento modernista, defendendo, em vez disso, uma arquitetura que promova uma habitação autêntica. A sua cabana em Todtnauberg serve como um exemplo prático dos seus ideais, contrastando com a abordagem modernista que dominou o período pós-guerra. Enquanto o Movimento Moderno apostava na eficiência e no progresso tecnológico como resposta ao caos do pós-guerra, Heidegger alertava para os perigos de uma visão excessivamente técnica da existência.

No seu ensaio *A Pergunta pela Técnica* (1954), ele argumenta que a tecnologia moderna tende a reduzir a natureza a um mero *recurso*, afastando o ser humano da sua verdadeira essência.[20] A sua cabana em Todtnauberg, assim como a reflexão em *Construir, Habitar, Pensar*, representam uma alternativa a essa visão: a arquitetura não deve ser apenas

[20] Heidegger não condenava a técnica em si, mas o seu domínio sobre o pensamento. O Modernismo, ao fetichizar a inovação, esqueceu-se que construir é antes um deixar habitar. A Quaternidade [a relação entre terra, céu, divinos e mortais] substituida por uma lógoca de controlo: terra – negada por fundações profundas e aterros que violentam o solo, céu – oculto por estruturas herméticas que ignoram a luz natural, as estrelas e as estações, divinos – substituídos pela idolatria ao progresso e ao utilitarismo, mortais – reduzidos a usuários de espaços genéricos, neutros, sem história ou pertencimento – o esquecimento do ser.

uma solução funcional, mas sim uma forma de revelar o mundo e permitir um habitar significativo.

Heidegger opunha-se ao ideal de padronização e eficiência promovido pelo Movimento Moderno, defendendo uma arquitetura mais próxima da natureza e da essência humana. A sua cabana em Todtnauberg encarna esse ideal, funcionando como um refúgio onde a relação com o espaço não é mediada pela técnica, mas sim vivida de forma autêntica. Assim, a sua filosofia propõe uma visão da arquitetura e do habitar que se distancia do racionalismo modernista e busca um enraizamento mais profundo no ser. A cabana de Todtnauberg, hoje um local de peregrinação filosófica, lembra que, em um mundo de *smart cities* e realidade virtual, a arquitetura continua a enfrentar a pergunta heideggeriana: Como construir de modo a permitir que o humano habite poeticamente a Terra? Enquanto o Modernismo respondeu com utopias de aço e betão armado, Heidegger insiste que a resposta está no respeito ao mistério do existir — um chamado que desafia tanto o funcionalismo quanto o espetáculo pós-moderno.

Real vs Virtual

A arquitetura, enquanto disciplina, evoluiu para além da construção física, encontrando um novo campo de exploração no espaço digital. A arquitetura real, tradicionalmente associada a edifícios e infraestruturas tangíveis, contrasta com a arquitetura virtual, caracterizada pela criação de ambientes digitais e espaços imersivos no mundo virtual. Esta comparação visa destacar as diferenças e intersecções entre ambas, considerando o papel da memória e do conhecimento na era tecnológica.

A arquitetura real baseia-se na materialidade e na ocupação do espaço físico pela permanência. Os edifícios são projetados para durar e influenciar o comportamento humano através da sua forma, função e estética. A memória na arquitetura real é representada pela preservação do património, pela restauração de edifícios históricos e pela continuidade das identidades culturais.[21] Além disso, o conhecimento na

[21] A arquitetura real afeta o desenvolvimento urbano e a interação da comunidade. A arquitetura virtual influencia as interações digitais e as comunidades online. Como é que estas

arquitetura física é acumulado ao longo dos séculos, integrando inovação tecnológica sem perder de vista a experiência espacial e a interação humana com o meio ambiente. A arquitetura real opera no mundo material, onde os edifícios e infraestruturas são construídos com materiais tangíveis, como betão, vidro e aço. O espaço físico é delimitado por leis físicas e pela experiência sensorial direta do utilizador.

Já a arquitetura virtual existe no mundo digital, sem limitações físicas, permitindo a criação de ambientes imersivos através de tecnologias como a realidade aumentada (RA) e a realidade virtual (RV). Estes espaços podem ser modelados e modificados instantaneamente, sem restrições de tempo, matéria ou gravidade. A memória coletiva e individual sempre esteve associada à arquitetura real, seja através de monumentos, cidades históricas ou espaços simbólicos. Os edifícios físicos resistem ao tempo, tornando-se testemunhos da história. Contudo, estão sujeitos à degradação e à destruição, podendo perder-se para sempre.[22]

Na arquitetura virtual, a memória é armazenada de forma digital, permitindo a recriação de espaços históricos ou imaginários com uma fidelidade sem precedentes. Modelos tridimensionais e arquivos digitais garantem a preservação do conhecimento arquitetónico, permitindo o seu acesso e modificação a qualquer momento. No entanto, esta dependência tecnológica pode ser um risco, pois falhas digitais ou falta de atualização podem levar ao desaparecimento de espaços virtuais complexos.

Por outro lado, a arquitetura virtual transcende as limitações físicas, pela imersão digital, permitindo a criação de espaços sem restrições de gravidade, material ou função. Os mundos digitais, como os do metaverso e dos videojogos, oferecem novas formas de interação, nas quais a memória e o conhecimento são preservados através de bases de dados,

arquiteturas lidam com a passagem do tempo? A arquitetura real envelhece e precisa de ser preservada; virtual pode ser atualizado instantaneamente, mas pode não ter permanência.

[22] A arquitetura, seja real ou virtual, é um espelho das aspirações humanas. Enquanto a arquitetura real molda o espaço físico, a virtual redefine os limites do digital, criando ambientes onde memória e conhecimento adquirem novas formas. Ambas são linguagens de poder, identidade e organização social, mas divergem radicalmente em sua materialidade, temporalidade e relação com o humano. Na sociedade digital, essa dualidade desafia nossa compreensão de pertencimento, preservação e ética.

inteligência artificial e registros digitais. Esta arquitetura é efémera, moldável e adaptável às necessidades do utilizador, permitindo experiências imersivas que desafiam os conceitos tradicionais de espaço e presença.

A era digital redefine a relação entre memória e arquitetura. Enquanto os edifícios reais testemunham a passagem do tempo através do desgaste e da transformação urbana, os espaços virtuais podem ser continuamente recriados e atualizados. A memória digital assume formas diferentes, como arquivos de realidade aumentada, representações tridimensionais e ambientes interativos que reconstroem o passado ou projetam o futuro. O conhecimento arquitetónico também se democratiza, tornando-se acessível a um público mais vasto através de plataformas digitais, tutoriais interativos e software de modelagem 3D.

Apesar das suas diferenças, a arquitetura real e a virtual interagem de maneira crescente. Tecnologias como a realidade aumentada e a modelação paramétrica fundem os dois mundos, permitindo que arquitetos experimentem novas formas antes da construção física. Além disso, o uso de simulações digitais auxilia no planeamento urbano, na otimização de recursos e na preservação do património histórico. A arquitetura real influencia a forma como aprendemos e interagimos, pois os espaços físicos são concebidos para estimular determinadas experiências e comportamentos. Novas tipologias sobre antigas funções, são exemplos de como a organização do espaço físico pode facilitar o conhecimento e a troca de informações. O virtual oferece acessibilidade e inovação, o real proporciona experiências tangíveis e continuidade histórica.

Na arquitetura virtual, o conhecimento é acessível de forma descentralizada e interativa. Ambientes imersivos permitem a simulação de espaços educativos e colaborativos, onde o utilizador pode experimentar diferentes realidades. O Metaverso, por exemplo, abre portas a novas formas de ensino, pesquisa e partilha de conhecimento, desafiando os limites do espaço físico tradicional.

Apesar das diferenças, a arquitetura real e a arquitetura virtual não são opostas, mas complementares. A tecnologia digital já influencia a conceção de edifícios físicos através da modelação 3D, da inteligência ar-

tificial e da realidade aumentada na projeção e manutenção de espaços.[23] Além disso, a fusão entre o mundo físico e o digital cria espaços híbridos, como cidades inteligentes, onde sensores e dados em tempo real otimizam a experiência urbana. A memória e o conhecimento tornam-se assim interligados, permitindo novas formas de construção e interação social.

A era tecnológica redefine o conceito de arquitetura, tornando-a mais fluida e adaptável. Se a arquitetura real é a base tangível da nossa experiência no mundo, a arquitetura virtual expande as possibilidades de criação e preservação do espaço. A memória e o conhecimento, elementos essenciais na evolução da sociedade, encontram no digital um novo território onde podem ser armazenados, partilhados e recriados sem as limitações da matéria. No futuro, é provável que ambas coexistam de forma ainda mais integrada, transformando a nossa forma de habitar o mundo. Em suma, a arquitetura real e a arquitetura virtual não são rivais, mas complementares. Enquanto a primeira ancora a sociedade na materialidade e na identidade física, a segunda expande os limites da imaginação e da inovação digital. Ambas desempenham papéis fundamentais na construção do conhecimento e na preservação da memória no mundo contemporâneo. [24]

A sociedade digital não precisa escolher entre pedra e pixel, mas aprender a habitar ambos os mundos sem perder sua humanidade. A arquitetura real nos lembra que somos mortais, finitos, ligados à Terra; a virtual desafia-nos a transcender limites, mas exige responsabilidade. Se a memória real é um monumento, a virtual é um fluxo — e o conhecimento, hoje, vive na tensão entre esses dois regimes. Construir, seja no real ou no virtual, será sempre um ato ético: definir que histórias preservamos, que futuros imaginamos e, acima de tudo, quem queremos ser.

[23] O utilizador pode estar interessado em saber como a tecnologia altera a nossa relação com o espaço e a memória. Talvez sejam estudantes ou investigadores em arquitetura ou humanidades digitais. Podem estar à procura de insights sobre como os espaços digitais podem complementar ou substituir os físicos na preservação da cultura e conhecimento.

[24] Paul Virilio discorre sobre a velocidade e a tecnologia, e propõe discussões sobre o dualismo digital. Considera também os aspetos de sustentabilidade: a pegada de carbono do consumo de energia dos data centers em comparação com os materiais de construção.

Palladio, o arquiteto da razão e universalização do ideal clássico

Andrea Palladio (1508-1580) foi a grande figura da arquitetura renascentista tardia, cuja obra sintetizou os princípios da Antiguidade Clássica com uma abordagem racional e funcional, criando um novo paradigma arquitetónico que influenciaria profundamente a Europa e, séculos mais tarde, a América. A sua atividade, centrada sobretudo no Véneto, reflete a evolução do pensamento arquitetónico do Cinquecento, num período em que o maneirismo se afirmava como uma resposta sofisticada ao classicismo equilibrado do Alto Renascimento, ainda erudito, rigoroso, sólido e pouco poético. Antecipava-se o Maneirismo.

A erudição da sua arquitetura, fundamentada em estudos rigorosos da Roma Antiga, fez com que Palladio se tornasse não apenas um arquiteto prolífico, mas também um teórico cujas ideias, compiladas nos *Quattro Libri dell'Architettura* (1570), moldaram o urbanismo e a construção ocidental até ao século XIX, sobretudo nos Anglófonos – Inglaterra e Estados Unidos.

A figura de Andrea Palladio transcende o âmbito estritamente arquitectónico para encarnar um dos mais perfeitos diálogos entre a herança clássica, o humanismo renascentista e as exigências sociais e políticas da República de Veneza no século XVI. Nascido Andrea di Pietro della Gondola em Pádua, filho de um modesto moleiro, Palladio ascendeu à condição de arquitecto-símbolo de uma elite culta e poderosa, transformando o Veneto num laboratório de formas que sintetizavam o rigor vitruviano, a elegância maneirista e a funcionalidade pragmática. A sua obra, radicada nas villas campestres, palácios urbanos e igrejas venezianas, não apenas redefiniu a paisagem do Nordeste italiano como estabeleceu um cânone estético que, séculos depois, seria resgatado como modelo civilizacional pelos Estados Unidos da América — paradoxalmente, uma nação nascida em ruptura com o Velho Mundo.

A trajectória de Palladio é inseparável do mecenato intelectual de Gian Giorgio Trissino (1478–1550), humanista, poeta e diplomata que o rebatizou com o nome de "Palladio" — alusão à deusa Palas Atena e ao personagem clássico do *Arcadia* de Sannazaro. Trissino introduziu-o aos textos de Vitruvio, aos tratados de Alberti e, sobretudo, às ruínas da Roma Antiga, que Palladio estudou em três viagens decisivas (1541, 1545, 1549). Estas viagens, financiadas pela aristocracia véneta, permitiram-lhe desenhar os monumentos imperiais com uma precisão arqueológica inédita, publicada postumamente nos *Quattro Libri dell'Architettura* (1570). Este tratado, mais do que um manual, foi um manifesto: a arquitetura como disciplina racional, baseada em proporções matemáticas e na imitação da natureza através da Antiguidade.

A sociedade italiana do século XVI, marcada pelo esplendor dos estados papais e das grandes cortes ducais, vivia um período de transformação tanto cultural como religiosa. A Contra-Reforma impunha novos ideais de espiritualidade e representação, enquanto as elites aristocráticas e mercantis procuravam afirmar o seu poder através de uma arquitetura que equilibrasse erudição, prestígio e funcionalidade. No Véneto, onde Palladio desenvolveu a maior parte da sua obra, a presença de uma nobreza rural emergente levou à criação de uma tipologia arquitetónica inovadora: a *villa* palladiana, que conciliava a monumentalidade do templo clássico com a praticidade da vida agrícola e a ansiada sofisticação. Inspirado nas vilas romanas de Vitruvio, Palladio desenvolveu

um modelo que viria a tornar-se canônico, com fachadas simétricas, pórticos imponentes e uma integração cuidadosa com a paisagem envolvente. Os clientes de Palladio — famílias como os Barbaro, Foscari e Valmarana — não eram apenas patronos, mas *colaboradores* eruditos. Daniele Barbaro, patriarca de Aquileia e tradutor de Vitruvio, co-projetou a Villa Barbaro, integrando afrescos de Veronese que celebram a harmonia entre arte, natureza e conhecimento. Esta elite via na arquitetura palladiana um instrumento de distinção cultural, capaz de diferenciá-la tanto da nobreza feudal como da nascente burguesia.

O papado, embora não tenha sido um mecenas direto de Palladio (ao contrário de Miguel Ângelo ou Bernini), influenciou indirectamente o contexto intelectual. A redescoberta da Antiguidade, promovida por Roma, legitimou o uso de formas clássicas, enquanto o mecenato papal de artistas como Vasari consolidou o Maneirismo como estilo transregional. Palladio, porém, evitou o excesso decorativo dos seus contemporâneos romanos, preferindo uma abstração geométrica que Vasari, no entanto, incluiu na sua definição de *maniera*: "*a graça que transcende a regra*".

O sucesso de Palladio deve-se à confluência única de factores políticos e culturais na Veneza do século XVI. A Sereníssima, ainda poderosa mas em declínio comercial, via na promoção das artes uma forma de afirmar prestígio perante Roma e as monarquias europeias. A aristocracia local, enriquecida com o comércio de especiarias e a exploração agrária, buscava na arquitetura uma legitimação simbólica do seu estatuto — não mais através dos palácios góticos do Canal Grande, mas de uma linguagem clássica que os associasse à *romanitas* e ao humanismo erudito.

Paradoxalmente, enquanto a Contra-Reforma (Concílio de Trento, 1545–1563) impunha uma arte religiosa didática e emotiva (como a de Bernini em Roma), Veneza manteve uma relativa independência cultural. As igrejas palladianas, com sua serenidade geométrica, reflectiam não o pathos tridentino, mas um classicismo laicizado, compatível com o republicanismo veneziano e o pragmatismo mercantil.

Entre as suas obras mais notáveis encontra-se a Villa Rotonda (c. 1566), nos arredores de Vicenza, um edifício de planta centralizada, onde o ideal de harmonia geométrica atinge a sua expressão máxima. Inspirando-se no Panteão de Roma, Palladio criou uma estrutura quadrada com quatro fachadas idênticas, cada uma coroada por um pórtico tetrástilo, evocando a pureza da arquitetura clássica. Este edifício não apenas consolidou a linguagem palladiana, como também exerceu uma influência profunda nos séculos seguintes, sendo reinterpretado em contextos tão distintos como as mansões neoclássicas inglesas e as residências presidenciais norte-americanas.[25]

[25] O coração da obra palladiana reside nas villas que desenhou para a aristocracia agrária véneta. Entre 1540 e 1580, a Sereníssima República, ameaçada pelo avanço otomano no Mediterrâneo, voltou-se para o *terraferma (hinterland) como fonte de riqueza agrícola. As villas palladianas — como a Villa Barbaro em Maser (1554–1558), a Villa Foscari (La Malcontenta, 1559–1560) e a icónica Villa Rotonda (1566–1570) — eram simultaneamente centros produtivos, símbolos de poder e refúgios de erudição.*

Outro exemplo paradigmático da sua arquitetura é a Villa Barbaro (c. 1560), em Maser, onde Palladio não só projetou um edifício funcional e esteticamente sofisticado, mas também integrou elementos pictóricos de Paolo Veronese, criando uma síntese entre arquitetura e artes decorativas. A colaboração entre pintores e arquitetos era uma característica essencial do maneirismo, estilo que Giorgio Vasari definiu como a expressão de uma erudição refinada e de um virtuosismo técnico que transcendia as regras clássicas. Neste sentido, Palladio, embora muitas vezes visto como um arquiteto proto-barroco ou neoclássico avant la lettre, inseriu-se plenamente na cultura maneirista, ao reinterpretar as formas antigas com liberdade e engenho. O Maneirismo, tal como definido por Vasari nas *Vite* (1550), caracterizou-se pela sofisticação formal, complexidade espacial e liberdade na interpretação dos cânones clássicos. Palladio, embora frequentemente associado ao Alto Renascimento, partilhou com os maneiristas — como Giulio Romano ou Ammannati — o gosto pela experimentação.

A sua originalidade reside, porém, na sublimação da licença maneirista sob a aparência de ortodoxia clássica. Exemplo disso é a Villa Rotonda: aparentemente simétrica, a planta esconde ajustes subtis (como a inclinação dos pórticos) para adaptar-se ao terreno. Da mesma forma, a fachada da Basilica Palladiana, com suas arcadas serlianas, reinterpreta um motivo bramantesco com uma gramática pessoal. Esta tensão entre norma e invenção tornou Palladio simultaneamente clássico e moderno — um paradoxo que o século XIX exploraria até à exaustão.[26]

A sua atuação não se restringiu apenas às vilas. Em Vicenza, cidade que se tornou o grande laboratório do seu pensamento arquitetónico, Palladio projetou edifícios públicos de notável impacto, como a Basílica Palladiana (1546), onde um sistema de arcadas serlianas confere um dinamismo elegante à estrutura gótica preexistente. O Teatro Olímpico

[26] Na Villa Rotonda, situada numa colina vicentina, Palladio materializou o ideal de harmonia cósmica: uma planta quadrada, coroada por uma cúpula e flanqueada por quatro pórticos jónicos idênticos, orientados segundo os pontos cardeais. A simetria absoluta, inspirada no Panteão romano, não respondia a exigências funcionais, mas a uma metafísica do espaço onde o homem, mediador entre terra e céu, encontrava o equilíbrio perfeito. As villas, além disso, integravam-se à paisagem através de eixos visuais e alamedas arborizadas, antecipando o paisagismo do século XVIII.

(1580), obra póstuma concluída por Vincenzo Scamozzi, evidencia ainda mais a influência da Antiguidade, recriando um cenário urbano romano em perspectiva ilusionista, num dos exemplos mais sofisticados do gosto maneirista pelo artifício e pela teatralidade espacial.

A aceitação do maneirismo na Itália do século XVI foi um fenómeno complexo, pois, se por um lado as grandes cortes eclesiásticas e ducais incentivaram a sua sofisticação intelectual, por outro, a Contra-Reforma impôs um rigor moral que se manifestaria, posteriormente, no classicismo austero do Barroco inicial. O mecenato papal, particularmente sob Pio IV e Gregório XIII, favoreceu arquitetos como Vignola e Michelangelo, cujo maneirismo estruturado ressoava com a monumentalidade desejada pelo Vaticano. Contudo, Palladio permaneceu relativamente afastado da esfera papal, trabalhando sobretudo para a aristocracia veneziana, cuja autonomia política e cultural lhe permitiu desenvolver um estilo próprio, menos sujeito às diretrizes contrarreformistas.

O grande pasmo do maneirismo italiano reside na sua capacidade de articular erudição e inovação, subvertendo as normas clássicas sem as abandonar por completo. Vasari, ao descrever os mestres maneiristas, enfatiza a sofisticação técnica e o engenho como traços definidores desta corrente, algo que se verifica plenamente na obra de Palladio, cujo rigor matemático e geométrico nunca se traduz numa simples repetição das formas antigas, mas antes numa reinterpretação criativa e funcional.

A repercussão do palladianismo ultrapassou em muito o seu tempo e espaço originais. No século XVII, Inigo Jones levou os princípios palladianos para Inglaterra, influenciando a arquitetura jacobina e georgiana. No século XVIII, o neoclassicismo europeu encontrou em Palladio um modelo de pureza formal, que culminaria na adoção do estilo palladiano nos Estados Unidos da América. Thomas Jefferson, profundo admirador dos *Quattro Libri dell'Architettura*, implementou este estilo nas suas próprias obras, como Monticello e o Capitólio da Virgínia, vendo na arquitetura de Palladio um ideal republicano, que unia a solidez moral da Roma Antiga ao pragmatismo democrático moderno. Se no século XVIII o palladianismo conquistou a Inglaterra (via Inigo Jones e Lord Burlington), foi nos Estados Unidos do século XIX que ele adquiriu carga ideológica singular. Thomas Jefferson, arquitecto amador e tercei-

ro presidente, viu em Palladio o modelo para uma arquitetura republicana e democrática. A sua própria residência, Monticello (1772–1809), reinterpreta a Villa Rotonda, adaptando-a a uma sociedade sem rei nem aristocracia.

O estilo palladiano, com sua clareza e simetria, foi apropriado como emblema da razão iluminista e da virtude cívica. Edifícios como o Capitólio de Richmond (1785–1788) ou o Campus da Universidade da Virgínia (1817–1825), ambos desenhados por Jefferson, transformaram templos romanos em símbolos de autogoverno. Nas colunatas palladianas, os EUA encontraram uma genealogia arquitectónica que os ligava à República Romana, evitando as associações monárquicas do Barroco europeu.

Assim, o legado de Palladio transcendeu o maneirismo e a sua própria época, tornando-se o arquiteto mais influente da história ocidental. A sua capacidade de aliar erudição clássica, inovação espacial e funcionalidade prática consolidou um ideal arquitetónico que perdurou nos séculos seguintes, projetando no imaginário ocidental a ideia de que a arquitetura não é apenas construção, mas sim um discurso de poder, beleza e ordem racional.

Andrea Palladio faleceu em 1580, deixando um legado que ultrapassou em muito os confins do Veneto. A sua obra, síntese ímpar de erudição, pragmatismo e beleza, demonstra que o classicismo não é um repertório de formas estáticas, mas uma linguagem viva, capaz de se reinventar em contextos díspares — da Contra-Reforma ao Iluminismo, da aristocracia véneta à democracia americana.

Hoje, quando percorremos as colunatas de Monticello ou os pórticos de Vicenza, reconhecemos em Palladio não apenas um arquitecto, mas um *tradutor*: alguém que soube decifrar os segredos da Antiguidade para os tornar universais. Na sua arquitetura, a razão humanista e a ambição social encontram-se, provando que a verdadeira clareza — como a verdadeira liberdade — nasce da disciplina e da erudição.

Bernini e o esplendor da forma

Gian Lorenzo Bernini (1598-1680)[27] foi o grande artífice da arquitetura barroca italiana, cuja genialidade soube fundir de modo inextricável as artes plásticas e a conceção espacial num discurso unificado de teatralidade, transcendência e poder. A sua obra, que se estende pelas mais diversas tipologias arquitetónicas e esculturais, inscreve-se num contexto pós-Tridentino, onde a arte era um instrumento catequético e político da Igreja Católica, numa tentativa de reafirmar a sua autoridade espiritual e material face às cisões protestantes e às dinâmicas geopolíticas da época. A monumentalidade e a cenografia urbana, traços indissociáveis da sua arquitetura, derivam da sua conceção unitária da

[27] Nascido em Nápoles, filho do escultor Pietro Bernini, Gian Lorenzo revelou-se precocemente um prodígio. Aos 22 anos, já era protegido do cardeal Scipione Borghese, para quem esculpiu obras como *O Rapto de Proserpina (1621-1622), onde o mármore parece ceder à carne sob os dedos de Plutão. Mas foi sob os pontificados de Urbano VIII (1623–1644) e Alexandre VII (1655–1667) que Bernini se tornou o "artista oficial" da Santa Sé, uma posição sem paralelo desde Michelangelo.*

arte, em que a escultura e a arquitetura não se opõem, mas antes se interpenetram, dissolvendo as fronteiras tradicionais entre os domínios artísticos.

A formação de Bernini não se processou nos moldes tradicionais dos arquitetos do Cinquecento, que se baseavam nos tratados teóricos de Vitruvio (*De Architectura*), Alberti (*De re aedificatoria*), Palladio (*I Quattro Libri dell'Architettura*) ou Vignola (*Regola delli cinque ordini d'architettura*). Diferente de mestres como Bramante, Michelangelo ou mesmo Borromini, que tinham uma abordagem mais sistemática e matemática da arquitetura, Bernini desenvolveu a sua linguagem a partir da escultura, concebendo os seus espaços como composições dinâmicas, regidas por efeitos cénicos, luzes e perspetivas forçadas, onde a experiência sensorial do observador desempenhava um papel fulcral. Esta visão coaduna-se com os princípios da arquitetura barroca definidos por teóricos posteriores, como Baldinucci e Bellori, que descrevem a sua abordagem como uma superação da rigidez classicista em favor de uma arquitetura emotiva e persuasiva.

O Baldaquino de São Pedro (1624-1633), encomendado pelo Papa Urbano VIII, é um dos exemplos mais eloquentes dessa fusão entre arquitetura e escultura, sendo simultaneamente um artefacto litúrgico e um dispositivo arquitetónico monumental. A estrutura, erguida sobre o túmulo de São Pedro, combina colunas salomónicas em bronze dourado com uma composição ascendente, culminando num dossel movimentado por anjos e volutas. Esta obra, mais do que um mero elemento decorativo, articula-se com a escala avassaladora da Basílica Vaticana, criando um fulcro visual e teológico que reforça a ideia da sucessão apostólica.

A Praça de São Pedro (1656-1667) é outro testemunho da sua mestria enquanto arquiteto-cenógrafo. Aqui, Bernini concebeu um espaço de acolhimento monumental, estruturado por uma colunata elíptica que metaforicamente representa os braços da Igreja estendidos para abraçar os fiéis. Este gesto arquitetónico não é arbitrário, mas profundamente estudado, evidenciando a sua leitura atenta das lições vitruvianas sobre a adaptação do espaço à função e ao observador. O eixo visual que conduz ao obelisco central e, posteriormente, ao pórtico da

basílica, revela uma consciência urbanística que articula monumento e cidade, unificando a experiência devocional com a monumentalidade da doutrina papal.

No entanto, talvez seja na Capela Cornaro, na igreja de Santa Maria della Vittoria (1647-1652), que Bernini atinge o auge da sua síntese entre arquitetura e escultura. O *Êxtase de Santa Teresa* não é apenas uma obra-prima escultórica, mas um exemplo paradigmático de totalidade artística (*Gesamtkunstwerk*), onde a organização espacial, a iluminação indireta e os relevos laterais que figuram a família Cornaro em tribunas fingidas compõem um espetáculo litúrgico e teatral. Inspirado nas lições de Sérlio sobre arquitetura cênica e na tradição das máquinas de teatro maneiristas, Bernini transforma a capela num palco onde a espiritualidade se manifesta numa dramaturgia de luz e movimento.

A sociedade italiana do Seiscentos, fortemente hierarquizada e centrada no mecenato papal e aristocrático, favoreceu a proliferação desta arte do assombro e espanto. A afirmação do poder da Santa Sé como epicentro espiritual e político materializou-se nas grandes encomendas papais, que não apenas exaltavam a fé católica, mas também consolidavam o prestígio das famílias nobres que as patrocinavam.

A Itália do século XVII era um mosaico de estados frágeis, espremidos entre a Espanha Habsburgo, a França de Luís XIV e o Império Otomano. A Roma papal, porém, mantinha uma aura de capital universal, sustentada pelo fluxo de peregrinos e o ouro das indulgências. A aristocracia eclesiástica, encabeçada por famílias como os Borghese, Barberini e Chigi, via na arte uma forma de legitimar seu poder temporal e espiritual. Papas como Urbano VIII Barberini, Inocêncio X Pamphilj e Alexandre VII Chigi atuaram como autênticos curadores do Barroco romano, encomendando projetos que exaltassem o poder universal da Igreja. A Fontana dei Quattro Fiumi, concebida para a Piazza Navona sob o patrocínio de Inocêncio X, simboliza essa ambição, representando os grandes rios dos continentes então conhecidos, numa metáfora do domínio espiritual de Roma sobre o mundo. A Fontana dei Quattro Fiumi (1648–1651), na Piazza Navona, é uma alegoria dos quatro rios (Nilo, Ganges, Danúbio e Prata) subjugados pela obelisco e pela pomba dos Pamphilji (família do papa Inocêncio X). A água, jorrando de rochas

esculpidas, simboliza a Igreja como fonte de vida para o mundo.[28] Esses projetos não eram meramente decorativos; eram *atores* em um drama urbano onde a Igreja encenava seu domínio sobre a natureza, a história e as nações. Cada fonte, cada escadaria (como a Scala Regia no Vaticano), cada praça era um capítulo na epopeia da Contra-Reforma.

A erudição das encomendas papais e aristocráticas conferiu à arte barroca um estatuto de elitização, tornando-a acessível apenas às esferas mais altas da sociedade. Inspirado nos modelos clássicos, mas imbuído de um pathos profundamente teatral, o barroco berniniano não visava apenas a contemplação intelectual, como nos ideais renascentistas, mas sobretudo a experiência sensorial e emocional. Este efeito de *stupore* e *meraviglia*, amplamente descrito nos tratados de arte do período, constituiu um dos maiores trunfos do Barroco enquanto linguagem de comunicação de massas, ainda que orquestrada por elites clericais e nobiliárquicas. Bernini, astuto cortesão, soube navegar esse mundo. Seus patronos não eram apenas mecenas, mas *colaboradores* em um projeto ideológico. Urbano VIII, poeta e amante das artes, via em Bernini um alter ego, capaz de traduzir os seus versos em pedra. Alexandre VII, erudito neoplatónico, projetava na arquitetura berniniana a materialização da *urbs aeterna* — a Roma eterna que sobreviveria às heresias e às invasões.

O Barroco, porém, não foi unânime. Puristas clássicos, como o crítico Francesco Milizia, acusavam Bernini de "corromper" a arquitetura com excessos decorativos e ilusionismos. A tensão entre *disegno* (desenho racional) e *colorito* (efusão emotiva), herdada do Renascimento, persistia. Para muitos, as colunas torsas de Bernini e seus anjos teatrais eram sintomas de um mundo em crise, onde a forma cedera ao efémero. A própria Igreja, em momentos de austeridade (como sob Inocêncio X), questionou o custo das obras. Mas o Barroco prevaleceu porque soube responder à *emergência espiritual* do século: em um mundo desencan-

[28] Os papas, em sua luta contra o protestantismo e o secularismo crescente, viram na arte barroca uma arma. O Concílio de Trento (1545–1563) havia decretado que a arte sacra deveria ser *clara, emotiva e didática — capaz de comover até o analfabeto, confirmando os dogmas através da beleza. Bernini, mais do que qualquer outro, compreendeu essa missão. Sua arquitetura não era apenas construção; era teologia espacial, onde colunas, cúpulas e jogos de luz materializavam o drama da redenção.*

tado pela ciência galilaica e fragmentado pelas guerras religiosas, só a arte total — sensorial, hiperbólica, transcendente — poderia restituir o sagrado.

Bernini faleceu em 1680, deixando uma Roma irreconhecível para os humanistas do Quattrocento. O seu estilo, exportado para a Europa católica (de Madrid a Varsóvia), tornou-se a língua franca da monarquia absoluta e da devoção tridentina. Mas além de seu impacto histórico, a sua obra permanece um desafio à modernidade: como conciliar a fé na razão com a sede de transcendência? Como habitar um mundo onde a arquitetura já não aspira ao divino?

Nas igrejas de Bernini, o fiel do século XVII experimentava o divino como presença física; hoje, o turista experimenta o pasmo diante do engenho humano. Em ambos os casos, porém, a lição é a mesma: a arte, quando elevada à condição de mito, pode ainda — mesmo na nossa era cética — fazer-nos duvidar de que o céu esteja vazio.

O grande pasmo do Barroco italiano reside, pois, na sua capacidade de integrar arquitetura, escultura e urbanismo num discurso unificado, onde a perceção e a emoção do observador são manipuladas com mestria. Bernini, mais do que um arquiteto ou escultor, foi um encenador do espaço sacro e profano, um artista cuja obra excede os limites da matéria para se converter numa experiência quase sobrenatural. O seu legado perdura como um dos momentos culminantes da arte ocidental, uma síntese absoluta entre a fé, o poder e a arte.

Sir Christopher Wren e a sua fértil invenção e produção

Sir Christopher Wren (1632-1723) foi um dos arquitetos mais influentes da Inglaterra e uma figura central na reconstrução de Londres após o Grande Incêndio de 1666 e na projeção do Império. A sua carreira, marcada pelo rigor científico e pela inovação estrutural, reflete não apenas a sua genialidade como arquiteto, mas também as transformações culturais e sociais da Inglaterra do século XVII e início do XVIII.

A vida plena e a obra transcendem a mera prática da arquitetura: elas encapsulam o espírito de uma nação em transformação. Nascido em uma Inglaterra dividida entre guerras civis, revoluções puritanas e a restauração monárquica, Wren emergiu não apenas como o maior arquiteto britânico do século XVII, mas como um símbolo da reconciliação entre tradição e inovação, fé e razão, caos e ordem. Sua arquitetura, profundamente enraizada no classicismo, mas permeada por uma sensibilidade barroca, refletiu — e em grande parte definiu — a ascensão da cultura neoclássica na sociedade inglesa, marcando a transição de um país medieval para uma potência moderna.

Originalmente formado em matemática e astronomia, Wren só enveredou pela arquitetura na casa dos trinta anos, mas rapidamente demonstrou um talento excecional. A sua oportunidade de ouro surgiu após o Grande Incêndio, quando foi encarregado de liderar a reconstrução da cidade, um projeto que incluía a reformulação de inúmeras igrejas e, sobretudo, da Catedral de São Paulo, uma das suas obras maiores. Inspirando-se na arquitetura clássica, Wren desenhou um edifício monumental com uma cúpula grandiosa, influenciada tanto pelo Renascimento italiano como pela tradição arquitetónica francesa, combinando elementos de São Pedro, em Roma, e do Louvre, em Paris.

Antes de se tornar arquiteto, Wren foi um prodígio da ciência do seu tempo. Professor de Astronomia em Oxford, membro fundador da Royal Society (1660) e pioneiro em estudos de física, anatomia e matemática, ele personificava o ideal renascentista do *homem universal*. Essa formação multidisciplinar influenciou sua abordagem arquitetônica: para Wren, construir era um ato de *geometria aplicada*, onde proporções harmônicas e soluções estruturais deveriam refletir as leis universais da natureza. Seus projetos, embora classicistas, eram também experimentos científicos — uma fusão entre empirismo e beleza que cativou a elite intelectual da Restauração.[29]

Para além da catedral, Wren projetou dezenas de igrejas paroquiais londrinas, muitas das quais se tornaram ícones da paisagem urbana da cidade. Entre as mais notáveis estão a Igreja de St. Bride, com a sua torre em camadas que inspirou o design de todos os posteriores bolos de casamento, e a Igreja de St. Mary-le-Bow, cuja torre se tornou um símbolo da identidade londrina. Também foi responsável por edifícios como o Hospital de Greenwich, o Royal Chelsea Hospital e a Biblioteca do Trinity College, em Cambridge, todos marcados pelo equilíbrio clássico e funcionalidade pragmática da Igreja Anglicana.

[29] O século XVII em Inglaterra foi uma época de restauração após a Guerra Civil e o Interregno. A monarquia foi restaurada com Carlos II, o que influenciou a mudança cultural em direção ao neoclassicismo. O estilo de Wren combinava elementos barrocos com princípios clássicos, o que ia ao encontro do desejo de ordem e grandeza da época.

A sociedade inglesa do século XVIII, herdeira da revolução científica e do Iluminismo, começou a afastar-se do barroco exuberante de Wren e a acolher a cultura neoclássica, inspirada na pureza formal da Antiguidade greco-romana. A crescente admiração pelos princípios de simetria, proporção e racionalidade fez com que a arquitetura georgiana, com os seus edifícios de linhas mais contidas e influência palladiana, se tornasse dominante. Embora a obra de Wren fosse amplamente respeitada, o gosto arquitetónico da época evoluiu para um ideal mais austero e académico, promovido por figuras como Inigo Jones e posteriormente Robert Adam.

Em setembro de 1666, o Grande Incêndio de Londres tinha reduzido a cidade medieval a cinzas, destruindo 13.200 casas, 87 igrejas e a antiga Catedral de St. Paul. Para Wren, então com 34 anos, a catástrofe foi um chamamento. Nomeado *Surveyor-General of the King's Works* por Carlos II, ele apresentou um plano visionário para reconstruir Londres: ruas amplas e retilíneas, praças geométricas e uma nova St. Paul como eixo simbólico. Apesar da resistência de proprietários de terras e da falta de recursos, partes de sua visão concretizaram-se — não na totalidade urbana, mas em 51 igrejas paroquiais e, sobretudo, na nova catedral.

A reconstrução de St. Paul's Cathedral (1675–1710) foi um feito técnico, político e estético. Wren enfrentou críticas de clérigos conservadores, que preferiam o estilo gótico da antiga catedral, e da corte, que desconfiava de sua ousadia. O projeto, porém, foi um compromisso genial: uma basílica clássica coroada por uma cúpula monumental (inspirada na Basílica de São Pedro de Michelangelo), mas com elementos barrocos, como as torres ocidentais que evocavam movimento e verticalidade. A cúpula, com sua dupla casca e lanternim, tornou-se um ícone da Londres renascida — uma metáfora da ambição humana em diálogo com o divino.

St. Paul's não era apenas um edifício religioso; era um manifesto político. Para Carlos II, representava a restauração da autoridade real e anglicana após o interlúdio puritano. Para a população, era um símbolo de resiliência. E para a Europa, uma declaração de que a Inglaterra, longe de ser periférica, dominava a linguagem clássica com originalidade.[30]

[30] Em relação à aceitação da cultura neoclássica, o movimento da Sociedade em direção à racionalidade e ao progresso científico sob a influência da Royal Society desempenhou um papel.

Enquanto St. Paul's dominava o horizonte, as igrejas paroquiais de Wren — como St. Stephen Walbrook, St. Mary-le-Bow e St. Bride's — redefiniram a paisagem espiritual de Londres. Nelas, Wren adaptou o vocabulário clássico a escalas íntimas, usando plantas centrais, cúpulas delicadas e torres elegantes que combinavam funcionalidade protestante (sermões audíveis, visibilidade do púlpito) com uma estética racionalista. Seus campanários, muitos inspirados no *Tempietto* de Bramante, tornaram-se marcos urbanos, guiando os londrinos em uma cidade ainda em reconstrução.

Essas igrejas também refletiam a ética neoclássica da época: ordem, clareza e moderação. Em uma sociedade traumatizada pelo fanatismo religioso das guerras civis, a arquitetura de Wren oferecia um equilíbrio entre grandiosidade e sobriedade — um visual "civilizado" que acalmava ânimos e reforçava a identidade anglicana.

A ascensão do neoclassicismo na Inglaterra setecentista não foi acidental. Após a Revolução Gloriosa (1688) e a consolidação do Parlamento, a cultura britânica voltou-se para modelos que evocassem estabilidade e continuidade. O classicismo, associado à democracia ateniense e à República Romana, servia tanto à monarquia constitucional quanto ao crescente imperialismo britânico.

Wren, com sua erudição clássica e conexões na Royal Society, tornou-se o arquiteto ideal para essa transição. Projetos como o Royal Hospital Chelsea (1682), um asilo para veteranos de guerra com colunatas paladianas, e o Observatório Real de Greenwich (1675), onde a ciência e a navegação se encontravam sob uma cúpula astronômica, uniam funcionalidade moderna a uma estética que remetia ao *grandeur* imperial.

A sua obra influenciou uma geração de arquitetos, como Nicholas Hawksmoor e James Gibbs, que difundiram o neoclassicismo pelas cidades britânicas e colónias. O estilo tornou-se a linguagem do Iluminismo inglês — uma fusão de razão, tradição e poder.

A arquitetura de Wren refletiu estes valores, fundindo os métodos empíricos com a estética clássica. O estilo neoclássico tornou-se um símbolo da identidade cultural da Inglaterra, alinhando-se com os ideais do Iluminismo.

Christopher Wren morreu em 1723, aos 91 anos, e está sepultado em St. Paul's, sob o epitáfio *"Lector, si monumentum requiris, circumspice"* («Leitor, se buscas o seu monumento, olhe ao redor"). De facto, a sua arquitetura moldou não apenas Londres, mas a identidade cultural de uma nação.

Em um século marcado por convulsões — a Guerra Civil, a peste, o incêndio, Wren ofereceu à Inglaterra uma arquitetura que equilibrava ambição e pragmatismo, fé e razão. O seu neoclassicismo não era mera imitação de Roma, mas uma reinterpretação britânica: menos opulenta que a francesa, mais engenhosa que a italiana.

Hoje, enquanto St. Paul's resiste entre os arranha-céus de vidro da City, e as suas igrejas ainda pontuam o caos urbano, a obra de Wren lembra que a arquitetura é, acima de tudo, um ato de esperança — a crença de que pedras bem ordenadas podem elevar não apenas tetos, mas também o espírito de um povo.

A influência de Wren perdurou, e a sua capacidade de fundir tradição e inovação tornou-o uma referência incontornável da arquitetura britânica. O seu legado estende-se até hoje, com muitos dos seus edifícios a serem preservados e invejados como marcos da arquitetura clássica inglesa.

C.S. Peirce, os princípios do pragmatismo e o modernismo

Charles Sanders Peirce, filósofo e lógico norte-americano[31], é amplamente reconhecido como o fundador do pragmatismo, um pensamento que viria a influenciar de forma significativa diversos campos do conhecimento, incluindo a arquitetura moderna. O pragmatismo de Peirce assenta na ideia de que o significado de um conceito se encontra nas suas consequências práticas e na sua aplicabilidade. Ou seja, as ideias devem ser avaliadas pelo seu impacto real na experiência e na ação. Este princípio, que enfatiza a clareza lógica e a eficácia funcional, encontrou eco no racionalismo arquitetónico do Movimento Moderno, especialmente nas obras de Ludwig Mies van der Rohe e Walter Gropius.

O pragmatismo, ao rejeitar a especulação metafísica e enfatizar a lógica experimental, contribuiu para a emergência de uma abordagem arquitetónica centrada na função e na economia dos meios expressivos. Os arquite-

[31] C.S. Peirce [10-09-1839 – 19-04-1914] Lógico e cientista Americano que estabeleceu os princípios do pragmatismo e semiótica.

tos modernistas, ao adotarem um racionalismo programático, alinharam-se com os princípios pragmatistas na medida em que concebiam a arquitetura como uma resposta direta às necessidades práticas, sem ornamentos desnecessários ou gestos formais arbitrários. A máxima "a forma segue a função", frequentemente associada a Louis Sullivan mas plenamente adotada por Gropius e Mies van der Rohe, ressoa com a conceção pragmática da verdade, como um processo verificável pela experiência.

Walter Gropius, enquanto elemento fundador da Bauhaus, defendeu a simplificação formal e a integração dos processos industriais na arquitetura, princípios que refletem o pragmatismo peirciano na sua insistência na eficácia e na funcionalidade. A racionalidade dos programas arquitetónicos da Bauhaus, bem como a sua abordagem sistemática ao design e à produção, exemplificam a ideia de que a arquitetura deve ser entendida como um meio para organizar eficientemente o espaço habitável, em conformidade com as exigências sociais e tecnológicas do seu tempo.

Ludwig Mies van der Rohe, radicalizou essa abordagem ao promover uma depuração extrema da forma arquitetónica, criando edifícios onde a estrutura e os materiais falam por si mesmos, sem qualquer adorno supérfluo. A sua célebre expressão "menos é mais" reflete o mesmo espírito do pragmatismo peirciano: a busca pela verdade essencial das coisas, desprovida de artifícios. A transparência estrutural e a modularidade dos edifícios de Mies evidenciam a influência de uma lógica funcional e experimental, onde cada elemento justifica a sua existência pela sua necessidade e eficácia.

A repetição e a sistematização funcional, características dos edifícios modernistas, podem também ser compreendidas à luz do pragmatismo. A arquitetura moderna procurou eliminar a arbitrariedade formal e estabelecer princípios reprodutíveis, tal como Peirce propôs uma epistemologia baseada na investigação contínua e na construção coletiva do conhecimento.

Além disso, as circunstâncias do pós-guerra foram fundamentais para a consolidação do pragmatismo na arquitetura do século XX. O triunfo do capitalismo, sobretudo o americano, impulsionou a noção de progresso como sinónimo de eficiência, padronização e industrializa-

ção, elementos que se refletiram na arquitetura funcionalista do International Style. A necessidade de reconstrução rápida e econômica das cidades devastadas pela guerra levou à disseminação de edifícios modulares, repetitivos e de fácil produção em massa, consolidando uma linguagem arquitetónica homogénea, regulada e globalizada.

A teoria da reprodutibilidade técnica de Walter Benjamin[32] também teve um papel central nesse processo. Ao afirmar que a reprodução mecânica da arte alterava a sua perceção e o seu valor, Benjamin antecipou um fenómeno que se manifestaria amplamente na arquitetura do International Style: a repetição sistemática de edifícios padronizados, despidos de singularidade e adaptáveis a diferentes contextos. A perda da "aura" da obra de arte, segundo Benjamin, refletiu-se na massificação da arquitetura moderna, tornando-a um instrumento funcional do capitalismo emergente e do ideal de progresso industrial.

Desse modo, a influência do pensamento pragmatista de Peirce estende-se para além da filosofia, deixando marcas profundas na arquitetura do século XX, onde a funcionalidade, a economia formal e a lógica construtiva se tornaram princípios fundamentais. O legado desse pensamento pode ainda ser observado na arquitetura contemporânea, que continua a privilegiar a eficiência e a adequação prática como valores essenciais na conceção do espaço construído.

O pragmatismo, segundo Peirce, trata das consequências práticas das ideias, salientando que o significado dos conceitos está nos seus efeitos observáveis. Depois, há a sua semiótica — a teoria dos signos — que pode estar relacionada com a forma como os elementos arquitetónicos comunicam as funções. O movimento modernista na arquitetura teve as principais características na simplificação da forma, rejeição de ornamentos, ênfase na funcionalidade, utilização de novos materiais (aço, vidro, betão) e a ideia de que a forma deve seguir a função. Como é que o pragmatismo de Peirce pode estar relacionado com isto? Talvez o foco na praticidade e funcionalidade no Modernismo reflita a ênfase de Peirce nas consequências práticas. A ideia de que a forma de um edifício deve ser determinada

[32] Walter Benjamin [15-07-1892 – 26-09-1940] ensaista, critico literário, tradutor, filósofo e sociologo judeu alemão.

pela sua função está alinhada com o pensamento pragmático: a forma não é apenas estética, mas tem um propósito, pelo que o significado (função) dita a forma. Também a semiótica de Peirce: os edifícios como signos onde a sua forma significa a sua função. Os edifícios modernistas despojados de ornamentação podem ser vistos como sinais mais claros, comunicando o seu propósito diretamente através da forma e da estrutura.

Para Mies van der Rohe, na sua abordagem minimalista, utilizou materiais industriais para clareza e simplicidade. O Pavilhão de Barcelona exemplifica a planta aberta, ornamentos mínimos, materiais celebrados pelas suas qualidades inerentes. Como se relaciona com Peirce? Talvez o foco na essência dos materiais e da estrutura reflita uma abordagem pragmática: o que é necessário para a função é o que é apresentado.

A filosofia da Bauhaus foi de criar designs funcionais acessíveis às massas. Esta democratização alinhou-se com o foco do pragmatismo em resultados práticos que afetam a sociedade. A sistematização e a repetição nos projetos da Bauhaus podem ser vistas como aplicação de princípios pragmáticos para uniformizar a eficiência e a produção em massa. A máxima "a forma segue a função" (frequentemente associada a Louis Sullivan, mas adotada pelos modernistas) é fundamental. O pragmatismo de Peirce apoiaria isto: a forma não é arbitrária, mas é o resultado de necessidades funcionais. O significado (função) determina o signo (forma). Desafios potenciais: o trabalho de Peirce é filosófico, enquanto a arquitetura modernista é prática. É necessário unir o teórico com o aplicado. Além disso, garantir que a ligação entre os princípios específicos de Peirce e as práticas arquitetónicas é clara, e não apenas uma semelhança superficial.

Verifica-se que Peirce influenciou diretamente estes arquitetos e foi um paralelo conceptual. Como Peirce foi anterior (final do século XIX/ início do século XX) e o Modernismo atingiu o seu auge em meados do século XX, é possível que as suas ideias tenham permeado tendências culturais mais amplas em vez de influência direta. No entanto, sugere-se que houve toda uma linhagem direta, consideram-se que também outros pragmáticos como William James ou John Dewey, fomentaram a ideia do pragmatismo. A influência de Dewey na educação pode estar relacionada com a pedagogia da Bauhaus, certificada por exemplos

arquitetónicos: Fábrica Fagus de Gropius, edifício Bauhaus em Dessau; Edifício Seagram de Mies, Farnsworth House.

O seu desenho reflete princípios pragmáticos: simplicidade, funcionalidade, utilização de materiais modernos, ausência de ornamentos, que conectam com as três categorias de Peirce (Primeirade, Segundidade, Terceiridade). Talvez a Primeiridade como aspecto qualitativo (materiais), a Segundidade como reação/função, a Terceiridade como mediação (processo de design). Mas isso pode ser um exagero. Esta tríade semiótica (signo, objeto, interpretante) relaciona-se com elementos arquitetónicos, seja na "teleologia", no "determinismo funcional", na "clareza semiótica" apresentando uma análise original fundamentada em textos de Peirce pelos arquitetos e teóricos modernistas.

A arquitetura do Movimento Moderno, com sua ênfase na racionalidade, simplificação formal e adesão ao axioma *"a forma segue a função"*, não emerge como fenómeno isolado, mas como parte de uma transformação epistemológica mais ampla, influenciada pelo pragmatismo filosófico de Charles Sanders Peirce (1839–1914). Enquanto o pragmatismo de Peirce redefinia o significado do conhecimento através de suas consequências práticas, arquitetos como Ludwig Mies van der Rohe e Walter Gropius traduziram essa filosofia em espaços construídos, onde a forma arquitetónica se tornava expressão direta da função, da técnica e da lógica industrial. Este texto explora como os princípios peircianos — sobretudo sua teoria dos signos e a primazia do prático sobre o especulativo — fundamentaram a racionalidade modernista, reconfigurando a arquitetura como linguagem de eficiência e clareza.

No Pragmatismo Peirciano, a Realidade como Consequência Prática; é de que o pragmatismo era um método para esclarecer conceitos ao vinculá-los a efeitos observáveis. A sua máxima — *"considere quais efeitos, que possam ter alcance prático, concebemos que o objeto de nossa concepção tenha. Então, nossa concepção desses efeitos é a totalidade de nossa concepção do objeto"* — redefine o significado como resultado da ação. Essa ênfase na funcionalidade e na resolução de problemas influenciou uma mentalidade que privilegiava a utilidade sobre a abstração, ecoando na arquitetura modernista, onde edifícios passaram a ser avaliados por sua capacidade de responder a exigências sociais e técnicas.

Além disso, a semiótica de Peirce, estruturada na tríade *signo-objeto-interpretante*, oferece uma chave para entender a arquitetura como sistema comunicativo. Na visão peirciana, um signo só adquire significado na relação com seu objeto e na interpretação que dele fazemos. Transliterando para a arquitetura, elementos como colunas, janelas e plantas baixas tornam-se signos cujo significado reside em sua função e na maneira como são experienciados — uma ideia que ressoa na busca modernista por clareza estrutural e rejeição da ornamentação supérflua.

O Movimento Moderno, que floresce nas primeiras décadas do século XX, abraçou a industrialização e a técnica como vetores de progresso. Os arquitetos operaram sob a premissa de que a arquitetura deveria servir à sociedade de maneira eficiente, refletindo os novos materiais (aço, vidro, concreto armado) e as necessidades de uma era urbana massificada.

Walter Gropius, fundador da Bauhaus (1919), defendeu que o design deveria unir arte, artesanato e indústria, eliminando hierarquias entre formas de conhecimento. A *Fagus-Werk* (1911), uma fábrica com fachada envidraçada e estrutura esquelética, exemplifica essa visão: a transparência simbolizava a racionalidade industrial, enquanto a flexibilidade espacial atendia às exigências produtivas. A Bauhaus, na sua fase em Dessau (1925–1932), tornou-se um laboratório de ideias pragmáticas, onde a padronização de componentes (como as *Janelas de Fita*) e a modularidade refletiam a influência do pragmatismo na ênfase à repetição e à funcionalidade.

Mies van der Rohe, com sua famosa máxima *"less is more"*, radicalizou a simplificação formal. O Pavilhão Alemão de Barcelona (1929), com o seu plano aberto e uso de materiais nobres (mármore, vidro, aço cromado), não foi um mero exercício estético, mas uma demonstração de como a clareza estrutural poderia criar espaços universais e atemporais. A *Farnsworth House* (1951), uma cristalina caixa de vidro suspensa sobre pilotis, reduziu a habitação a seus elementos essenciais, onde cada detalhe — da disposição das divisórias à escolha do aço — respondia a uma necessidade prática.

Essa abordagem ecoa o pragmatismo peirciano: a forma arquitetónica não é arbitrária, mas determinada pelas exigências funcionais e materiais, cujo significado reside em sua utilidade e na experiência do usuário. A máxima *"a forma segue a função"*, cunhada por Louis Sullivan e adotada pelos modernistas, sintetiza a fusão entre pragmatismo e arquitetura, semiótica e simplificação. Para Peirce, um conceito só é inteligível através de suas manifestações práticas; analogamente, na arquitetura modernista, a função (o *objeto*, em termos semióticos) determina a forma (o *signo*), que é interpretada pelo usuário (o *interpretante*).

A eliminação de ornamentos, como nas fachadas lisas do *Seagram Building* (1958) de Mies, não foi uma mera preferência estética, mas uma busca por *verdade estrutural*. O edifício, como signo, comunica sua essência através de elementos como a grelha metálica e os planos envidraçados, que revelam sua função de escritório e sua lógica construtiva. Essa *semiotic clarity* (clareza semiótica) é herdeira direta do pragmatismo, onde a eficácia comunicativa depende da relação direta entre forma e significado.

Sistemas na repetição e a lógica industrial na sistematização funcional do modernismo — evidente nos *existenzminimum* (mínimos existenciais) de Gropius e nos *componentes padronizados* da Bauhaus — reflete a influência do pragmatismo na valorização de métodos replicáveis e eficientes. Peirce defendia que o conhecimento científico avançava através da formulação de hábitos (ou regras de ação), que permitiam prever e controlar resultados. Na arquitetura, isso traduziu-se em projetos como as *Siedlungen* (habitações sociais) alemãs, onde a repetição de módulos e a racionalização de plantas baixas visavam resolver a crise habitacional do pós-guerra com economia de recursos.

A *Unité d'Habitation* (1952) de Le Corbusier, embora num outro contexto, ilustra essa lógica: apartamentos padronizados, serviços coletivos e estrutura em *béton brut* criavam uma *máquina de habitar*, onde cada elemento servia a um propósito prático.

O pragmatismo e o legado da Arquitetura Modernista, busca por universalidade e eficiência, não foi apenas uma resposta às exigências industriais, mas uma materialização do pensamento pragmático de Peirce.

Ao vincular forma a função, racionalidade a praticidade, e significado a experiência, Mies van der Rohe, Gropius e seus pares criaram uma linguagem arquitetónica que transcendia o ornamental para se tornar instrumento de transformação social.

Hoje, num mundo confrontado com crises de sustentabilidade e eficiência, o legado modernista — filtrado pelo pragmatismo peirciano — relembra que a arquitetura, em sua essência, é um ato de resolução de problemas na redenção da beleza. Como Peirce ensinou, o significado de uma ideia está nas suas consequências; na arquitetura, as consequências são espaços que, ao servirem com clareza e beleza, elevam a condição humana.

Jean Paul Sartre, existencialismo, estruturalismo e brutalismo

O pensamento de Jean-Paul Sartre, centrado na máxima de que "a existência precede a essência", representou uma rutura fundamental com as tradições filosóficas anteriores. O existencialismo sartriano afirma que o ser humano não nasce com uma essência predefinida, mas constrói-se a partir das suas escolhas e ações no mundo. Esta visão teve um impacto profundo não apenas na filosofia e na literatura, mas também na arquitetura do pós-guerra, influenciando o surgimento do brutalismo como uma manifestação estética e ética da condição moderna.

Se o existencialismo de Sartre postulava a liberdade radical do indivíduo perante um mundo desprovido de significados intrínsecos, o estruturalismo que se seguiu procurou mapear as forças subjacentes que determinam essa liberdade. Na arquitetura, esta mudança de paradigma traduziu-se num afastamento do modernismo ortodoxo e funcionalista para uma valorização dos processos e das estruturas subjacentes à forma construída. O brutalismo, emergente nos anos 50 e 60, refletiu

esse novo entendimento ao privilegiar a expressão crua dos materiais e a honestidade estrutural.

Le Corbusier, com o conceito de "béton brut", foi um dos precursores desta estética. Projetos como a Unidade de Habitação de Marselha (1947-1952) exemplificam a sua transição do racionalismo puro do International Style para uma abordagem mais brutalista, onde o concreto aparente se torna protagonista da experiência espacial. A materialidade e a escala monumental dessa arquitetura respondiam não apenas a necessidades funcionais, mas também a uma leitura existencial da vida urbana, na qual o indivíduo se insere num sistema construído que, apesar de rígido, lhe oferece possibilidades de apropriação e transformação.

Alison e Peter Smithson aprofundaram essa abordagem, concebendo o brutalismo como uma forma de expressão da vida social contemporânea. O seu projeto para o Robin Hood Gardens (1969-1972) reflete uma tentativa de criar espaços habitáveis dentro de uma estrutura monumental, onde o betão aparente não é apenas um material, mas uma declaração sobre a condição humana e a necessidade de um ambiente urbano honesto e despojado de artifícios.

Oscar Niemeyer, por sua vez, aliou o brutalismo a uma plasticidade singular, conferindo ao betão uma expressividade quase escultural. Em edifícios como o Palácio da Alvorada (1958) e a Catedral de Brasília (1970), a robustez do material convive com curvas sinuosas, demonstrando que a austeridade brutalista não precisava ser rígida ou desprovida de lirismo. Erno Goldfinger e Louis Kahn também exploraram o potencial monumental do brutalismo, com projetos que exaltam a expressividade dos materiais e a interação entre luz e sombra, conferindo uma dimensão quase metafísica aos espaços.

Nos anos 70 e 80, a sociedade ocidental mergulhou numa crise de desânimo profundo, refletida também na arquitetura brutalista. O colapso das utopias modernistas foi acelerado pelas crises do petróleo, que fragilizaram a confiança no progresso tecnológico, e pelo fracasso de muitas políticas habitacionais baseadas na massificação arquitetónica. O desencanto gerado pelas descolonizações, que expuseram as contradições das potências europeias, e a Guerra Fria, que polarizou o

mundo numa tensão contínua, contribuíram para a crescente desconfiança em relação às promessas de um futuro radiante.

A filosofia de Maurice Merleau-Ponty, com a sua fenomenologia da perceção, ofereceu uma nova lente para compreender o brutalismo enquanto manifestação espacial desse estado de espírito coletivo. Merleau-Ponty sublinhava que o ser humano não apreende o mundo de forma abstrata, mas sim através do seu corpo e da sua experiência sensorial direta. O brutalismo, com as suas superfícies ásperas e formas maciças e imponentes, não era apenas um estilo, mas uma experiência física e tátil que traduzia a dureza e a crueza de um mundo desencantado.

No universo soviético e estalinista, o brutalismo adquiriu um significado distinto, tornando-se a expressão arquitetónica da ideologia estatal. A monumentalidade austera dos edifícios brutalistas na União Soviética refletia a ambição do regime de projetar uma ordem social imutável e funcional. Os enormes conjuntos habitacionais e os edifícios governamentais eram concebidos como símbolos de um ideal coletivo, mas, paradoxalmente, essa arquitetura também revelou a sua face opressiva, onde a escala sobre-humana e a repetição sistemática das formas levavam à alienação dos indivíduos em vez da sua emancipação.

O brutalismo tornou-se um palco de tensões filosóficas e políticas, oscilando entre a liberdade existencial e a estrutura determinista, entre a honestidade material e a imposição ideológica. Se Sartre via na existência uma oportunidade de criação de significado, e Merleau-Ponty interpretava a arquitetura como um fenómeno perceptivo e corporal, o brutalismo arquitetónico, em suas diversas manifestações, expressou essa luta de forma tangível: ora como um grito de resistência e autenticidade, ora como um instrumento de controle e padronização social. Dessa forma, a arquitetura brutalista não é apenas um estilo, mas um testemunho concreto das forças filosóficas e históricas que moldaram o século XX.

O existencialismo de Sartre, particularmente a ideia de que a existência precede a essência, ao estruturalismo e depois à arquitetura brutalista, refletiu a desilusão social do pós-guerra, abordando questões como as crises petrolíferas, a descolonização, a Guerra Fria, a religião

e o ateísmo e a sequente fenomenologia de Merleau-Ponty. Além disso, exemplos de arquitetos como Le Corbusier, os Smithson, Niemeyer, Goldfinger, Kahn e o brutalismo soviético serviram as principais ideias existencialistas de Sartre. A sua afirmação de que a existência precede a essência significa que os humanos se definem através de ações, e não de uma natureza predeterminada. Isto contrasta com o estruturalismo, que se centra nas estruturas subjacentes que influenciam o comportamento humano. Então, como é que o existencialismo deu lugar ao estruturalismo? Talvez mudando o foco da liberdade individual para as estruturas sociais.

Esta mudança filosófica à arquitetura do pós-guerra, na necessidade de reconstrução, resultando em concepções funcionais e honestos atribuiu ao brutalismo, com o seu betão bruto (béton brut), a personificação disso mesmo. Le Corbusier é aqui uma figura-chave; as suas obras como Unité d'Habitation podem ser relevantes. Os Smithsons e a Equipa X provavelmente enfatizaram o realismo social e a funcionalidade.

Considerando o contexto sociopolítico: tensões da Guerra Fria, movimentos de descolonização, crises petrolíferas dos anos 70, foram acontecimentos criaram uma sensação de desilusão. A austeridade do brutalismo pode refletir a austeridade social. O brutalismo soviético, tal como a arquitetura estalinista, pode ter sido utilizado para projectar força ideológica através de estruturas enormes e imponentes, mesmo que seja um pouco diferente do brutalismo ocidental.

A fenomenologia de Merleau-Ponty enfatiza a perceção e a experiência corporal e relacionou-se com o Brutalismo, na experiência táctil das matérias-primas, a fisicalidade dos edifícios a afetar a forma como as pessoas interagem com eles, reforçando a expressão honesta dos materiais. É necessário verificar se todos os arquitetos mencionados se enquadram no Brutalismo. Le Corbusier, definitivamente, sobretudo nas obras posteriores. Alison e Peter Smithson são figuras importantes do brutalismo inglês. Oscar Niemeyer está mais associado ao modernismo brasileiro, mas algumas das suas obras podem ter elementos brutalistas. A Torre Trellick de Erno Goldfinger é um ícone brutalista. Louis Kahn, embora mais monumental, utiliza matérias-primas que se alinham com a honestidade brutalista da delicadeza dos materiais singelos.

No contexto soviético, o brutalismo poderia ter sido utilizado de forma diferente, talvez como uma ferramenta para a ideologia de Estado, enfatizando a força e a permanência. No entanto, a arquitetura estalinista está mais associada ao classicismo socialista; o brutalismo soviético surgiu mais tarde, depois de Estaline, durante as eras de Khrushchev e Brejnev.

O brutalismo como uma imagem de desilusão social, emana um visual bruto e inacabado refletindo a desolação dos tempos. As crises petrolíferas levaram a crises económicas, o que pode ter tornado os materiais dispendiosos menos viáveis, daí a utilização do betão. A descolonização levou novas nações a construir identidades, talvez usando o brutalismo como símbolo de progresso e de ruptura com o passado colonial. Aspetos religiosos? Talvez o declínio das estruturas religiosas tradicionais e a substituição de edifícios brutalistas por espaços seculares e funcionais. Ou talvez o uso do brutalismo nos edifícios religiosos para refletir uma espiritualidade mais austera e moderna.

Como estrutura, a filosofia de Sartre e o estruturalismo, para o movimento arquitetónico do brutalismo, contextualizou-se com acontecimentos históricos e garantiu que a transição do existencialismo para o estruturalismo se tornou-se clara na forma como influenciou a arquitetura. Garantiu-se mais uma vez, que a ligação entre o clima social e político, e o estilo arquitetónico foi bem fundamentada, e não apenas cronológica. É também necessário integrar a teoria da percepção de Merleau-Ponty, na sua ideia do corpo como mediador entre o eu e o mundo, pode estar relacionado com a forma como os edifícios brutalistas são vividos fisicamente, com a sua presença imponente a forçar uma reação corporal, tornando assim a desilusão social palpável. Os edifícios e conceitos filosóficos, ligaram todos os elementos: as mudanças filosóficas do existencialismo influenciaram a teoria e a prática arquitetónica, que por sua vez refletiram o clima sociopolítico da época, com o brutalismo como manifestação física de pensamentos existenciais e estruturalistas no meio de crises globais.

Existencialismo, estruturalismo e brutalismo: a arquitetura da existência em tempos de crises

A filosofia existencialista de Jean-Paul Sartre, com sua máxima de que "*a existência precede a essência*", revolucionou a compreensão do ser humano como um projeto em constante devir, livre para definir-se através das suas escolhas. Essa ideia, central no pós-guerra, ecoou numa Europa devastada, onde a reconstrução física e moral exigia não apenas novos edifícios, mas novas formas de pensar a relação entre indivíduo e sociedade. Contudo, o existencialismo, ao enfatizar a liberdade radical do sujeito, acabou por esbarrar nas limitações impostas pelas estruturas sociais e históricas, abrindo caminho para o estruturalismo. Este, ao analisar sistemas invisíveis que moldam a experiência humana, ofereceu uma lente para decifrar as crises do século XX — das descolonizações à Guerra Fria —, crises que encontraram na arquitetura brutalista sua expressão material mais visceral. Do existencialismo ao estruturalismo, pela liberdade e determinismo na arquitetura, Sartre via o homem como um "ser-para-si", condenado à liberdade, mas o estruturalismo,

com Lévi-Strauss e Foucault, revelou que essa liberdade é mediada por estruturas linguísticas, culturais e económicas. Na arquitetura, essa transição filosófica traduziu-se na passagem do modernismo utópico de Le Corbusier — que ainda guardava resquícios de uma essência universalista — para o brutalismo, movimento que abraçou a materialidade crua como forma de honestidade social. Se o existencialismo questionava a essência prévia, o brutalismo rejeitou ornamentos e falsos revestimentos, expondo o *béton brut* (concreto bruto) como manifesto de autenticidade. A Unité d›Habitation de Le Corbusier (1952), com seu betão aparente e escala monumental, já prenunciava essa mudança, mas foram Alison e Peter Smithson, no Reino Unido, que articularam o brutalismo como ética: uma arquitetura que não esconde as suas funções, estruturas ou falhas, espelhando a desilusão de uma sociedade pós-colonial pós-industrial. Os anos 1950-1970 foram marcados por crises identitárias: as descolonizações fragmentaram impérios, a Guerra Fria dividiu ideologias, e as crises do petróleo (1973 e 1979) expuseram a fragilidade do progresso capitalista. O brutalismo na geopolítica do desencanto, emergiu como a estética da descrença, materializando a austeridade de uma era que perdeu a fé em grandiosidades vazias.

Na União Soviética, o brutalismo adaptou-se à rigidez classicista estalinista e pós-estalinista, como em projetos de Erno Goldfinger (embora húngaro, sua influência reverberou no Leste) e nos complexos habitacionais de Tashkent, onde o betão massiço simbolizou tanto o coletivismo quanto o peso do Estado. Já Oscar Niemeyer, no Brasil, misturou a plasticidade do modernismo com a rudeza brutalista em obras como o Edifício Copan (1966), onde a estrutura de betão abraça o vento na curva que abriga uma micro sociedade — metáfora de um projeto nacional em construção, mas também de suas fissuras. Louis Kahn, por sua vez, elevou o brutalismo ao plano espiritual. Edifícios, como o Instituto Salk (1965), usam betão e luz para criar espaços que transcendem a funcionalidade, interrogando: *"O que o tijolo quer ser?"*. Essa pergunta ecoa o existencialismo sartriano, mas também na fenomenologia de Merleau-Ponty, para quem a percepção é corpo e mundo entrelaçados. O brutalismo, ao exigir uma experiência tátil e visual direta, convida o cidadão a confrontar a materialidade da existência — uma arquitetura que não se deixa idealizar, assim como o homem sartriano não se reduz a essências. Merleau-Ponty, ao postular que "o corpo é nosso medium para o mun-

do", ofereceu uma chave para ler o brutalismo além do visual. A aspereza do betão, as suas marcas de cofragem e texturas, falam à pele antes que aos olhos. Em projetos como a Barbican Estate (Londres, 1982), a arquitetura impõe uma corporeidade que reflete a aspereza da vida social pós-guerra: uma sociedade que, após Auschwitz e Hiroshima, não podia mais dissimular as cicatrizes. O brutalismo, assim, torna-se a "carne" da cidade — não como metáfora, mas como realidade fenomenológica.

O brutalismo não foi um estilo formal, mas a síntese de uma era e um sistema filosófico e político de evidência social. Nas mãos de Le Corbusier, dos Smithson e de Kahn, o betão bruto tornou-se o meio para expressar a tensão entre liberdade individual do existencialismo e a determinação estrutural do estruturalismo. Nas sociedades soviéticas, a sua austeridade espelhava o projeto ideológico de um futuro coletivo, ainda que sob o peso do autoritarismo. Em meio às crises do petróleo, ao fim dos impérios e à sombra nuclear, o brutalismo ergueu-se como monumento à honestidade de uma era que, desiludida de grandiosidades, encontrou na rudeza do betão e das formas duras uma verdade mais profunda: a de que a existência, na sua nudez, é sempre política.

A filosofia da desconstrução e a arquitetura do caos ordenado

A filosofia da desconstrução de Jacques Derrida representa uma abordagem radical à análise dos conceitos estabelecidos, desafiando os limites impostos pelo pensamento ocidental tradicional. Derrida propõe a desconstrução como um método de leitura crítica que visa desmantelar dicotomias estruturais e expor as tensões internas dos discursos. Essa estratégia filosófica tem uma forte repercussão na arquitetura contemporânea, especialmente na obra de Bernard Tschumi, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Frank Gehry e Peter Eisenman, que incorporaram a fragmentação, a indeterminação e a fluidez nas suas práticas projetuais.

Historicamente, uma das manifestações mais significativas dessa vontade de ruptura pode ser encontrada no construtivismo russo da década de 1920, cujo radicalismo estético e formal desafiou o academismo tradicional. Figuras como Vladimir Tatlin buscaram uma arquitetura que transcendesse a mera representação e se afirmasse como uma nova forma de organização espacial e social, alinhada com os ideais revolucionários. O construtivismo antecipou, de certo modo, a lógica descons-

trutivista ao rejeitar composições estáticas e propor formas dinâmicas e fragmentadas que refletiam uma sociedade em transformação.

A revolução digital trouxe novas ferramentas para a desconstrução arquitetónica, permitindo o rompimento definitivo com a rigidez dos paradigmas modernos. Com a modelagem computacional e os algoritmos generativos, os arquitetos desconstrutivistas puderam explorar formas não-lineares, a interpenetração de espaços e a dissolução das fronteiras convencionais entre estrutura e ornamentação. Bernard Tschumi teorizou sobre a desconstrução na arquitetura ao argumentar que o espaço deveria ser concebido como um campo de eventos e não como um conjunto de formas fixas. Os seus projetos, como o Parc de la Villette (1982-1998), demonstram a rejeição de uma ordem pré-definida e a aceitação da imprevisibilidade como parte essencial da experiência espacial.

Daniel Libeskind, com projetos como o Museu Judaico de Berlim (1999), utiliza a fragmentação e a desconexão como metáforas para a disrupção da história e da memória. Rem Koolhaas, por sua vez, desafia os cânones funcionais e estruturais da arquitetura moderna, propondo edifícios que operam como organismos dinâmicos, onde o programa e a forma estão em constante negociação. Frank Gehry, com sua abordagem escultórica e fluida, exemplifica o impacto da tecnologia digital na criação de formas arquitetónicas imprevisíveis e desmaterializadas.

O teórico Mark Wigley foi um dos principais responsáveis por consolidar o desconstrutivismo como um movimento arquitetónico, articulando suas bases filosóficas e seus desdobramentos práticos. Segundo Wigley, o desconstrutivismo não se limita a uma estética caótica, mas reflete um posicionamento crítico perante a tradição, questionando a estabilidade dos significados e das formas estabelecidas. Esse movimento abriu caminho para uma sociedade flexiexistencialista, na qual a modernidade líquida, definida por Zygmunt Bauman, manifesta-se na fluidez das identidades, na fragmentação das narrativas e na constante reconfiguração do espaço urbano.

Assim, a desconstrução na arquitetura não é apenas um exercício formal, mas uma expressão profunda das incertezas da contemporaneidade. Ao romper com os cânones estabelecidos e desafiar a noção de

ordem e permanência, a arquitetura desconstrutivista espelha um mundo em constante mutação, onde a flexibilidade e a indeterminação se tornam princípios fundamentais do habitar moderno.

A desconstrução, formulada por Jacques Derrida, não é apenas uma estratégia filosófica, mas um método de crítica que desestabiliza os conceitos tradicionais ao expor as suas contradições internas. Fundamentada na ideia de que não há significados fixos, a desconstrução desafia a lógica binária da filosofia ocidental, desmantelando hierarquias e abrindo espaço para novas interpretações da realidade. No campo da arquitetura, este pensamento encontrou eco numa corrente que questionou a rigidez do modernismo e os seus cânones funcionais, abrindo caminho para um novo vocabulário formal.

Entretanto, as raízes deste processo de desconstrução arquitetónica remontam ao início do século XX, com o construtivismo russo. Figuras como Vladimir Tatlin desafiaram o academismo clássico ao proporem uma arquitetura de formas dinâmicas e fragmentadas, onde a composição não se baseava na simetria renascentista ou nos modelos clássicos, mas sim na tensão entre elementos que sugeriam movimento e transformação contínua. O Monumento à Terceira Internacional (1919-1920), concebido por Tatlin, é um ícone desta rutura: uma estrutura espiralada que simbolizava a ascensão do novo mundo comunista, afastando-se da tradição estática e monumentalista.

No entanto, a revolução construtivista foi gradualmente suprimida pelo regime soviético, que passou a favorecer uma arquitetura monumental e neoclássica, mais adequada à propaganda estatal. Apesar disso, os princípios do construtivismo ressurgiriam no final do século XX sob a influência da desconstrução derridiana, combinados com os avanços da revolução digital.

O desenvolvimento de softwares de modelação tridimensional permitiu que arquitetos como Bernard Tschumi, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Frank Gehry e Peter Eisenman explorassem formas arquitetónicas anteriormente impossíveis de construir, transformando a fragmentação, a assimetria e a complexidade em novos paradigmas da prática arquitetónica.

Tschumi, por exemplo, aplicou a lógica derridiana ao Parc de la Villette (1982-1998), onde a disposição dos elementos não segue um esquema hierárquico tradicional, mas sim um sistema de sobreposições e deslocamentos que desafiam a percepção convencional do espaço. Eisenman, influenciado diretamente por Derrida, explorou conceitos de desestruturação nas suas obras, como no Wexner Center for the Arts (1983-1989), onde a estrutura parece um palimpsesto de diferentes sistemas espaciais em tensão.

A revolução digital e o colapso das grandes narrativas modernistas, já anunciados por Mark Wigley e outros teóricos da arquitetura desconstrutivista, consolidaram essa nova abordagem. A noção de um progresso linear e previsível, sustentado pelo racionalismo iluminista, foi substituída por uma modernidade fragmentada, fluida e paradoxal, em que o conceito de forma fixa foi desafiado pela emergência de espaços dinâmicos e interativos. A arquitetura desconstrutivista tornou-se, assim, um reflexo da condição pós-moderna e da "modernidade líquida" descrita por Zygmunt Bauman, onde a incerteza e a adaptação contínua são as novas normas sociais.

O triunfo da flexibilidade existencial e da hibridização cultural, intensificado pela globalização e pelo avanço tecnológico, fez com que a arquitetura desconstrutivista se tornasse não apenas um estilo, mas um símbolo da complexidade do mundo contemporâneo. Se o modernismo aspirava à clareza e à função, a desconstrução celebra a incerteza e a multiplicidade, transformando a arquitetura num campo de experimentação onde o espaço não é fixo, mas sim um sistema em constante reinterpretação.

Desta forma, a desconstrução não apenas rompeu com os paradigmas modernistas, mas também abriu caminho para uma nova arquitetura que reflete a fluidez, a fragmentação e a incerteza do mundo contemporâneo, consolidando-se como um dos movimentos mais influentes da segunda metade do século XX e início do século XXI.

A ligação da desconstrução de Derrida com o construtivismo russo dos anos 20 e o impacto da revolução digital nos conceitos de progresso, mencionando arquitetos como Tschumi, Libeskind, e teóricos como

Mark Wigley, conduziu a uma definição da sociedade flexiexistencialista na modernidade líquida. A compreensão da desconstrução de Derrida desafiou as oposições binárias e as estruturas hierárquicas nos textos e nas ideias do seu tempo.

Derrida defende que o significado é fluido e não fixo, o que enfraquece a metafísica tradicional. A ideia de différance, onde o significado é diferido através de uma cadeia de significantes, é aqui central. Além disso, a crítica de Derrida ao logocentrismo e a ênfase na escrita em detrimento da fala são pontos importantes.

O construtivismo russo evidenciaram que construtivistas como Tatlin, Rodchenko e Lissitzky rejeitaram a arte burguesa, focaram-se na utilidade e procuraram servir o proletariado através de desenhos funcionais. Utilizavam formas geométricas, materiais industriais e viam a arte como uma ferramenta de transformação social. O Monumento à III Internacional, de Tatlin, é um exemplo fundamental. Este movimento rompeu com as tradições académicas, alinhando com os ideais socialistas pós-Revolução de 1917.

A era digital, com a sua fluidez e descentralização, parece acompanhar a ênfase da desconstrução na instabilidade. Os arquitetos mencionados como Gehry, Koolhaas e Eisenman são conhecidos pela arquitetura desconstrutivista, que ampliaram as potencialidades das formas rígidas, tal como o construtivismo rejeitou a arte tradicional. As teorias de Mark Wigley sobre a arquitetura desconstrutivista enquadram-se nisto, argumentando que ela revela a instabilidade da forma no conceito de modernidade líquida de Zygmunt Bauman, referindo-se à fluidez da vida moderna.

O flexiexistencialismo, refere-se a uma existência flexível moldada por estas estruturas fluidas. O papel da revolução digital aqui é permitir esta flexibilidade através da tecnologia, mudando a forma como percebemos o espaço, a identidade e o progresso. A desconstrução de Derrida como uma estratégia filosófica que quebra binários, mostre como o construtivismo russo foi um movimento do início do século XX que quebrou os cânones acadêmicos, servindo de precursor. Os arquitetos desconstrutivistas aplicaram estas ideias no seu trabalho, influenciados tanto por Derrida como pelo construtivismo como herança.

O impacto da era digital, onde a fluidez e a descentralização refletem princípios desconstrutivos, conduziram a uma sociedade caracterizada pela existência flexível. Deveria verificar quais os arquitetos mencionados nos resultados da pesquisa.

Melnikov e Golosov na arquitetura construtivista incutiram influência do construtivismo no design e na arquitetura modernos, incluindo na Bauhaus e De Stijl. No entanto, n sua contemporaneidade Tschumi, Libeskind, Koolhaas, Gehry, Eisenman inferiram a sua ligação a um reconhecimento geral de uma nova abordagem da arquitetura na sociedade. O papel de Mark Wigley como teórico foi justificar o movimento arquitetónico, provavelmente ligando a filosofia da desconstrução à arquitetura.

A fluidez da filosofia de Derrida para o construtivismo como antecedente histórico, depois para a arquitetura desconstrutivista e, finalmente, para o efeito da revolução digital nas estruturas sociais, culminou no flexiexistencialismo dentro da modernidade líquida.

A desconstrução de Jacques Derrida: destruindo hierarquias e reconfigurando sentidos

A filosofia de Jacques Derrida, centrada na *desconstrução*, emergiu como uma crítica radical à metafísica ocidental, desafiando a estabilidade dos conceitos e as hierarquias binárias (bem/mal, presença/ausência, fala/escrita) que organizam o pensamento. Para Derrida, toda estrutura linguística e cultural é permeada por *différance* — um neologismo que combina «diferença» e «adiamento» —, sugerindo que o significado nunca é fixo, mas sempre adiado em uma rede infinita de significantes. A desconstrução não busca destruir, mas revelar as fissuras internas dos sistemas, expondo como as «verdades» são construções contingentes, não essências universais.

Essa estratégia filosófica ecoa no questionamento do *logocentrismo*, a tradição que privilegia a fala como veículo de verdade, em detrimento da escrita, vista como mera representação. Derrida inverte essa hierarquia, mostrando que a escrita é *arquiescritura* — condição originá-

ria da linguagem —, pois carrega em si a marca da ausência e da iterabilidade (capacidade de ser repetida em novos contextos).

Construtivismo Russo: Antecipando a Desconstrução na Arte e na Política

Na década de 1920, o Construtivismo Russo — liderado por Vladímir Tatlin, Aleksandr Ródchenko e El Lissitzky — já operava uma ruptura semelhante contra o academismo e a arte burguesa. Rejeitando a ornamentação em favor da funcionalidade, os construtivistas viam a arte como uma ferramenta para a construção de uma sociedade socialista, integrando design, arquitetura e propaganda política 2412.

A obra seminal de Tatlin, o *Monumento à Terceira Internacional* (1919), exemplifica essa visão: uma estrutura espiralada de aço e vidro, destinada a abrigar instituições revolucionárias, simbolizava a fusão entre arte e engenharia. Aqui, a arte não era contemplativa, mas *produtiva*, rompendo com a ideia de "obra de arte autônoma" e antecipando a desconstrução derridiana ao dissolver fronteiras entre forma e função 28.

Os construtivistas também utilizaram a fotomontagem e a tipografia experimental, como no cartel *"Batid a los blancos con la cuña roja"* de Lissitzky (1919), onde formas geométricas abstratas transmitiam mensagens políticas. Essa abordagem, que privilegiava a fragmentação e a colagem, prenunciava a desestabilização das narrativas lineares, tema caro à desconstrução.

Arquitetura Desconstrutivista: Da Teoria à Materialidade Digital

Na segunda metade do século XX, arquitetos como Bernard Tschumi, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Frank Gehry e Peter Eisenman traduziram a desconstrução filosófica em espaços físicos e urbanos. As suas obras — como o *Parque de La Villette* (Tschumi) e o *Museu Judaico de Berlim* (Libeskind) — desafiam a simetria e a funcionalidade clássica, incorporando ângulos agudos, superfícies distorcidas e uma estética de «caos controlado» numa outra ordem de conhecimento.

Mark Wigley, teórico do desconstrutivismo, argumenta que essa arquitetura não é mera forma, mas uma crítica materializada ao "mito da pureza estrutural", expondo as tensões entre ordem e desordem 10. A influência do Construtivismo Russo é evidente: assim como Tatlin via a arte como *construção*, os desconstrutivistas tratam edifícios como textos abertos, sujeitos a múltiplas interpretações.

A Revolução Digital e a Flexiexistencialidade na Modernidade Líquida

A revolução digital amplificou a fluidez proposta pela desconstrução. Plataformas como redes sociais e metaversos fragmentam identidades e espaços, tornando a noção de "presença" tão instável quanto a *différance* derridiana. Nesse contexto, emerge uma sociedade flexiexistencialista, termo que sintetiza a adaptabilidade constante exigida pela *modernidade líquida* (Bauman), onde estruturas rígidas cedem a arranjos temporários e multifacetados.

Arquitetos como Koolhaas exploram essa liquidez em projetos como a *CCTV Tower* (Pequim), cuja forma distorcida reflete a volatilidade da informação global. Da mesma forma, algoritmos de IA — que desconstroem e reconstroem dados em tempo real — espelham a iterabilidade da linguagem, destacando como o «sentido» é sempre processual, nunca finalizado

Entre Ruínas e Possibilidades

A desconstrução, o Construtivismo Russo e a arquitetura desconstrutivista compartilham um ethos comum: a rejeição de cânones imutáveis em favor de uma *poética da impermanência*. Se Derrida desvelou a precariedade dos conceitos, Tatlin e seus sucessores materializaram essa instabilidade em formas tangíveis. Hoje, a revolução digital radicaliza esse legado, transformando a flexiexistencialidade em condição ontológica.

Nesse cenário, a filosofia e a arte não apenas refletem, mas *constroem* realidades, propondo que o progresso não reside na busca por fundamentos, mas na aceitação criativa do devir — um devir que, como diria Derrida, é sempre «por vir» (*à-venir*), aberto à reinvenção contínua.

Arquitetura na Era da Exaustão e do hiper consumo: governar a complexidade e habitar o desgaste

A arquitetura do século XXI é cada vez mais atravessada por forças imateriais, filosóficas e sociais que, longe de se limitarem à técnica ou ao formalismo, exigem uma nova inteligência sensível da realidade contemporânea. Dois pensadores têm sido fundamentais para compreender as condições desta nova era: Byung-Chul Han e Gilles Lipovetsky. O primeiro, ao analisar a transição da sociedade disciplinar para a sociedade do desempenho e do cansaço; o segundo, ao mapear as mutações profundas da sociedade de consumo e da hipermodernidade.

Ambos convergem na identificação de um mundo saturado de estímulos, acelerado e psicologicamente exausto — cenário que exige uma nova arquitetura, capaz não apenas de responder às lógicas do capital, mas sobretudo de propor refúgios, desacelerações e novas formas de habitar o Mundo. A arquitetura enfrenta um novo conjunto de desafios e contradições. Já não é apenas a crise da utopia moderna ou a falência

dos grandes ideais coletivos que marcam o cenário — mas um mundo cada vez mais fluido, desencantado e saturado de informação.

Byung-Chul Han, em *A Sociedade do Cansaço* e *A Sociedade da Transparência*, propõe uma crítica feroz ao excesso de positividade do mundo contemporâneo, onde os indivíduos se tornam empresários de si mesmos, prisioneiros da liberdade que lhes é vendida como auto exigência e desempenho constante. A arquitetura, nesse contexto, deixa de ser apenas abrigo funcional ou representação simbólica do poder, e passa a ser, cada vez mais, uma tecnologia de cura, de silêncio e de resistência ao ruído permanente da produtividade.

A filosofia de Byung-Chul Han sobre a *sociedade do cansaço* descreve um cenário marcado pelo excesso de positividade, auto exploração e esgotamento neuronal. Nesse contexto, a arquitetura transcende sua função utilitária para se tornar um *antídoto espacial* contra a hiperatividade contemporânea. Han argumenta que a sociedade de desempenho, onde o indivíduo é «empresário de si mesmo», exige espaços que simultaneamente otimizem a produtividade e ofereçam refúgios de contemplação.

A "sociedade da fadiga" de Byung-Chul Han é amplamente discutida nos resultados da investigação. As suas ideias centram-se na transição de uma sociedade disciplinar para uma sociedade orientada para o desempenho, onde os indivíduos se auto exploram, levando a agentes patogénicos neuronais, como a depressão e o esgotamento. A ênfase está no excesso de positividade, na multitarefa e na perda de tempo contemplativo. Han contrasta isto com as estruturas corporativas anteriores, fazendo referência à sociedade disciplinar de Foucault e à sociedade de controlo de Deleuze. Os resultados da investigação mencionam a crítica de Han à hiper conectividade e à pressão para uma produtividade constante. A crítica de Byung-Chul Han, em obras como *A Sociedade do Cansaço* ou *A Sociedade da Transparência*, identifica uma nova forma de sofrimento contemporâneo: não mais imposto de fora, mas auto infligido. O sujeito do século XXI vive sob a tirania da performance, da produtividade incessante, do culto da positividade. O burnout substituiu a repressão, e a ansiedade tornou-se forma dominante de estar no mundo.

Por outro lado, Gilles Lipovetsky, em obras como *A Era do Vazio* e *O Império do Efémero*, mostra como a sociedade de consumo não vive apenas de necessidades, mas sobretudo de desejos, imagens e experiências. A arquitetura torna-se assim parte de uma economia sensível e simbólica, onde o edifício é menos um artefacto estático e mais um palco de afetos, um mediador de estilos de vida e um produtor de atmosferas. Gilles Lipovetsky, ao analisar a *sociedade hiper consumista*, destaca a fluidez das identidades e a procura por experiências personalizadas. Na arquitetura, isso traduz-se em espaços multifuncionais e adaptáveis, que refletem a volatilidade dos desejos contemporâneos. As suas teorias sugerem que a cultura de consumo evoluiu para uma sociedade hiper consumista, onde domina o individualismo, o hedonismo e a proliferação de escolhas inconsequentes. Isto está alinhado com a necessidade da arquitetura de se adaptar a identidades fluidas e tendências efémeras.

Gilles Lipovetsky, desde *A Era do Vazio* até *O Império do Efémero*, expõe como a sociedade de consumo deixou de ser apenas um sistema económico para se tornar uma estética existencial. A arquitetura, neste contexto, é simultaneamente mercadoria e promessa de experiência. Habitar deixou de ser apenas ter um teto: passou a ser expressar um estilo de vida, um posicionamento simbólico, uma identidade fluida.

É precisamente aqui que emerge a pertinência contínua — e crescente — da arquitetura. Longe de ser apenas reflexo ou produto das dinâmicas sociais, a arquitetura revela-se como uma das últimas formas de resistência sensível à banalização da vida. Ela pode curar, desacelerar, intensificar a experiência do tempo e do espaço, restituir presença onde tudo se tornou fluxo e ausência.

A arquitetura do século XXI emerge, portanto, num tempo de profunda luta e transformação. O mundo vive uma mutação cultural e antropológica sem precedentes, marcada pela dissolução das grandes ideologias que outrora serviam de estrutura simbólica ao tecido social. O vazio deixado pela morte das utopias foi preenchido por uma hiper abundância de estímulos, pela lógica do consumo acelerado, e por uma contínua busca de gratificação imediata que encontra nas redes sociais o seu principal veículo.

Este novo cenário, em que o indivíduo se vê constantemente exposto à vigilância da performance e ao julgamento anônimo dos algoritmos, anula progressivamente qualquer possibilidade de distanciamento crítico. A capacidade reflexiva — antes cultivada no espaço do silêncio, do ócio criativo, da leitura ou da contemplação — é agora interrompida por uma hiper conectividade constante, que transforma o tempo em fluxo, a atenção em fragmento, e o espaço em transitório.

É neste contexto que se torna incontornável a leitura de Marc Augé, antropólogo francês que cunhou o conceito de *não-lugar* para descrever os espaços da sobre modernidade: lugares de passagem, de anonimato, de ausência de identidade e de história. Aeroportos, centros comerciais, autoestradas, hotéis de cadeia — todos esses espaços partilham uma condição comum: não criam vínculo, não enraízam, não convocam memória nem pertença. A sua estética e função respondem unicamente à lógica da eficiência, da mobilidade, do alheamento, da indiferença.

O mundo contemporâneo está repleto de espaços que não geram vínculo: aeroportos, centros comerciais, cadeias hoteleiras, terminais de transporte — lugares onde se está, mas onde não se é. A arquitetura, muitas vezes cooptada por esta lógica, corre o risco de perder a sua função mais profunda: a de criar sentido. Contudo, é precisamente através da crítica desses *não-lugares* que muitos arquitetos contemporâneos procuram resgatar a dimensão simbólica e experiencial do espaço habitado.

A produção arquitetónica que se insere neste paradigma — ou que dele procura escapar — é inevitavelmente interpelada pela crítica de Augé. Edifícios tornaram-se muitas vezes meros dispositivos programáticos, espaços de circulação desenhados para consumidores apressados, turistas desorientados ou corpos geridos. A cidade global tornou-se um mosaico de não-lugares: homogênea na sua diversidade, previsível na sua suposta inovação.

É precisamente contra essa tendência que arquitetos como Peter Zumthor, Tadao Ando, Lacaton & Vassal, ou mesmo Herzog & de Meuron e Koolhaas, oferecem respostas alternativas — embora distintas — à condição contemporânea. Zumthor e Ando propõem lugares de sentido, enraizados na experiência fenomenológica, onde a matéria,

o silêncio e a luz restituem densidade à presença. Lacaton & Vassal insurgem-se contra a obsolescência programada e a exclusão social promovida por uma urbanização neoliberal, propondo uma arquitetura da permanência e do cuidado.

Neste novo contexto, arquitetos como Peter Zumthor respondem com uma poética do essencial. As suas obras — como o Therme Vals ou a Capela de São Benedito — são exemplos de uma arquitetura fenomenológica, que privilegia a experiência tátil, a luz natural, a textura dos materiais, e propõe uma desaceleração sensorial como forma de resistência ao excesso informacional. Zumthor constrói o silêncio. Peter Zumthor, por exemplo, materializa essa dualidade em obras como o *Therme Vals* (Suíça), onde a materialidade crua e a luz difusa criam uma experiência sensorial que convida à pausa. Sua arquitetura, ao privilegiar a lentidão e a introspecção, contrapõe-se à lógica do *multitasking* criticada por Han, que associa a dispersão atencional a um «retrocesso civilizatório»

Em contraste, os BIG (Bjarke Ingels Group) exploram a espetacularidade e a complexidade formal como linguagem lúdica para a sociedade do espetáculo, mas com uma sofisticação que vai além da imagem. Os seus projetos incorporam a complexidade programática da vida contemporânea, propondo edifícios híbridos, onde habitar, trabalhar, consumir e divertir-se são experiências contínuas. O seu pragmatismo utópico parece reconciliar o consumo com a responsabilidade ambiental e social. O BIG (Bjarke Ingels Group) exemplifica essa tendência em projetos como o *CopenHill* (Dinamarca), uma fábrica de energia com pista de esqui no telhado. A obra sintetiza a lógica do "hedonismo utilitário", onde a funcionalidade se funde ao espetáculo, atendendo à sede de novidades do consumidor hipermoderno.

Enquanto isso, firmas como os BIG oferecem uma solução híbrida, tentando reconciliar o consumo e o espetáculo com uma certa ludicidade participativa e uma inteligência ecológica. Mesmo quando habitam o território da imagem e da sedução, procuram criar experiências urbanas que desafiem os automatismos do habitar contemporâneo.

Liu Jiakun, no seu contexto da China em transformação profunda, oferece uma resposta de sobriedade face à aceleração do crescimento

urbano.[33] A sua obra é marcada por uma ética da contenação e da memória cultural, em diálogo com a tradição vernacular e com o trauma coletivo — como se viu no seu trabalho após o terramoto de Wenchuan, onde a arquitetura se tornou instrumento de reconstrução simbólica. No contexto chinês pós revolução cultural, Liu Jiakun responde à desmaterialização da identidade com uma arquitetura enraizada no território e na memória, que resiste à homogeneização globalizante com gestos de contenção, cura e reconstrução simbólica. Em obras como o *Museu Huayan (China), incorpora materiais locais e técnicas artesanais, criando espaços que resistem à padronização global. A sua arquitetura, marcada por imperfeições calculadas, ressoa com a ideia haniana de que a "negatividade" — representada aqui pela rugosidade — é vital para contrapor a homogenização positivista

Herzog & de Meuron, por sua vez, operam na tensão entre materialidade radical e presença iconográfica. Em obras como o Tate Modern ou o Elbphilharmonie, conjugam o espetáculo arquitetónico com uma investigação sensível sobre o contexto, a matéria e o tempo. Não se limitam a responder ao consumo simbólico: moldam-no, redimensionam-no, questionam-no.

Herzog & de Meuron e Rem Koolhaas não evitam o confronto com o *junkspace* e os *não-lugares* da hipermodernidade — mas operam-nos por dentro, revelando as suas contradições, torcendo as suas lógicas e criando espaços ambíguos, ora espetaculares, ora densos, ora públicos, ora privados. Koolhaas, com particular agudeza, transformou a própria condição de fluidez e caos programático em linguagem formal, num gesto quase arqueológico que recolhe as ruínas do modernismo e as reorganiza em novas narrativas urbanas. Herzog & de Meuron, no *Tate Modern* (Reino Unido), transformam uma antiga fábrica num museu, simbolizando a reciclagem de significados típica de uma sociedade que Lipovetsky descreve como «pós-eterna», onde o novo e o histórico coexistem em diálogo constante. Essa abordagem reflete a necessidade de espaços que sejam tanto ícones culturais quanto plataformas flexíveis para consumo experiencial.

[33] Liu Jiakun – Prémio Pritzker 2025.

A arquitetura de Tadao Ando, como a de Zumthor, aprofunda a ideia de um minimalismo espiritual, fortemente influenciado pelo zen-budismo. Os seus edifícios, como a Igreja da Luz, oferecem refúgios contemplativos num mundo saturado. A austeridade da forma, o uso do betão nu, e a manipulação quase mística da luz, criam uma experiência sensorial de suspensão e introspeção — quase uma antítese do ruído da vida digital. Tadao Ando, com seu uso de betão e jogos de luz, como na *Igreja da Luz* (Japão), propõe ambientes ascéticos que resgatam o silêncio, essencial para suster a «violência neuronal» da auto exigência incessante.

Rem Koolhaas, sempre atento à mutação do capitalismo global, mantém uma abordagem crítica e irónica às condições da arquitetura na era da sobrecarga. Em *Junkspace*, descreve com lucidez o espaço contemporâneo como algo amorfo, redundante, mas inevitável. Rem Koolhaas, teórico e arquiteto, explora a tensão entre ordem e caos em projetos como a *CCTV Tower* (China), cuja forma distorcida desafia a simetria clássica. Sua arquitetura espelha a «sociedade de controle» de Deleuze, citada por Han, onde o poder não se concentra em instituições, mas se dispersa em redes. Koolhaas entende a cidade como um organismo em constante mutação, adequando-se à liquidez descrita por Lipovetsky, onde a identidade urbana é redefinida pela velocidade do consumo e da informação. O seu trabalho com a OMA não tenta fugir dessa realidade, mas operá-la, desmontá-la desde dentro, como em CCTV Headquarters ou Casa da Música. A sua arquitetura é uma reflexão sobre o próprio colapso da arquitetura enquanto linguagem estável.

Por fim, Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal representam uma resposta ética e radicalmente humanista à crise habitacional e ao desgaste urbano. A sua filosofia é a do "não-demolir", da ampliação generosa e da arquitetura como ato de liberdade e dignidade. Em projetos como a renovação da Tour Bois-le-Prêtre, mostram que habitar com qualidade não precisa ser sinónimo de espetáculo ou consumo, mas de escuta e cuidado.

A esta dupla responde criticamente às pressões da sociedade do desempenho. Em projetos como o *Préfabriqué* (França), priorizam a economia de recursos e a flexibilidade espacial, rejeitando a lógica do descarte rápido inerente ao hiper consumo. Esta arquitetura, focada em habitações sociais, questiona a exploração neoliberal do espaço, alinhando-se à crítica de Han sobre a auto exploração como "violência saturante".

Nesta paisagem filosófica e arquitetónica complexa, a arquitetura do século XXI já não se define por um estilo, mas por atitudes críticas perante o mundo. Se a sociedade está exausta — como diagnostica Byung-Chul Han — e simultaneamente hedonista e saturada — como observa Lipovetsky — então a arquitetura contemporânea oscila entre o silêncio e o excesso, entre a contemplação e a hiper programação. O que emerge é uma arquitetura que já não quer apenas construir, mas curar, provocar, cuidar, resistir e reinventar modos de habitar; arte de governar a complexidade sensível do nosso tempo.

A arquitetura do século XXI, se por um lado vê-se absorvida pelas dinâmicas do capital global, pela aceleração das redes e pela estetização do consumo, é também o palco de resistência sensível e crítica. Ela tenta (re)criar lugares num mundo cada vez mais composto de não-lugares — lugares que convidem à pausa, à relação, à memória e à imaginação.

Nesta era em que a arquitetura é muitas vezes chamada a legitimar o efémero e a espetacularidade funcional, os arquitetos mais atentos aos sinais do tempo atuam como filósofos do espaço, interrogando a condição humana no mundo contemporâneo. Procuram reencantar o quotidiano, reabilitar o comum, devolver espessura ao habitar.

Entre o excesso da positividade e o esvaziamento simbólico dos espaços, entre o *scroll* infinito e a perda do sentido de pertença, a nova arquitetura é chamada a ser mais do que forma: a ser gesto ético e poético, crítica concreta da cultura, e uma das últimas formas de resistência à banalização da existência. A interseção entre as teorias de Han e Lipovetsky revela um século XXI arquitetónico dividido entre dois polos: de um lado, espaços que aceleram o consumo e o desempenho; de outro, refúgios que resgatam a contemplação e a resistência. Se Han alerta para os riscos da "sociedade neuronal", Lipovetsky celebra (criticamente) a diversidade hiper consumista. Arquitetos como Zumthor e Koolhaas navegam nesse paradoxo, criando edifícios que são tanto espelhos quanto antídotos de seu tempo. Nesse cenário, a arquitetura não apenas reflete as dinâmicas sociais, mas as *reconfigura*, propondo novos modos de habitar — menos exaustivos, mais humanos. Como diria Han, trata-se de substituir a "positividade do igual" pela "potência do diferente", onde o espaço construído seja um convite à pausa, não à produtividade.

Por fim, podemos afirmar que, apesar de todas as forças que tentam esvaziar a arquitetura do seu conteúdo cultural e humano, ela permanece — talvez mais do que nunca — necessária. Necessária não apenas como técnica ou solução funcional, mas como linguagem filosófica, crítica e poética. Uma arquitetura que escuta, que cuida, que resiste. Uma arquitetura que devolve lugar ao mundo quando tudo parece ser apenas trânsito, consumo e velocidade. Habitar continua a ser um ato político. E a arquitetura, o seu gesto mais profundo.

Entre os "I's" da consciência cívica: arquitetura 'Cavalo de Tróia' contra a indiferença

A cidade, enquanto corpo coletivo, é o palco e o produto da consciência humana. No entanto, à medida que o século XXI avança numa espiral de aceleração, saturação e distração, instala-se uma apatia generalizada — uma indiferença quase ontológica — perante o espaço urbano e a arquitetura que o molda. Contra essa indiferença, ergue-se uma constelação de forças conceptuais, aqui reunidas sob sete "I's" fundamentais: identidade, intenção, intuição, interesse, importância, impacto e inquietação.

Estes termos não são apenas categorias abstratas, mas alicerces de um agir crítico, estético e ético, capazes de reanimar a relação dos cidadãos com o seu habitat construído.

A cidade contemporânea vive uma contradição essencial: enquanto a sua materialidade persiste — ruas, edifícios, praças, fronteiras —, a experiência subjetiva desses espaços é cada vez mais volátil, descomprometida e distraída. A arquitetura, que em tempos foi linguagem monumental da memória coletiva e da ordem simbólica, enfrenta hoje a diluição do seu sentido na corrente de um presente descontínuo. A indiferença dos cidadãos perante o espaço que habitam é, assim, sintoma de uma sociedade líquida, como a nomeou Bauman, mas também de uma sociedade da exaustão, como propõe Byung-Chul Han, e de uma condição flexiexistencialista, na qual as estruturas identitárias e éticas se tornam provisórias, descartáveis, instáveis.

Contra esta erosão da consciência urbana, propõe-se uma constelação crítica de sete "I's": identidade, intenção, intuição, interesse, importância, impacto e inquietação. Estes conceitos operam como formas de resistência simbólica, ética e sensível, reativando a arquitetura como linguagem capaz de gerar sentido num mundo em que o sentido parece sempre adiado.

Identidade é o primeiro pilar. A arquitetura, mais do que fornecer abrigo, inscreve-se no imaginário coletivo como depositária de narrativas e pertenças. A cidade sem identidade torna-se genérica, substituível, desmembrada da memória. Recuperar a identidade arquitetónica é reinscrever o humano no tempo e na geografia — é afirmar a continuidade simbólica entre passado, presente e futuro. A cidade torna-se, assim, autobiografia doletiva partilhada.

Na era da performance e da autoimagem curada pelas redes, a identidade urbana sofre uma crise de autenticidade. As cidades globalizadas replicam fórmulas comerciais e arquiteturas genéricas, enquanto os indivíduos, atomizados, perdem o sentimento de pertença. Para Byung-Chul Han, vivemos num tempo de positividade, em que tudo deve ser transparente, agradável, sem fricção — e, por isso mesmo, destituído de profundidade. A identidade arquitetónica, pelo contrário, exige camadas de tempo, de memória, de diferença. Recuperar a identidade da cidade é resistir à estética do "like" e reivindicar a complexidade histórica e simbólica dos lugares.

Intenção segue como segundo eixo, contrapondo-se ao automatismo funcionalista. A arquitetura intencional nasce do pensamento crítico e da leitura cuidadosa do contexto. Ela recusa o gesto banal ou decorativo e propõe-se como ação transformadora. A cidade que se constrói com intenção reconhece-se como obra aberta — e não como produto técnico encerrado sobre si.

Num mundo saturado de informação e velocidade, a intenção dissolve-se em reatividade. A arquitetura intencional torna-se exceção num mercado dominado por soluções rápidas e espetaculares. Alain de Botton, em *A Arquitetura da Felicidade*, defende que a arquitetura tem o poder de moldar os nossos estados de espírito — mas isso exige projetos dotados de uma intenção ética e estética clara. A cidade que se constrói com intenção recusa o espetáculo vazio e propõe-se como lugar de encontro, cuidado e significado.

A intuição, por sua vez, reintroduz o sensível no campo da decisão arquitetónica. Longe de ser irracional, a intuição é uma forma de sabedoria pré-reflexiva, onde o corpo e a experiência operam em sintonia com o espaço. Uma cidade intuída é aquela que se percorre com prazer, que se entende sem mapa, que se habita com naturalidade. Intuir o espaço é antecipar o humano.

A sociedade contemporânea valoriza o algoritmo sobre o instinto, o dado sobre a sensação. No entanto, a intuição permanece uma das formas mais profundas de apreensão do espaço. Byung-Chul Han critica o excesso de racionalidade técnica que domina a vida digital, propondo um regresso ao "silêncio contemplativo", condição da verdadeira escuta. A arquitetura intuitiva — que se deixa guiar pelas formas do terreno, pela luz natural, pela proporção dos corpos — oferece uma alternativa ao ruído do mundo. É a intuição que devolve à cidade o seu caráter habitável.

Interesse; com o interesse recupera-se a atenção — hoje dispersa por estímulos incessantes — para o que é construído. Estimular o interesse dos cidadãos pela sua cidade é o primeiro passo para a cidadania arquitetónica. É a partir do interesse que se gera crítica, que se forma gosto, que se exige qualidade. A cidade torna-se então não apenas vivida, mas pensada, disputada, cuidada.

A crise da atenção é uma das patologias fundamentais do nosso tempo. A arquitetura torna-se invisível, um pano de fundo indistinto diante do fluxo contínuo de imagens digitais. Reconquistar o interesse dos cidadãos pela arquitetura é restituir ao espaço urbano o seu valor como expressão do comum. Isso implica criar edifícios e lugares que interpelem, que interroguem, que convidem à permanência. O interesse é o início da consciência crítica — e, como tal, uma ferramenta de desalienação.

Segue-se a importância, que remete para o valor intrínseco da arquitetura na estruturação do quotidiano. A cidade é o palco das relações sociais, políticas, económicas, afetivas — e a arquitetura é o seu texto. Reduzir a importância da arquitetura à mera resolução técnica ou estética é negar o seu poder formativo. A cidade importante é aquela que sabe que tudo o que constrói educa.

A sociedade do consumo imediato tende a subestimar o tempo longo da construção. A arquitetura, como prática lenta, está fora de sincronia com os tempos da gratificação instantânea. Mas é precisamente por isso que ela é importante. A importância da arquitetura está em oferecer resistência ao efémero, em criar permanência simbólica. Segundo Alain de Botton, precisamos de edifícios que nos inspirem a ser melhores — não por imponência, mas por coerência, por carácter, por beleza durável.

O impacto alude às consequências reais e simbólicas da arquitetura sobre a vida humana. Um edifício não é neutro: ele condiciona comportamentos, induz emoções, regula relações. O impacto pode ser de cuidado ou de exclusão, de convite ou de alienação. Reconhecer o impacto da arquitetura é assumir a sua responsabilidade política e existencial.

Vivemos num mundo de externalidades ignoradas. O impacto da arquitetura sobre a vida quotidiana é frequentemente negligenciado, como se os edifícios não moldassem afetos, comportamentos, formas de convivência. Mas o espaço constrói o humano. Um banco de praça bem colocado pode ser a origem de uma amizade; um bairro mal desenhado pode gerar isolamento. A responsabilidade arquitetónica é também política. O impacto da arquitetura não é opcional — apenas a sua qualidade o é.

Por fim, a inquietação surge como motor de crítica e criação. A cidade deve inquietar. Deve ser um espaço de interrogação, não apenas de conforto. A inquietação recusa o conformismo urbano, desconfia das soluções fáceis, questiona a normalização dos espaços. É a inquietação que impede a anestesia do olhar, que reabre o desejo de cidade.

A última força é a mais urgente. A inquietação é o antídoto contra o conformismo urbano. A cidade que inquieta não é aquela que oprime, mas aquela que desperta. Que questiona os seus próprios limites, que desafia os seus hábitos espaciais. Byung-Chul Han denuncia a "infertilidade emocional" da hipermodernidade, onde tudo é suavizado, anestesiado. A arquitetura inquieta devolve fricção, devolve pergunta, devolve desejo. É através da inquietação que o espaço volta a ser espaço vivido — e não apenas transitado.

Estas sete forças — identidade, intenção, intuição, interesse, importância, impacto, inquietação — formam um corpo inter-relacional, um organismo conceptual que combate diretamente o risco maior da contemporaneidade urbana: a indiferença. Elas convocam o cidadão à presença, à escuta e à participação. E reafirmam que a arquitetura, longe de ser um luxo ou um adorno, é uma linguagem fundamental para a construção do mundo comum.

Num tempo em que a cidade se tornou palco da distração e do automatismo, estes sete "I's" funcionam como operadores de reintegração do sentido. Cada um deles — identidade, intenção, intuição, interesse, importância, impacto, inquietação — é uma forma de resistência contra a indiferença e a alienação. A arquitetura do século XXI, para continuar a ser necessária, precisa de cultivar estes princípios. Não como dogma, mas como horizonte.

Ao contrário do que aparenta a sua rigidez material, a arquitetura continua a ser uma das formas mais sensíveis de expressão da condição humana. E é precisamente nessa sensibilidade que reside a sua força transformadora — sobretudo numa sociedade onde tudo parece escapar-se pelas fissuras do instante.

O oitavo termo que se junta a este conjunto já vasto e inter relacional de "I's" é inteligência — talvez aquele que melhor articula e atravessa os restantes. A inteligência não se reduz aqui ao raciocínio lógico, mas inclui a sensibilidade espacial, a leitura das complexidades sociais e a capacidade de produzir respostas arquitetónicas que incorporam e superam essas camadas de sentido.

No século XXI, marcado pela precariedade simbólica e pela aceleração dos ciclos de produção e obsolescência, a inteligência arquitetónica é aquela que consegue sintetizar intenção e intuição, inquietação e impacto, identidade e interesse, importância e imaginação — tudo num mesmo gesto criativo.

Num mundo hiper conectado mas paradoxalmente desagregado, como observa Byung-Chul Han, a inteligência arquitetónica deve ser também crítica e relacional: crítica porque confronta o automatismo dos modos de habitar, relacional porque entende a arquitetura como interface entre corpos, memória e território. Ela não se limita à eficiência técnica, mas integra uma inteligência poética, como propõe Peter Zumthor, para

quem a arquitetura deve emocionar, abrigar e revelar o espírito do luDo mesmo modo, Alain de Botton sugere que uma arquitetura verdadeiramente inteligente é aquela que responde não apenas às necessidades funcionais dos seus utilizadores, mas também às suas aspirações éticas e emocionais. A inteligência de um edifício, nesse sentido, não está na sua tecnologia, mas na sua capacidade de ensinar a viver melhor.

No cruzamento entre estes oito "I's", vislumbra-se a possibilidade de uma nova ética urbana e social, onde a arquitetura volta a ser o que sempre foi nas suas origens mitológicas e vitruvianas: um meio de habitar inteligentemente o mundo.

Identidade e Inteligência: A Crise do Sujeito na Sociedade do Desempenho

A identidade, na modernidade líquida (Bauman), torna-se um projeto fluido, moldado pela sociedade do cansaço (Han), onde o indivíduo é reduzido a um "empresário de si mesmo", obrigado a performar múltiplos papéis sob a lógica do *Yes, We Can*.[34] A arquitetura, nesse contexto, frequentemente reflete a homogeneização dos espaços — shoppings, condomínios fechados, torres de vidro — que apagam singularidades e reforçam a indiferença como sintoma da alienação urbana.

A inteligência, aqui, não se restringe à racionalidade técnica, mas à capacidade de ler as camadas simbólicas da cidade. Alain de Botton, em *A Arquitetura da Felicidade*, defende que edifícios são "espelhos

[34] *Yes, we can – o slogan utilizado pelo presidente* Americano Barack Obama – expressa com precisão o excesso de positividade da sociedade do desempenho. No lugar do enunciado disciplinar coercitivo ("tu deves"), imposto de fora, entra em cena o novo enunciado ("nós podemos"), o qual, em seu aspecto imanente, remete a uma falsa liberdade ao impor aos indivíduos o imperativo da realização, da mobilidade, da velocidade e da superação constantes. O aspecto central da análise do coreano reside justamente na falsa liberdade e no processo destrutivo contido nesta transformação contemporânea. O filme *Cisne negro, de Aronofsky (2010), pode evidenciar sua tese. Neste thriller psicológico, a imposição da performance e do desempenho mediante a autossuperação é incorporada pela protagonista e levada a suas últimas consequências. A autodestruição da bailarina – que figura aqui apenas como metáfora do desempenho profissional contemporâneo – nada mais é senão a perseguição obstinada do enunciado "tu podes". Em que pesem os efeitos destrutivos, o filme parece ratificar a constatação de Byung-Chul Han de que "[a] positividade do poder é mais eficiente que a negatividade do dever" (p. 25). Ou seja, a autossuperação postulada em yes, we can é capaz de extrair toda a potência e eficácia insuspeitas ao próprio sujeito, ainda que o custo da autossuperação possa ser a autossupressão.*

psicológicos", capazes de dialogar com nossas aspirações e memórias. Contudo, a hiper produtividade criticada por Han esvazia esse diálogo, transformando a cidade em um palco de eficiência, onde a intenção humana é substituída pela funcionalidade neoliberal.

Intuição e Interesse: A Revolta Contra a Transparência Total

A intuição, como forma de conhecimento não calculista, é sufocada pelo excesso de positividade digital. Han alerta que as mídias sociais produzem um "enxame" de indivíduos atomizados, incapazes de contemplação profunda, pois a atenção é sequestrada por estímulos fragmentados 913. A arquitetura, nesse cenário, pode resgatar a intuição através de espaços que convidem à pausa — como as igrejas de Tadao Ando, onde a luz e o silêncio reativam a percepção sensorial.

O interesse, por sua vez, está vinculado à importância que atribuímos aos lugares. De Botton argumenta que a beleza arquitetónica não é um luxo, mas uma necessidade psicológica: edifícios bem projetados nutrem a dignidade coletiva. Contudo, a sociedade do desempenho, ao priorizar a aceleração, banaliza a estética em favor do utilitarismo, alimentando a indiferença.

Impacto e Inquietação: Arquitetura como Ato Político

O impacto da arquitetura transcende a materialidade: ele molda comportamentos e afeta a saúde mental. Han relaciona a "violência neuronal" — ansiedade e burnout — à falta de espaços que permitam a negação (o "não" ao excesso de estímulos). Projetos como o *High Line* (Nova York) ou o *Bosco Verticale* (Milão) exemplificam como a integração de natureza e urbanismo pode mitigar essa violência, criando refúgios contra a saturação sensorial.

A inquietação, nesse contexto, emerge como motor de transformação. Han propõe substituir o "cansaço do esgotamento" por um "cansaço translúcido", que abre espaço para a contemplação crítica 13. Arquitetos como Lacaton & Vassal, ao reformarem prédios populares sem demolir histórias, materializam essa inquietação, desafiando a lógica do descarte e reintegrando comunidades marginalizadas ao tecido urbano.

Flexiexistencialismo e os Novos "I's" Coletivos

A sociedade flexiexistencialista — termo que sintetiza a adaptabilidade forçada pela precariedade — exige uma redefinição dos "I's" como vetores de pertencimento. Han critica a "sociedade da transparência", onde a exposição total anula a profundidade das relações, enquanto De Botton enfatiza a arquitetura como mediadora de vínculos emocionais.

- Identidade Coletiva: Bairros como a *Favela da Maré* (Rio de Janeiro), com suas estruturas orgânicas, desafiam a homogeneização, afirmando uma identidade baseada na resistência e na autogestão.
- Inteligência Afetiva: A valorização de técnicas artesanais, como nas obras de Liu Jiakun, resgata saberes locais, conectando passado e presente.
- Intenção Dialógica: Praças públicas projetadas para encontros fortuitos (ex.: *Superkilen*, em Copenhague) combatem o isolamento digital, reativando a importância do acaso nas interações humanas.

Dos "I's" Individuais aos "Nós" Urbanos

A indiferença para com a cidade não é um fenómeno natural, mas sintoma de uma crise de significação ampliada pelo capitalismo cognitivo. Byung-Chul Han e Alain de Botton, em perspectivas complementares, apontam caminhos:

1. Restaurar a Negatividade: Espaços que permitam o silêncio e a recusa (bibliotecas, jardins sensoriais) contra a tirania da hiper conexão.
2. Arquitetura como Curadoria Existencial: Edifícios que questionem, como o *Museu Judaico* (Libeskind), onde a angústia histórica é materializada em formas quebradas, convidando à reflexão.
3. Revolução dos Pequenos Gestos: Intervenções urbanas temporárias (ex.: *Park(ing) Day*) reencantam o quotidiano, transformando estacionamentos em micro parques e reativando o interesse pelo comum.

Nesse sentido, os "I's" fundamentais — identidade, intuição, impacto — não são meros conceitos, mas ferramentas para descolonizar a subjetividade da lógica do desempenho. Como diria Han, a verdadeira resistência começa quando substituímos a "positividade do igual" pela potência do diferente, onde a cidade deixa de ser um cenário de indiferença para se tornar um palimpsesto de afetos compartilhados.

Filosofia, arquitetura e os horizontes críticos da modernidade

Na proposta de uma leitura filosófica, crítica e histórica da arquitetura a partir dos seus vínculos profundos com o pensamento ocidental moderno e contemporâneo, atravessa-se desde o existencialismo de Jean-Paul Sartre até à desconstrução de Jacques Derrida, passando pela fenomenologia de Merleau-Ponty, o estruturalismo e os diagnósticos da sociedade contemporânea por autores como Byung-Chul Han e Alain de Botton, construindo-se uma teia conceptual que procura compreender a arquitetura não como mera prática construtiva, mas como expressão simbólica das tensões epistémicas, sociais e políticas de cada época.

A exploração da relação e do corpus entre o existencialismo e o brutalismo, enfatizando como a máxima sartriana de que "a existência precede a essência" se materializou numa arquitetura crua, honesta, despojada — profundamente marcada pela reconstrução do pós-guerra, pela crise das ideologias e pela desilusão em relação ao projeto moderno. O brutalismo, neste contexto, não é apenas um estilo: é um testemunho da inquietação humana num mundo fragmentado, dando forma à

aspereza da vida coletiva. Le Corbusier, Alison e Peter Smithson, Oscar Niemeyer, Louis Kahn e Erno Goldfinger foram intérpretes dessa condição através de projetos que uniram monumentalidade, dureza material e dimensão ética.

Seguindo esse percurso, o texto introduz o papel do estruturalismo e da fenomenologia, sublinhando como a perceção arquitetónica, segundo Merleau-Ponty, não se esgota na forma visual mas inscreve-se no corpo e na experiência. A arquitetura emerge, então, como campo de resistência contra a abstração alienante da sociedade industrial e contra a progressiva virtualização do espaço na era digital.

A reflexão desloca-se depois para a filosofia da desconstrução, articulando a estratégia derridiana de subversão dos conceitos com o gesto libertador do construtivismo russo dos anos 1920 — de Vladimir Tatlin à arquitetura digital do século XXI. A partir daí, evidencia-se como a revolução digital e a fluidez das estruturas sociais contemporâneas criaram o terreno fértil para a emergência de arquiteturas desconstrutivistas, fragmentárias e experimentais, como as de Bernard Tschumi, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas ou Frank Gehry — sustentadas também por teóricos como Mark Wigley, num movimento que encarna a modernidade líquida e a desmaterialização do espaço.

O pensamento de Byung-Chul Han torna-se central na análise da sociedade contemporânea como sociedade da positividade, do desempenho e da exaustão.[35] A arquitetura contemporânea, nesse contexto, é chamada a responder às patologias do presente, procurando formas de resistência e reinvenção do comum. Práticas arquitetónicas como as de Peter Zumthor, Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal, Tadao Ando, Herzog & de Meuron, Liu Jiakun ou BIG ilustram caminhos possíveis de uma

[35] Byung-Chul Han, professor de filosofia e estudos culturais da Universidade de Berlim, parte de uma constatação relativamente comum para o problema das relações entre sociedade e sofrimento psíquico: cada época tem suas enfermidades. Dado que os sofrimentos psíquicos são compreendidos nos dias atuais sobretudo como desvios neuroquímicos, para o autor do livro em tela nossa época se configura como uma "violência neuronal". Não obstante a expressão, sua explicação passa ao largo de aspectos fisiológicos do sistema nervoso: sofrimentos psíquicos como síndrome de *burnout , transtorno de déficit de atenção e hiperatividade e depressão são apreendidos pelo autor em sua relação direta com o modo operatório do capitalismo contemporâneo.*

arquitetura sensível, inteligente e afetiva, que reabilita o espaço como lugar de encontro e não como mera mercadoria de consumo rápido.

Neste quadro, emerge a proposta conceptual dos oito "I's" — *identidade, intenção, intuição, interesse, importância, impacto, inquietação e inteligência* — como ferramentas críticas para pensar a cidade contemporânea. Cada um desses termos oferece uma resistência simbólica contra a indiferença generalizada dos cidadãos para com a arquitetura e o espaço urbano, propondo uma ética da atenção, da presença e da responsabilidade. Através deles, afirma-se a arquitetura como prática crítica, emocional e política, que continua a ser coerente e necessária à sociedade — não como decoração do presente, mas como construção consciente do futuro.

Por fim, recua-se às origens da arquitetura ocidental, à mitologia grega e romana, às ordens clássicas concebidas como dádivas dos deuses aos homens, à figura tutelar de Apolo, e à sistematização de Vitruvio no *De Architectura*, cujos princípios — firmitas, utilitas, venustas — marcaram profundamente a Renascença e o pensamento de Alberti. Esta genealogia simbólica é fundamental para compreender como a arquitetura, desde sempre, se situou entre o humano e o divino, entre a técnica e o mito, entre a necessidade e a beleza.

Assim, a obra como um todo compõe-se como um atlas filosófico-arquitetónico que não apenas percorre a história das ideias, mas propõe novos instrumentos de leitura crítica da contemporaneidade — reafirmando que habitar o mundo é, antes de mais, uma questão de pensamento.

A arquitetura como essência da condição humana em tempos flexiexistencialistas e futuros distópicos

Num tempo em que a sociedade se dilui na fluidez da modernidade líquida, tal como definida por Zygmunt Bauman, e se desdobra numa condição flexiexistencialista — onde os sujeitos oscilam entre identidades, pertenças, temporalidades e afetos sem ancoragem estável —, a arquitetura permanece como uma das últimas formas de resistência ontológica ao colapso do sentido. Ela configura o espaço onde a existência se ancora, se projeta e se compreende, mesmo quando o chão ontológico parece ausente. É por isso que, nesta sociedade fragmentada e acelerada, a arquitetura adquire uma importância redobrada: não apenas como arte de projetar espaços, mas como mecanismo de sobrevivência simbólica, ética e até metafísica.

A obsessão contemporânea com a tecnologia, o desempenho e a gratificação imediata, amplificada pelas redes sociais e pelo consumo, tem corroído as bases críticas do sujeito moderno, substituindo a inte-

rioridade reflexiva pela performance pública. Nesse contexto, a arquitetura pode parecer obsoleta, substituída pela ubiquidade digital. No entanto, é precisamente na ausência de forma e permanência que a arquitetura se revela como estrutura de resistência: um corpo fixo num mundo evanescente. Os espaços que desenha ainda carregam o poder de inscrever ritmos, de domesticar o tempo, de abrigar a fragilidade e dar forma à esperança.

Quando olhamos para o horizonte distópico — amplamente anunciado pelas ficções especulativas de Arthur C. Clarke, Isaac Asimov ou Aldous Huxley — percebemos que a arquitetura está longe de desaparecer. Pelo contrário, ela se transmuta em mediação ontológica e política da sobrevivência humana em contextos extremos: estações orbitais, habitats interplanetários, cápsulas de reclusão tecnológica. No universo ficcional de Clarke, por exemplo, as estruturas cósmicas são sempre metáforas da busca de transcendência e da tensão entre humanidade e máquina. Em Asimov, a arquitetura traduz hierarquias sociais, inteligências artificiais e regimes éticos em novos formalismos espaciais. E em Huxley, o habitat controlado simboliza a perda do livre-arbítrio sob o disfarce do prazer hedonista.

A ocupação de outros mundos, impulsionada pelo avanço da astrofísica, da biotecnologia e da inteligência artificial, não prescinde da arquitetura — antes a exige em novas escalas e dimensões. Os veículos intergalácticos, as estações lunares ou as colónias marcianas não serão apenas produtos de engenharia: terão de ser ambientes habitáveis, simbólicos, emocionais. Mesmo em contextos de hipertecnologia, subsiste a necessidade de "casa", de um lugar que não seja apenas funcional, mas significativo. A arquitetura será, então, a interface entre corpo e cosmos, entre natureza e artifício, entre memória e utopia.

Por isso, propõe-se que a arquitetura continua — e continuará — a ser essencial, mesmo nos futuros mais radicais e distantes, pois ela acompanha o ser humano onde quer que este vá: nas ruínas do passado, na instabilidade do presente e na projeção do que virá. O seu papel não é apenas técnico ou estético: é ontológico e civilizacional. Mesmo num universo onde a moralidade, os valores e as vaidades sejam outros — como nos mundos imaginados por autores de ficção científica —, a

arquitetura persistirá como expressão física das formas de pensar, organizar e desejar o mundo.

Assim, na era da modernidade líquida, da alienação digital e das utopias extraterrenas, a arquitetura não desaparece: ela reinscreve-se como núcleo simbólico do humano, configurando espaços não apenas para viver, mas para pensar, resistir e transcender.

Habitar o inabitável: a arquitetura na Era Flexiexistencialista e nos futuros pós-terrenos

Num contexto dominado pela fluidez ontológica da modernidade líquida e pela fragmentação identitária da sociedade flexiexistencialista, a arquitetura permanece como uma forma de resistência material e simbólica. Este capítulo propõe uma leitura especulativa sobre o papel da arquitetura na contemporaneidade e nos futuros distópicos, articulando pensamento filosófico, crítica cultural e imaginação científica.

Partindo das reflexões de Byung-Chul Han, Alain de Botton e Marc Augé, e dialogando com os universos projetados por Arthur C. Clarke, Isaac Asimov e Aldous Huxley, defende-se que a arquitetura, enquanto mediação espacial do humano, será sempre essencial — mesmo nos contextos extremos da tecnociência e da exploração interplanetária.

A Condição Flexiexistencialista na Modernidade Líquida

A contemporaneidade, caracterizada pela ausência de estruturas estáveis e pela constante mobilidade social, laboral e afetiva, é marcada por um esvaziamento das ideologias e pela supremacia da lógica do consumo e da gratificação instantânea. Zygmunt Bauman descreve esta nova realidade como uma "modernidade líquida", onde tudo o que é sólido se dissolve, e onde a fluidez impede o enraizamento de vínculos duradouros[36]. Byung-Chul Han aprofunda esta crítica ao identificar o predomínio de uma "sociedade do desempenho", na qual o sujeito é simultaneamente patrão e escravo de si mesmo, e onde a transparência se torna uma nova forma de controlo social[37].

Neste quadro, Alain de Botton sublinha o papel da arquitetura como mediadora emocional e existencial, defendendo que o espaço construído influencia diretamente os nossos estados de alma[38].

A Arquitetura como Estrutura de Resistência Ontológica

Apesar da digitalização da experiência e da aparente obsolescência do espaço físico, a arquitetura mantém-se como condição de possibilidade da existência material. Ela ancora o ser humano num mundo que escapa continuamente à fixação, oferecendo referências simbólicas, narrativas visuais e vínculos afetivos.

Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal, com a sua abordagem baseada na generosidade espacial e na reutilização sensível das estruturas existentes, propõem uma ética da arquitetura centrada na vida quotidiana[39]. Peter Zumthor, por sua vez, insiste na importância da materialidade e da memória sensorial: "As atmosferas que nos tocam são aquelas onde a arquitetura se faz presença sentida"[40].

[36] Zygmunt Bauman, *Modernidade Líquida* (Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

[37] Byung-Chul Han, *A Sociedade do Cansaço* (Lisboa: Relógio D'Água, 2014), 24.

[38] Alain de Botton, *A Arquitetura da Felicidade* (Lisboa: Bizâncio, 2007), 16.

[39] Frédéric Migayrou (org.), *Lacaton & Vassal: Architecture* (Paris: HYX, 2015), 39.

[40] Peter Zumthor, *Atmospheres: Architectural Environments – Surrounding Objects* (Basel: Birkhäuser, 2006), 29.

Herzog & de Meuron, Tadao Ando e BIG apresentam outras linguagens, mas partilham o entendimento da arquitetura como forma de diálogo profundo com a experiência humana[41].

Espaços Futuros: Distopia, Tecnologia e Sobrevivência

As narrativas de ficção científica revelam futuros em que a arquitetura transcende os seus limites terrestres. Em *2001: Odisseia no Espaço*, Arthur C. Clarke evoca o monólito como entidade simbólica e arquitetónica de origem desconhecida, uma metáfora da transcendência e do enigma[42]. Isaac Asimov, em obras como *The Caves of Steel*, imagina cidades subterrâneas onde a arquitetura reflete hierarquias tecnológicas e condicionamentos sociopolíticos[43].

Aldous Huxley, em *Brave New World*, descreve um mundo de espaços funcionalmente estéreis e emocionalmente manipulados, nos quais a arquitetura serve a estabilidade de um sistema autoritário[44]. Nos três casos, a arquitetura mantém-se como mediação simbólica entre humanidade e cosmos, entre ética e técnica, entre utopia e colapso. Em futuros habitados por inteligência artificial, seres biotecnológicos e civilizações interestelares, será através da arquitetura que se manterá uma continuidade ontológica: abrigo, memória, sentido.

Arquitetura e Sociedade Flexiexistencialista: Uma Dialética Necessária

A arquitetura revela-se também resposta à inquietação contemporânea. Contra a indiferença crescente dos cidadãos para com o espaço público, os "i's fundamentais" — identidade, intenção, intuição, inteligência, importância, impacto, interesse, inquietação — articulam-se como antídoto semântico e político.

Marc Augé denuncia o triunfo dos "não-lugares", onde o sujeito é reduzido a uma função transitória e a experiência do espaço é destituí-

[41] Philip Jodidio, *Architecture Now!* (Colónia: Taschen, 2020), 74–118.

[42] Arthur C. Clarke, *2001: A Space Odyssey* (New York: New American Library, 1968), 22.

[43] Isaac Asimov, *The Caves of Steel* (New York: Doubleday, 1954), 57.

[44] Aldous Huxley, *Brave New World* (London: Chatto & Windus, 1932), 33.

da de história e alteridade[45]. A arquitetura, quando crítica e responsável, pode subverter esse esvaziamento, criando lugares que não apenas acolhem, mas também significam.

A inquietação não é patologia, mas condição epistemológica: ela revela o desejo de reinvenção, a urgência de reumanizar o espaço. Assim, o trabalho dos arquitetos contemporâneos torna-se expressão de uma inteligência projetual que recusa o esvaziamento simbólico, afirmando o espaço como campo de resistência, cuidado e transformação.

A Perpetuidade da Arquitetura como Missão Humana

Na Terra ou no Cosmos, a arquitetura permanece como gesto civilizacional. É o primeiro ato simbólico de uma cultura: demarcar território, construir abrigo, organizar o tempo e o espaço. Mesmo nos cenários mais radicais — cidades flutuantes, estações lunares, naves intergalácticas — será através da arquitetura que se experimentará a continuidade do humano. A arquitetura será, talvez, a primeira linguagem a ser traduzida em novos mundos, e a última a desaparecer em quaisquer futuros distópicos.

[45] Marc Augé, *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade* (Campinas: Papirus, 1994), 45.

The wonder trio; Identity, Intelligence and Intuition;

1Computational Intelligence and Complexity, Orlando, FL 32826, USA

2Institute for Advanced Systems Engineering, Orlando, FL 32816, USA

Abstract

The interrelationship between intuition, intelligence and wisdom constitutes a central theme in philosophical and epistemological reflection, especially in the context of human factors in intelligence systems. Anchored in the Aristotelian trinity of grammar, logic, and rhetoric, this dissertation explores how these human faculties connect to the acquisition and use of information, the development of knowledge, and the construction of identity. Intuition, often associated with immediate, non-discursive understanding, plays a crucial role in selecting information in a data-saturated world. This faculty, rooted in experience and sensory perception, reflects the grammatical dimension of thought, since it is through the "grammar" of lived experiences that intuitive patterns are organized. In an artificial intelligence system, human intuition can complement algorithmic capabilities, providing insights that transcend linear processing. On the other hand, the use of intelligence to transform information into knowledge is a fundamentally logical process. Aristotelian logic, as a formal structure of reasoning, is the basis for organizing and validating data, ensuring that the conclusions derived are coherent and sustainable. In the human context, intelligence is not only a cognitive tool, but also a means of creative interpretation and resolution of complex problems, where the articulation between objective data and subjectivity becomes essential. The relationship between identity and wisdom, in turn, is deeply linked to the rhetorical dimension of the human being. Wisdom is not limited to the accumulation of knowledge, but implies a discernment that transcends the rigid rules of logic and is capable of adapting to circumstances, respecting values and contexts. In this sense, identity, as a unique expression of experiences and principles, is based on the rhetorical ability to communicate ideas, inspire and influence, consolidating itself as an essential element for making wise decisions. In the context of liquid modernity, as described by Zygmunt Bauman, the scenario of information production and circulation becomes exponentially more dynamic and fluid. This condition highlights the volatility and ephemerality of the data, imposing additional

challenges to the selection and interpretation process. In this scenario, intuition becomes even more relevant as a tool for discerning patterns and meanings in a constant and changing flow of information. In turn, the ideal of constant progress, as explored by Thomas Kuhn, reminds us that the development of knowledge does not follow a linear trajectory, but occurs through paradigmatic breaks. This view challenges the idea of continuous accumulation and demands a critical approach to assessing transitions and the limits of what we consider progress.

Furthermore, the consumer society and immediate gratification, described by Gilles Lipovetsky, exerts a significant influence on the way information is produced, distributed and consumed. Instant and free access to data, often promoted by digital platforms, reflects the incessant search for quick and ephemeral satisfaction. This dynamic is closely linked to the projection of the society of the spectacle, as stated by Mario Vargas Llosa, where appearance and superficiality often replace depth and reflection. In this scenario, information is not just a resource, but also a media spectacle that shapes identities and social perceptions. The balance between these three dimensions is essential for human intelligence systems, especially in a scenario where artificial intelligence grows exponentially. While the grammar of intuition allows us to identify invisible patterns, the logic of intelligence guarantees analytical consistency, and the rhetoric of wisdom ensures that the actions derived are ethical and effective. Thus, these human factors function as pillars of an integrated system, allowing not only effective interaction with machines, but also the strengthening of human autonomy and dignity. Therefore, relating intuition, intelligence and wisdom is not just a theoretical task, but a practical exercise in articulating the grammatical, logical and rhetorical dimensions of thought. In a world marked by complexity and uncertainty, it is imperative to recognize that the integration of these faculties constitutes the essence of the human condition and the key to a future where technology serves humanity in all its fullness.

Keywords: Identity, Intelligence, Intuition, Liquid modernity, Flex existentialism.

Introduction

The article aims to explore how identity is formed and maintained through the interaction between intelligence (rational thinking, adaptability) and intuition (gut feeling, emotional understanding) within the frameworks provided by theorists who, in the recent history of thought, have reflected on the condition that leads to wisdom, based on the long chain of thinkers who shaped the World, and namely: Kuhn's paradigm shifts, as they challenge identity, require intelligence to adapt and intuition to anticipate change.

Bauman's liquid modernity identified that fluid identity requires intuitive navigation and intelligent adaptability. Lipovetsky's hypermodern society forms identity through recognition, requiring social intelligence and intuitive understanding of trends. De Botton's architecture for social happiness calls for physical spaces that influence identity through intelligent design.

Llosa's society of the spectacle is one of identity shaped by external images, intelligence to criticize the spectacle, and intuition to be able to find the authentic self. To synthesize how the interplay between intelligence and intuition shape's identity in the context of progress and social challenges, it is necessary to ensure that each section connects to the main triad of identity, intelligence, intuition, and how each theorist's ideas contribute to this relationship. Furthermore, the tension between rational (intelligence) and emotional (intuition) aspects in the formation of identity amid social changes stands out.

Figure 1: Identity, intelligence and intuition (Adapted from Frank Auerbach drawing AI, MidJourney)

Identity, as the core of human experience, is shaped by the dynamic interplay between intelligence and intuition. In a world marked by accelerated transformations, theorists such as Thomas Kuhn, Zygmunt Bauman, Gilles Lipovetsky, Alain de Botton and Mario Vargas Llosa offer lenses to decipher how these elements intertwine in the social fabric. This essay explores how intelligence (reason, adaptability) and intuition (emotion, perception) construct identities amid scientific paradigms, liquid modernity, hyper consumption, emotional architecture and media spectacle, reflecting the progress and dilemmas of contemporary society. Identity, intelligence and intuition are interconnected pillars of the human experience, whose neurobiological bases, explored by António Damásio, reveal how emotions, reason and perception shape the self. Integrating the theories of Kuhn, Bauman, Lipovetsky, De Botton and Vargas Llosa, the aim is to understand how these scientific concepts underpin social dynamics, from scientific progress to the culture of spectacle, highlighting the interdependence between mind, body

and environment. The relationship between ethics, progress, fluidity, consumption and saturation form a chain of thought that shapes contemporary societies, materializing in "flexi-existentialist" architectures — spaces that reflect adaptability, ephemerality and existential contradictions. Some protagonists are:

Kuhn's Paradigms, Identity in Revolution as Paradigm Breaks

Thomas Kuhn, in The Structure of Scientific Revolutions, describes progress as paradigm shifts. During these transitions, individual identity is challenged: intelligence demands adaptation to new models, while intuition anticipates crises, allowing us to navigate uncertainties. For example, the Copernican revolution not only altered science, but redefined human self-perception in our cosmos and the macro-cosmos. The microcosm revolution came later. Identity, therefore, is reconstructed in the tension between the rational (mastering new theories) and the intuitive (accepting the unknown). Thomas Kuhn describes scientific revolutions as ruptures that yearn for identity reconstruction. António Damásio, in Descartes' Error, explains that (autobiographical) identity arises from the integration of memories and emotions in the prefrontal cortex and limbic regions.

During a paradigmatic revolution, intelligence (the ability to process new data) requires neuroplasticity, while intuition — associated with somatic markers — anticipates risks through physiological responses (e.g., anxiety in the face of the unknown). Scientific identity, therefore, is not only rational, but also emotional: Copernicus not only reasoned, but felt the inadequacy of geocentrism. Thomas Kuhn's concept of social progress, which involves paradigm shifts, assumes that scientific progress is not linear, but happens through revolutions where old paradigms are replaced by new ones, almost always through disruption. How does this relate to identity, intelligence and intuition? Perhaps during these changes, individuals' identities are challenged, requiring new ways of thinking (intelligence) and fierce intuition to navigate the turbulent waters of changes. Kuhn, in The Structure of Scientific Revolutions, shows that progress is not linear, but occurs through paradigmatic revolutions. Science (and, by extension, society) oscillates between periods of "normal science" and crises that promote

new models. Intelligence, here, is the ability to adapt; intuition, the perception of anomalies. Connection with the Chain: Progress demands that ethics reinvent itself in the face of new realities. Architecture, for example, knew how to abandon static models to embrace dynamic and topological models.

Bauman, the Liquidity of Existence, Neural Fluidity in Liquid Modernity and the Fragility of Bonds

In Bauman's liquid modernity, identity is fluid, fragmented by the volatility of relations and institutions. Intelligence translates into flexibility to reinvent oneself in a precarious job market, while intuition guides choices in a scenario without stable references. Ephemerality requires the individual to balance rational calculation (career planning) and emotional impulses (search for authenticity), which are often in conflict. In liquid modernity, identity is a continuous flux, mirroring Damásio's distinction between protoself (basic bodily consciousness) and autobiographical self (personal narrative). Emotional intelligence — regulated by the amygdala and orbitofrontal cortex — allows adaptation to precarious jobs and ephemeral relationships, while intuition operates as an unconscious radar, quickly assessing opportunities and threats in an unstable scenario.

The anxiety generated by liquidity, however, reflects the conflict between the desire for security (activating the limbic system) and the need for flexibility (requiring executive functions). Zygmunt's liquid modernity refers to the fluid and unstable nature of contemporary society, where traditional - solid - structures have dissolved and infiltrated and adapt to every circumstance. Identity in this context may be more transient, and people must rely more on intuition when navigating constant change. Intelligence requires adaptability and a flexi-existentialist attitude towards necessary survival. Bauman describes a society where identities, relationships and institutions are fluid, marked by precariousness and fear of commitment.

Liquidity demands flexible intelligence to navigate uncertain jobs and fleeting friendships, while intuition becomes a radar to detect risks in a world without stability. Connection with the Chain: Aristotelian eth-

ics (based on solid values) collides with Baumanian liquidity. Architecture reflects this in disposable spaces and forms (pop-up stores, temporary coworking spaces) and minimal housing (micro-apartments), which prioritize mobility over permanence.

Lipovetsky, Recognized Hyperconsumption, the Circuits of Desire and the Aestheticization of Existence

Gilles Lipovetsky analyses a hypermodern society obsessed with recognition and consumption. Identity becomes an aesthetic project, built through brands and social networks. Here, intelligence is instrumental (headlines, images, visibility strategies), while intuition deciphers invisible social codes. The paradox arises when the rationally planned search for recognition clashes with the intuition that authenticity is sacrificed on the stage of consumption. Lipovetsky analyses a society where identity is constructed through consumption. Damásio explains that consumer choices are guided by somatic markers: brands activate emotions (pleasure, status) stored in the insular cortex, while intelligence instrumentalizes self-representation strategies (e.g.: curation of online profiles). The hypermodern paradox arises when the prefrontal cortex (rational) plans an image of success, but the limbic system (intuitive) signals emptiness, revealing the disconnect between consumption and authenticity.

Gilles Lipovetsky's recognition of society, hypermodernity interpreters and emphasis on individualism, consumption and search for recognition. Identity here can be constructed through social recognition, which requires both intelligence (to navigate social systems) and intuition (to understand unspoken social rules. Lipovetsky analyses the hyper-consumerist society, where identity is constructed via brands, experiences and image curation (e.g.: social networks). Intelligence is reduced to strategies of self-representation; intuition, reading status codes. Ethics, in this scenario, is replaced by responsible hedonism — consumption with a veneer of sustainability and a circular economy. Connection with the Chain: hyper consumption transforms architecture into a constant spectacle: shopping malls as postmodern cathedrals, Instagrammable facades, and communities that promise paradise.

De Botton, the Architecture of Emotions and as an Extension of the Brain

Alain de Botton, in The Architecture of Happiness, argues that physical spaces influence our well-being and identity. Intelligence manifests itself in functional design, but intuition responds to beauty and harmony, connecting us emotionally to environments. A minimalist home can reflect rationality (efficiency), while ornamental details evoke intuitive memories and emotions. Thus, identity is mediated by the coexistence of intelligent structures and sensory experiences. Alain de Botton relates physical spaces to well-being, an idea that Damásio bases on the notion of the embodied mind: environments influence emotions through the autonomic nervous system.

Design intelligence creates functional structures (e.g. efficient lighting), but intuition responds to aesthetics (harmonious forms activate the nucleus accumbens, associated with pleasure). A minimalist home can calm the prefrontal cortex (order), while lush details stimulate creativity (insula and visual cortex). Identity, therefore, is also spatial: we live where our brain recognizes itself. Alain de Botton's "The Architecture of Happiness" connects our environment with our well-being, in the spaces we inhabit that influence our identity and emotions. Intelligence here may be related to the design of spaces that promote happiness, in the continuous production of serotonin, and intuition may be related to the emotional response to architecture.

Llosa, the Spectacle of the Surface and the Spectacle as Neural Conflict

Mario Vargas Llosa, in The Civilization of the Spectacle, criticizes the superficial culture where the image replaces depth. Identity is reduced to performance, requiring critical intelligence to resist trivialization. However, intuition emerges as an inner voice that seeks meaning beyond the spectacle. The dichotomy between the authentic self (intuition) and the performed self (social intelligence) reveals the conflict between adaptation and integrity. In the Society of the Spectacle, Llosa criticizes, superficiality replaces depth.

Damásio elucidates this phenomenon as a dominance of the fast emotional brain (amygdala and ventral striatum) over the reflective brain (prefrontal cortex). Critical intelligence resists trivialization, but intuition — often hijacked by overstimulating visual stimuli — is reduced to impulses. The authentic identity, linked to the autobiographical self (long-term memories), comes into conflict with the performed self (immediate rewards), generating a neurally based existential crisis. Mario Vargas Llosa's in *"The Society of the Spectacle"* (though originally Guy Debord's term) –sa critiques the superficiality of modern culture where image and spectacle dominate, in obtaining instant gratification. Identity can be shaped by external images rather than authentic self-expression. Intelligence here can be critical thinking, to see beyond the spectacle, and intuition as a way to connect with the genuine self-amidst the noise and saturation. Identity, in its complexity, is an interweaving of biological, psychological and ethical forces. While Freud revealed its conflicting nature, Schopenhauer pointed to beauty as a metaphysical refuge, Aristotle based it on the search for virtue. Integrating these concepts with the neurosciences of António Damásio and the social theories of Kuhn, Bauman, Lipovetsky, De Botton and Vargas Llosa, entities such as intelligence, intuition and ethics shape identities in a world of changing paradigms, ephemeral consumption and superficial spectacle.

Aristotle: Ethics as the Foundation of Human Identity and Action

For Aristotle, ethical identity is constructed through phronesis (practical wisdom), which harmonizes reason and desire in the search for the "middle ground". Intelligence (logos) and intuition (pathos) are not opposites, but complementary in the formation of character. In Bauman's liquid modernity, where values are volatile, Aristotelian ethics offers an antidote: identity as a project of virtue, not performance. While hyper-consumption (Lipovetsky) stimulates impulses (id), the ethics of good living requires that the ego balance immediate pleasures (intuition) and goals of excellence (ethical intelligence). Aristotle's virtue ethics focuses on habit and environment. This may be related to the ethical foundations of identity, intelligence and intuition. How do we use intelligence and intuition to cultivate virtues? Emphasizing the ethical dimension of the integration of reason and emotion, and immediately in the perception, understanding and promotion of grammar, logic and

rhetoric. Also, the section on Llosa's society of the spectacle contrasts superficial ethics with Aristotelian virtues. Aristotle, in Nicomachean Ethics, argues that virtue (arête) and phronesis (practical wisdom) are pillars of ethical identity. The good life (eudaimonia) depends on balancing reason and desire, guiding choices toward the "middle ground." This teleological (end-focused) ethic establishes that the architecture of society must promote environments that cultivate virtue: public squares for dialogue, temples for contemplation, spaces that encourage community. Connection to the Chain: Aristotelian ethics is the root that questions the purpose of progress and social organization.

Schopenhauer: Beauty as Intuitive Redemption

Schopenhauer saw in art and beauty a temporary escape from the suffering inherent in the blind Will. This aesthetic intuition — which reaches the subject beyond reason — echoes in De Botton's "architecture of happiness." Damásio explains this experience as the activation of the nucleus accumbens (pleasure) and orbitofrontal cortex (aesthetic judgment). While Lipovetsky describes a society that consumes beauty as a commodity (e.g. Instagram), Schopenhauer reminds us that the true aesthetic experience redeems, because it transcends the ego and consumption, connecting us to the universal. Instrumental intelligence creates functional buildings; Schopenhaurian intuition seeks spaces that elevate the soul through beauty.

Schopenhauer's redemptive beauty saw art as an escape from suffering. This may be related to De Botton's architecture of happiness, where spaces influence emotions. Schopenhauer's idea can provide a philosophical basis for explaining why beauty is important in architecture. Furthermore, relating it to Lipovetsky's hyperconsumption, perhaps contrasts superficial consumption with the deeper aesthetic experience that Schopenhauer values. Schopenhauer introduces the idea of redemptive beauty as a fundamental element in the search for wisdom and inner harmony. For him, the aesthetic experience provides a momentary distance from human suffering, allowing a deeper understanding of reality. Beauty, in this sense, acts as a catalyst for intuition and the development of wisdom, guiding human perception beyond the immediate and utilitarian.

Freud and Identity as Psychic Conflict

Freud, in The Ego and the Id, defines identity as a negotiation between the id (unconscious drives), the ego (rational mediator) and the superego (internalized norms). Damásio complements this view by showing that the autobiographical self-arises from the integration between emotions (limbic system) and reason (prefrontal cortex). In Kuhn's paradigmatic revolutions, the ego faces crises when balancing intelligence (adaptation to new models) and intuition (the id's resistance to the unknown). The acceptance of the theory of relativity required not only reasoning, but overcoming anxieties rooted in the Newtonian imagination. Freud's theory of identity talks about the id, the ego and the superego; recognizing that Freud's structural model of the psyche can be compared or contrasted with Damasio's neurobiological approach. The formation of identity in the context of other theorists such as Bauman and Lipovetsky, in liquid modernity, is Freud's ego dealing with reality, which is fluid in Bauman's view. Sigmund Freud contributes to this discussion by highlighting that identity is a result of the interaction between the unconscious, the ego and the superego, revealing a dynamic balance between desires, norms and rationality. Identity is not fixed, but rather a process of continuous negotiation between individuality and external influences, which reinforces the importance of wisdom in managing this psychological and social complexity.

Damásio demonstrates that moral decisions emerge from the interaction between the prefrontal cortex (rational calculation) and the insula (social emotions). Freud would say that the superego internalizes cultural norms, but Schopenhauer would warn that authentic ethics arise from compassion, not repression. In the society of the spectacle (Llosa), where the image replaces depth, ethical identity resists when critical intelligence (Aristotle) and aesthetic intuition (Schopenhauer) come together to reject superficiality.

Byung-Chul Han: The Burnout Society and Self-Exploration

Han, in The Burnout Society, criticizes the toxic positivity of neoliberalism: the obsession with productivity, optimization and self-entrepreneurship generates burnout and depression. Intelligence is co-opted by

the logic of performance; intuition, stifled by excess stimuli. Ethics, here, is perverted into voluntary self-exploitation. The paradises presented on social media triumph. Connection with the Chain: Architecture materializes fatigue in spaces that mix work and leisure (live-work spaces), 24-hour gyms within condominiums, and minimalist designs that reflect productive asceticism ("less is more" as an aesthetic of efficiency).

Contemporary identity is a tapestry woven by biological threads (Damasio), psychic conflicts (Freud), aesthetic aspirations (Schopenhauer) and ethical desires (Aristotle). Kuhn's revolutions require neural flexibility; Bauman's liquidity seeks a resilient ego; Lipovetsky's hyperconsumption tests virtue; De Botton's architecture invokes redemptive beauty; and Llosa's show defies integrity. In this context, the human being creates himself: using intelligence to navigate paradigms, intuition to transcend the ephemeral and ethics to sculpt a worthy character.

As Schopenhauer intuited, beauty redeems; as Aristotle taught, virtue liberates; and as Freud revealed, identity is always an act of courage. The interrelationship between intuition, intelligence and wisdom constitutes a central theme in philosophical and epistemological reflection, especially in the context of human factors in intelligence systems. Anchored in the Aristotelian trinity of grammar, logic and rhetoric, it explores how these human faculties connect the acquisition and use of information, the development of knowledge and the construction of identity. Intuition, often associated with immediate, non-discursive understanding, plays a crucial role in selecting information in a data-saturated world. This faculty, rooted in experience and sensory perception, reflects the grammatical dimension of thought, since it is through the "grammar" of lived experiences that intuitive patterns are organized. In an artificial intelligence system, human intuition can complement algorithmic capabilities, providing insights that transcend linear processing.

On the other hand, the use of intelligence to transform information into knowledge is a fundamentally logical process. Aristotelian logic, as a formal structure of reasoning, is the basis for organizing and validating data, ensuring that the conclusions derived are coherent and sustainable. In the human context, intelligence is not only a cognitive tool, but also a means of creative interpretation and resolution of complex prob-

lems, where the articulation between objective data and subjectivity becomes essential. The relationship between identity and wisdom, in turn, is deeply linked to the rhetorical dimension of the human being. Wisdom is not limited to the accumulation of knowledge, but implies a discernment that transcends the rigid rules of logic and is capable of adapting to circumstances, respecting values and contexts. In this sense, identity, as a unique expression of experiences and principles, is based on the rhetorical ability to communicate ideas, inspire and influence, consolidating itself as an essential element for making wise decisions. In the context of liquid modernity, as described by Zygmunt Bauman, the scenario of production and circulation of information becomes exponentially more dynamic and fluid. This condition highlights the volatility and ephemerality of the data, imposing additional challenges to the selection and interpretation process. In this scenario, intuition becomes even more relevant as a tool for discerning patterns and meanings in a constant and changing flow of information.

In turn, the ideal of constant progress, as explored by Thomas Kuhn, reminds us that the development of knowledge does not follow a linear trajectory, but occurs through paradigmatic breaks. This view challenges the idea of continuous accumulation and demands a critical approach to assessing transitions and the limits of what we consider progress. Furthermore, the consumer society and immediate gratification, described by Gilles Lipovetsky, exerts a significant influence on the way information is produced, distributed and consumed. Instant and free access to data, often promoted by digital platforms, reflects the incessant search for quick and ephemeral satisfaction.

This dynamic is closely linked to the projection of the society of the spectacle, as stated by Mario Vargas Llosa, where appearance and superficiality often replace depth and reflection. In this scenario, information is not just a resource, but also a media spectacle that shapes identities and social perceptions. Additionally, the consolidation of liquid modernity is also reflected in the emergence of a flexi-existentialist society, where individuals are compelled to constantly adapt to social and cultural transformations. This dynamism is equally evident in the field of architecture, which plays a central role in confirming its formal value as an expression of the ever-changing social context.

Architecture, by integrating functionality and aesthetics, becomes a tangible metaphor for the fluidity of modernity and the need for continuous reconfiguration of physical and symbolic structures. Thus, the formal appreciation of architecture highlights the human capacity to translate abstract ideas into material realities that dialogue with the demands and challenges of the present. The balance between these three dimensions is essential for human intelligence systems, especially in a scenario where artificial intelligence grows exponentially. While the grammar of intuition allows us to identify invisible patterns, the logic of intelligence guarantees analytical consistency, and the rhetoric of wisdom ensures that the actions derived are ethical and effective. Thus, these human factors function as pillars of an integrated system, allowing not only effective interaction with machines, but also the strengthening of autonomy and human dignity.

Relating intuition, intelligence and wisdom is not just a theoretical task, but a practical exercise in articulating the grammatical, logical and rhetorical dimensions of thought. In a world marked by complexity and uncertainty, it is imperative to recognize that the integration of these faculties constitutes the essence of the human condition and the key to a future where technology serves humanity in all its fullness. Contemporary society, especially in the context of liquid modernity described by Zygmunt Bauman, is a direct result of the conjunction between philosophy, architecture and a sense of progress. This intrinsic relationship shapes not only physical structures, but also value systems, social dynamics and the perception of identity in an increasingly flexible and adaptable society.

Philosophy, as the foundation of critical thinking and reflection on existence, offers the conceptual basis for understanding social and cultural transformations. In liquid modernity, where solid certainties are replaced by fluxes and transience's, philosophy helps to interpret the challenges and possibilities of this condition. Issues related to individual freedom, collective responsibility and the search for meaning emerge as central themes, driving the construction of a more conscious and adaptable society. Architecture, in turn, is the material expression of these philosophical reflections and the ideal of progress. It translates the needs, desires and values of an era into forms and spaces. In a

flexi-existentialist society, characterized by the constant need to adapt to change, architecture plays a crucial role in creating environments that promote fluidity, functionality and integration. Modular, flexible and sustainable structures exemplify how architecture reflects and influences social evolution, responding to the demands of a population in constant movement.

The value chain of thought — from Aristotle to Han — reveals that contemporary architecture is a symptom of the ethical and existential contradictions of modernity. If, on the one hand, flexible spaces promise freedom (Kuhn, Bauman), on the other, they reproduce the logic of fatigue (Han) and empty consumption (Lipovetsky). The question remains: how can we rescue Aristotelian phronesis in a world where architecture itself invites us to be liquid nomads, aesthetic consumers and performance machines? The answer may lie in designing not just buildings, but spaces that question, rather than normalize, flexiexistence.

Flexiexistentialism: *The Architecture of Contradictions*

The term "flexi-existentialism" (a neologism that combines flexibility and existentialism) describes spaces that encapsulate the tensions of the above chain: Paradoxical adaptability: Buildings with flexible structures and systems (Kuhn) that can be reconfigured, but perpetuate the anxiety of constant change (Bauman). Aesthetics of fatigue: Buildings with glass walls that promise transparency (Aristotelian ethics), but watch over exhausted bodies (Han). Consumption as religion and ideology: Art museums transformed into immersive experiences (Lipovetsky), where Schopenhaurian beauty is reduced to spectacle (Llosa). Empty ethics: Public squares with free Wi-Fi, where the community (Aristotle) is replaced by isolated individuals on smartphones (Han), Marc Augé's non-places.

The sense of progress, however, is the element that connects philosophy and architecture to social practice. Historically, progress has been associated with the idea of linear and cumulative growth. However, Thomas Kuhn, when introducing the concept of paradigmatic breaks, demonstrates that progress does not follow a uniform trajectory, but occurs through moments of crisis, disruption and reinvention. This under-

standing is essential for liquid modernity, where progress is redefined as an ability to constantly reinvent oneself, remaining relevant in the face of new demands and challenges. Additionally, intelligence and neuroscience play a central role in understanding social evolution. According to António Damásio, intelligence is not just an abstract cognitive capacity, but a phenomenon deeply rooted in emotions and the functioning of the human brain. Neuroscience shows that decision-making, social behaviour and adaptation to the environment are interconnected with fundamental emotional and biological processes. Thus, the progress and flexibility of modern societies must consider the integration between reason and emotion as an essential factor for the evolution of social and cultural structures.

Athanasius Kircher: *The Complete Man Model and its Echo in Contemporary Artificial Intelligence*

Figure 2: *Athanasius Kircher* (Adapted from Piranesi drawing, AI MidJourney)

Athanasius Kircher's model, as a complete man, in his time, related identity, intelligence and intuition, serving as a paradigm for understanding integrated knowledge. Kircher explored several areas of knowledge, anticipating the need for connections between different disciplines. This model directly impacts how modern AI systems like ChatGPT and DeepSeek attempt to replicate the complexity of human thought. Despite advances in deep learning and algorithmic modelling, AI still faces challenges in incorporating subjectivity and intuition, essential elements for truly holistic and creative thinking.

Athanasius Kircher (1602-1680), Jesuit and Baroque polymath, personified the Renaissance ideal of the universal man: a scholar who integrated science, art, spirituality, and intuition into a single intellectual identity. His work, which ranged from Egyptology (with studies on hieroglyphics) to volcanology, music and magnetism, reflected a holistic vision of knowledge, where reason and intuition dialogued to decipher the "enigmas of the world". This model of thought, which united identity, intelligence and intuition, contrasts and, paradoxically, illuminates the challenges of contemporary artificial intelligence (AI), such as ChatGPT and DeepSeek, systems that, despite their technical efficiency, lack the human synthesis that Kircher embodied.

The Kircherian Triangle: Identity, Intelligence and Intuition, builds his intellectual identity on three pillars: Identity as synthesis: His universal curiosity defined him. He saw himself as a cosmic codebreaker, uniting faith and science. Systematic intelligence in which he created encyclopedias (such as Ars Magna Lucis et Umbrae) and museums (Museum Kircherianum) to catalog knowledge, anticipating the logic of databases, and symbolic intuition in which he interpreted nature as a system of divine symbols. For example, he saw volcanoes as "gateways to hell" and studied music as the mathematical language of universal harmony. For Kircher, true wisdom was born from the intersection of rational analysis and intuitive perception, something that current AI has yet to replicate. Contemporary AI is an Efficiency without Synthesis in which Models like ChatGPT (OpenAI) and DeepSeek (focused on complex reasoning) operate with a fragmented intelligence: Absent identity: AI does not have a "self" or existential purpose. Your "self" is a conscienceless algorithm, incapable of questioning its role in the world. Specialized intelligence: These systems process data

and recognize patterns accurately, but are limited to predefined domains. ChatGPT, for example, does not understand texts, it only predicts sequences of words. Simulated intuition: AI's "intuition" is statistical (e.g. probabilistic inferences), not organic perception. What is missing is Kircher's ability to see connections between astronomy and theology, for example. Current AI is thus a fragmented Kircher: it masters techniques, but not the art of synthesis. Kircher vs. ChatGPT: The Abyss Between the Human and the Artificial. Hieroglyphics and Natural Language in which Kircher attempted to decipher Egyptian hieroglyphics using symbolic intuition (although making mistakes). ChatGPT decodes language with neural networks, but it doesn't look for "hidden meanings" — just surface patterns. Kircherianum Museum vs. Databases: Kircher's museum was a sensory experience that combined fossils, musical instruments and exotic artifacts. AI organizes data efficiently, but without the creative curation that connects science and myth. Spirituality and algorithm: Kircher saw nature as a "signature of God"; AI sees this as a set of equations. Ethics, for her, is a problem of optimization, not an Aristotelian search for virtue. Projects like DeepSeek, which aim to improve AI's logical reasoning, come close to Kircherian intelligence when dealing with complex problems (e.g. mathematics, programming). In a creative intuition: DeepSeek solves equations, but does not propose revolutionary theories, as Kircher did (albeit mistakenly) when relating magnetism and the soul. In an ethical Identity, AI does not ponder the moral impact of its solutions, it just performs tasks. Kircher, even in his mistakes, acted driven by an ethical-spiritual mission. To transcend its limitations, AI could be based on the Kircherian model: Hybrid systems, in which neural networks are combined with symbols (as in symbolic AI), allowing algorithms to not only calculate, but interpret meanings. In Ethics as a synthesis, integrate philosophy (Aristotle) and intuition (Schopenhauer) into decision models, going beyond data optimization. Artificial curiosity, developing AIs that "want" to explore connections between disconnected domains (e.g. art and quantum physics), as Kircher did. Athanasius Kircher represents an ideal of knowledge that AI has not yet achieved: the ability to weave networks between identity, intelligence and intuition, transforming information into wisdom. While systems like ChatGPT and DeepSeek have mastered the technique, they lack the Kircherian spirit — the spark that unites calculus and poetry, logic and myth. Perhaps, in the future, AI could incorporate fragments of this model, not to replace the human, but to remind us that true intelligence is always an art of creating meaning.

Conclusion

Contemporary identity is a kaleidoscope of intelligence and intuition, reflecting tensions between adaptation and authenticity. Kuhn shows the need for both in breaking paradigms; Bauman exposes the fluidity that is required; Lipovetsky reveals his role in social recognition; De Botton illustrates its materialization in space; and Llosa warns about the risks of his dissociation in the show. In this triad, social progress depends not on the choice between reason and emotion, but on their harmonious synthesis, where identity asserts itself as a conscious and sensitive project. The identity-intelligence-intuition triad, deciphered by Damásio, reveals that social progress is not just cultural, but biological. Kuhn's revolutions depend on brain plasticity; Bauman's liquidity mirrors neural fluidity; Lipovetsky's hyperconsumption explores reward circuits; De Botton's architecture dialogues with the embodied mind; and Llosa's show reflects the struggle between emotion and reason. Identity, therefore, emerges from the symphony between cortex and limbic system, reminding us that being human is simultaneously calculating and feeling — a project that is as scientific as it is philosophical. In contemporary society, this combination of philosophy, architecture and progress is clearly manifested in initiatives that promote sustainability, inclusion and innovation. Multifunctional urban spaces, for example, are designed to cater to a variety of human activities, combining productivity, leisure and coexistence. In parallel, philosophical concepts such as contemporary humanism encourage the prioritization of well-being and human dignity in all aspects of social planning. The social evolution of flexi-existentialist societies is intrinsically linked to this triadic relationship. Philosophy provides the reflective basis, architecture embodies these ideas in tangible spaces, and the sense of progress drives the necessary transformation and adaptation. In this process, liquid modernity reveals not only its challenges, but also its potential to create a society that is more flexible, resilient and connected to the fundamental values of human existence.

Acknowledgment
The author would like to acknowledge to Universidade Lusiada de Lisboa – Faculdade de Arquitetura e Artes, CITAD PI.20 the Flexiexistencialist Society

References

Aristóteles, ed. (2023). *Ética a Nicómaco* – Quetzal, Lisboa.

Bauman, Zygmunt, ed. (2019). *A Identidade* - FisicalBook, São Paulo.

Bauman, Zygmunt, ed. (2019). *Modernidade Líquida* - ZAHAR, São Paulo.

Botton, Alain de, ed. (2016). *A Arquitetura da Felicidade* - Dom Quixote, Lisboa.

Han, Byung-Chul, ed. (2014). *A Sociedade do Cansaço* – Relógio de Água, Lisboa.

Han, Byung-Chul, ed. (2016). *No Enxame; Reflexoes sobre o Digital* – Relógio de Água, Lisboa.

Schopenhauer, Arthur, ed. (2023). *Aforismos para a Arte de Viver* – Relógio de Água, Lisboa.

Schopenhauer, Arthur, ed. (2023). *A Arte de ter sempre Razão* – Relógio de Água, Lisboa.

Trombley, Stephen, ed. (2020). *50 Pensadores que formaram o Mundo Moderno* – Leya.

Artigo proposto e aceite ao congresso 16th AHFE International Conference on Applied Human Factors and Ergonomics Conference – Paper ID#927 – Orlando, Florida, USA

‘Minerva, deusa Romana da sabedoria’

Ilustrações geradas pelo programa Midjourney, baseadas no texto desenvolvido, no entendimento de breves interesses sobre a história, memória, complexidade, transversalidade e valor maior da arquitetura na sociedade.

ISBN978-989-640-290-7