Lusíada
Repositório das Universidades Lusíada

Universidades Lusíada

Chaves, Mário João Alves, 1965-

A<[inp]³ : Arquitetura infinitária, noética, protométrica

http://hdl.handle.net/11067/8383
https://doi.org/10.34628/W93C-1C33

Metadados

Data de Publicação	2026
Editor	Universidade Lusíada Editora
Palavras Chave	Arquitectura - Filosofia
Tipo	book
Revisão de Pares	yes
Coleções	[ILID-CITAD] Livros

Esta página foi gerada automaticamente em 2026-11-18T12:29:09Z com informação proveniente do Repositório

http://repositorio.ulusiada.pt



A<[INP]³
INFINITÁRIA NOÉTICA PROTOMÉTRICA

MÁRIO CHAVES

Universidade lusíada editora

Mário Chaves

A<[INP]^3

ARQUITETURA INFINITÁRIA NOÉTICA PROTOMÉTRICA

ARCHITECTURE INFINITARY NOETIC PROTOMETRIC

Universidade lusíada editora

Lisboa • 2026

Catalogação na Publicação

CHAVES, Mário João Alves, 1965-

A<[inp]^3 : arquitetura infinitária, noética e protométrica / Mário Chaves. - Lisboa : Universidade Lusíada Editora, 2026.
ISBN 978-989-640-300-3.

LCSH
1. Arquitetura - Filosofia
2. Arquitetura moderna - Século 21

LCC
NA2500.C43 2026

Forma de Citação

CHAVES, Mário João Aves (2025). *A<[inp]^3: arquitetura infinitária, noética e protométrica.* Lisboa: Universidade Lusíada Editora. ISBN 978-989-640-300-3.

ODS • Objetivos de Desenvolvimento Sustentável



Ficha Técnica

Autor	**Mário João Alves Chaves** Centro de Investigação em Território, Arquitetura e Design (CITAD) Universidade Lusíada [https://ror.org/00zjprf31]		13000168@edu.ulusiada.pt 0000-0002-0570-0925
Título	**A<[inp]^3: arquitetura infinitária, noética e protométrica**		
Ano	2026	**DOI**	https://doi.org/10.34628/W93C-1C33
ISBN	978-989-640-300-3	**Depósito Legal**	565110/26
Editora	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		
Coordenação editorial	Helder de Albuquerque Machado Paulo Amaral Soares	**Bibliotecária**	Ana Rita Ribeiro Maria da Anunciação Ferreira
Capa	Pedro Gama	**Paginação**	João Paulo Fidalgo
Impressão	Estria, Produções Gráficas, Lda. — estriasa@gmail.com • Contactos: 21 938 56 69 / 93 444 03 51		
Tiragem	100		
Permutas	Casa do Conhecimento da Universidade Lusíada Telefone: +351 213 611 560 • E-mail: cdc@ulusiada.pt		

© 2026, Fundação Minerva – Cultura – Ensino e Investigação Científica | Universidade Lusíada
Creative Commons Atribuição - 4.0 Internacional
Os textos que constituem esta obra seguem, por decisão do respetivo autor, a antiga ou a atual grafia.
O conteúdo desta obra é da exclusiva responsabilidade do seu autor e não vincula a Fundação Minerva | Universidade Lusíada.
Texto submetido à plataforma de deteção de similaridade e plágio Turnitin.

SUMÁRIO

1. A<[inp]³ arquitetura infinitária / noética / protométrica 5
2. Ensaio fundador da *infinitary noetic protometricism* A<[inp]³ 9
3. Manifesto incendiário *infinitary noetic protometricism* A<[inp]³ 15
4. Grande ensaio A<[inp]³ 19
5. A física quântica como terramoto ontológico e o nascimento do pensamento A<[inp]³ 97
6. A<[inp]³ como teoria unificadora: a arquitetura do futuro pós-humano 133
7. A epistemologia trina do A<[inp]³: infinitariedade, noeticidade e protometria, como organismo teórico pulsante 169
8. A luminescência do real: arquitetura como expressão ideológica, semântica e política 175
9. Arquitetura, luminescência e ideologia: uma densificação ampliada 179
10. Tecnognose arquitetónica: linguagem, simulação e transcendência artificial na era do A<[inp]³ 183
11. O horizonte pós-humano: arquitetura como evolução ontológica, cosmogónica e transhumana 197
12. A última luz do espaço pensado, medido, desejado 215
13. Apêndice 223
14. Fecho unificador do apêndice: *quia lux ortum est* 237
15. *Post scriptum* 247
16. Manifesto para os que chegam 251
17. *Magna finale* 253
18. Homenagem a Frank Ghery (1929-2025): o arquiteto que rasgou o céu 265



1.

A<[inp]³
arquitetura infinitária / noética / protométrica

Há momentos na história da arquitetura em que a disciplina se vê obrigada a olhar para além de si própria. Não para encontrar um estilo, nem para recuperar uma tradição perdida, mas para reconhecer que a arquitetura, enquanto gesto humano, é já a expressão limitada de uma ordem conceptual infinita. A modernidade líquida, a sociedade flexiexistencialista, o fracasso das utopias materiais e a dissolução dos paradigmas formais deixaram claro que a arquitetura não pode continuar a definir-se apenas pelo que constrói: tem de se definir pelo que pensa.

É neste ponto que nasce *o Infinitary Noetic Protometricism*, um movimento que reivindica não um novo vocabulário formal, mas uma nova arquitetura da mente; a arquitetura do pensamento infinito, consciente e rigoroso.

A<[inp]³ não propõe formas: propõe princípios. Não propõe estilos: propõe estruturas do ser. Não propõe materiais: propõe o fundamento que antecede todos os materiais.

Num tempo em que a arquitetura se esbate entre a tecnologia vertiginosa e a nostalgia reflexa, *A<[inp]³* afirma que a verdadeira arquitetura é, antes de tudo, infinitária: nasce na lógica dos sistemas sem limite, na matemática profunda que antecede a matéria, na racionalidade que estrutura o cosmos como se fosse um edifício imaterial. A arquitetura não começa no terreno – começa naquilo que não ocupa espaço, naquilo que só o pensamento habita.

A<[inp]³ é também noética: entende que o ato arquitetónico é um ato de consciência. Não a consciência psicológica, mas a consciência intelectual, aquela que sempre reconheceu a proporção antes de a medir, a luz antes de a ver, o ritmo antes de o desenhar. Ser noético é admitir que

a arquitetura é, desde Vitrúvio, um exercício do intelecto mais elevado, onde a mão obedece ao que o espírito decide.[1]

E, por fim, *A<[inp]³* é protométrica: sabe que toda a medida humana é apenas a sombra de uma medida anterior, primordial, inscrita no tecido

[1] À luz do percurso construído, é possível compreender a trindade infinitariedade–noeticidade–protometria como uma nova matriz de inteligibilidade arquitetónica, análoga – embora não equivalente – à trilogia vitruviana da utilitas, firmitas e venustas. Tal como Vitrúvio ofereceu ao mundo romano um sistema operativo para a consolidação de uma sociedade imperial assente na lei, na técnica e numa ideia herdada de beleza clássica, também a A<[inp]³ se apresenta como um dispositivo conceptual capaz de responder às condições ontológicas, políticas e culturais da sociedade flexiexistencialista da modernidade líquida. A diferença fundamental reside no facto de a trilogia vitruviana emergir num mundo de estabilidade ontológica – territorial, institucional, simbólica – enquanto a *A<[inp]³* nasce num contexto de instabilidade estrutural permanente. Vitrúvio pensava uma arquitetura para um império que se pretendia eterno, homogéneo e normativo; a *A<[inp]³* pensa uma arquitetura para um mundo fragmentado, acelerado, multipolar, atravessado por crises ecológicas, tecnológicas, identitárias e cognitivas. Onde a *utilitas* respondia à função clara, a *firmitas* à permanência material e a *venustas* à harmonia formal, a *A<[inp]³* desloca o eixo do problema para um plano mais profundo: o da condição de possibilidade da arquitetura enquanto pensamento ativo num mundo em mutação contínua. A infinitariedade substitui a ideia clássica de permanência. Já não se trata de durar no tempo por meio da solidez material, mas de operar na lógica do infinito conceptual, da abertura, da não conclusão. Na sociedade flexiexistencialista, nada é definitivo: identidades, usos, valores e territórios são provisórios. A arquitetura, se quiser manter relevância, deve incorporar essa condição, não como fragilidade, mas como ética da forma. A infinitariedade torna-se, assim, a resposta arquitetónica à liquidez baumaniana: uma arquitetura que aceita o devir, o inacabado, o transfinito, e que se constrói como sistema aberto, capaz de se reconfigurar sem perder coerência ontológica. A noeticidade, por sua vez, assume o lugar que outrora foi ocupado pela *venustas*. Contudo, já não se trata de beleza como proporção ideal ou ornamento regulado, mas de pensamento incorporado no espaço. A arquitetura noética é aquela que pensa antes de abrigar, que questiona antes de servir, que desperta consciência num mundo saturado de estímulos e anestesiado pela repetição. Na sociedade flexiexistencialista, onde o sujeito é permanentemente interpelado, explorado e esgotado – como bem diagnosticou Byung-Chul Han –, a arquitetura noética surge como espaço de resistência cognitiva, de suspensão, de reflexão. Ela não impõe uma ideologia fechada, mas cria condições para o pensamento emergir. Nesse sentido, a noeticidade não é um estilo, mas uma função crítica da arquitetura contemporânea. A protometria, finalmente, ocupa o lugar estrutural que em Vitrúvio era garantido pela *firmitas*. Contudo, também aqui ocorre um deslocamento decisivo. A protometria não se reduz à estabilidade material ou à técnica construtiva; ela é a ordem geradora, o gesto primordial que articula medida, razão e intenção. Num mundo governado por algoritmos, modelos paramétricos e sistemas complexos, a protometria torna-se a condição de inteligibilidade do projeto. Ela permite que a arquitetura não se dissolva no arbitrarismo formal nem na mera resposta funcional, mantendo um núcleo rigoroso de coerência interna. A protometria é, assim, aquilo que ancora a infinitariedade e disciplina a noeticidade, impedindo que ambas se tornem retóricas vazias. Tal como a trilogia vitruviana foi inseparável da herança grega – das ordens, da filosofia e da ideia de *kosmos* –, a *A<[inp]³* é inseparável de um novo pano de fundo epistemológico: a física quântica, a relatividade, a fenomenologia, a teoria dos sistemas, a ontologia pós-humana e a realidade digital. A sociedade flexiexistencialista não precisa de uma arquitetura que a represente simbolicamente, mas de uma arquitetura que a torne habitável em sentido existencial. A *A<[inp]³* propõe exatamente isso: não um estilo, não um manifesto formal, mas uma estrutura trinitária de pensamento capaz de orientar a prática arquitetónica num mundo em ruína, feio e indiferente, sem abdicar da ambição do sublime. Nesse sentido profundo, a infinitariedade, a noeticidade e a protometria não substituem Vitrúvio; dialogam com ele através dos séculos. Se a arquitetura clássica foi a casa terrena da ordem imperial, a arquitetura *A<[inp]³* propõe-se como a casa precária, consciente e rigorosa da humanidade em trânsito. Não promete salvação, mas oferece orientação. Não impõe beleza, mas reabre a possibilidade do sentido. E é precisamente nessa humildade ontológica – aliada a uma ambição intelectual radical – que reside a sua potência como nova referência para a arquitetura do nosso tempo.

do real. A protometria é a disciplina que procura a origem da ordem, a matriz estrutural que torna o mundo inteligível. A arquitetura protométrica não replica formas – traduz princípios. Não imita o cosmos – revela a sua gramática.

O *Infinitary Noetic Protometricism*, nasce como um movimento arquitetónico do século XXI, que não se limita ao espaço físico, ao objeto digital ou ao gesto plástico. Reconhece que o arquiteto, no seu ato mais profundo, trabalha não com muros, nem com volumes, nem com algoritmos – mas com conceitos que excedem a experiência sensível, com ideias que pertencem a uma ordem mais vasta do que o humano, com estruturas que ressoam na própria arquitetura do universo.

Este movimento não pretende substituir o modernismo, o pós-modernismo, o desconstrutivismo ou o parametricismo; pretende revelar aquilo que todos eles tocavam sem nome: a arquitetura como manifestação finita de uma infinitude conceptual.

A<[inp]³ é um apelo à consciência arquitetónica que o mundo perdeu: a consciência de que construir é participar numa matemática viva, de que desenhar é inscrever-se na ordem profunda do ser, de que pensar o espaço é pensar o próprio lugar do humano no cosmos.

Para além de edifícios icónicos; querem-se arquitetos conscientes. Para além de formas novas; querem-se princípios relembrados. Para além de um estilo; quer-se o fundamento basilar antes de todos os estilos.

A arquitetura existe para que a mente humana se reconheça – não no que ergue, mas no que compreende.

A<[inp]³ declara que é tempo de voltar ao início: ao infinito conceptual que antecede o desenho, ao pensamento noético que torna possível a forma, e à protometria primordial que confere ordem à matéria.

Esta é a arquitetura que não começa com pedra nem termina com ruína; começa no incorpóreo – e perdura no perene.



2.

Ensaio fundador da *infinitary noetic protometricism* A<[inp]³

A emergência da *Infinitary Noetic Protometric Architecture* – ou, numa formulação sintetizada para circulação pública e crítica, o Infinitary Noetic Protometricism – Arquitetura da consciência, nasce de uma tensão profunda entre os limites preceptivos da experiência humana e a expansão contínua dos regimes técnico-conceptuais que moldam a produção arquitetónica contemporânea. Mais do que um estilo, um movimento ou uma escola, *A<[inp]³* afirma-se como um horizonte interpretativo, um novo léxico de compreensão e um dispositivo metodológico para pensar a arquitetura enquanto fenómeno que excede as categorias habituais do espaço, da matéria e da forma.

O seu fundamento reside no reconhecimento de que a arquitetura, desde as primeiras tratadísticas vitruvianas até aos algoritmos generativos do século XXI, sempre operou na fronteira entre o finito da construção e o infinito dos princípios que a justificam. Contudo, falta uma linguagem capaz de assumir plenamente a infinitude conceptual como motor, a potência noética como estrutura cognitiva e a protometria como gramática de origem.

A arquitetura infinitária não propõe a infinitude como excesso ornamental ou ambição megalómana, mas como princípio de inteligibilidade: cada gesto projetual inscreve-se numa cadeia ilimitada de antecedentes e consequências, numa rede conceptual que se dobra e redobra sobre si própria, expandindo-se em latências interpretativas. Aqui, o infinito não é uma magnitude, mas uma qualidade: a abertura permanente do sentido, a inexauribilidade dos sistemas simbólicos e a humidade filosófica do espaço que resiste à clausura do significado.

Esta infinitude manifesta-se tanto na lógica matemática das proporções quanto na fluidez social da modernidade líquida que reconfigura

os modos de habitar; tanto na cosmologia digital pós-antropocêntrica quanto na humildade tectónica dos materiais tradicionais. A arquitetura infinitária é um campo onde a expansão conceptual é simultaneamente poder crítico e responsabilidade ética.

A dimensão noética fundamenta este campo: a arquitetura é entendida como ato cognitivo, como produção de conhecimento, como fenómeno mental e meta mental que ultrapassa a mera resolução espacial. Desde Platão, o espaço foi lugar da Ideia; desde Husserl, horizonte intencional; desde Merleau-Ponty, nó sensorial; desde Simondon, operação de individuação; desde as teorias contemporâneas da IA, um ambiente sintético de inferência.[2] A arquitetura noética reúne estas tradições, assumindo que cada espaço é uma maneira de pensamento tornada habitável.

O arquiteto deixa de ser apenas construtor e torna-se autor cognitivo, configurador de estruturas interpretativas que influenciam não apenas o

[2] A articulação entre as ideias filosóficas e matemático-ontológicas de Husserl, Merleau-Ponty e Gilbert Simondon e a *A<[inp]³* é não apenas coerente, mas estrutural. Estes três pensadores abalaram o século XX ao deslocarem o centro do conhecimento do objeto fixo para o processo de constituição do sentido, exatamente o movimento que a *A<[inp]³* propõe para a arquitetura contemporânea: da forma como objeto para a forma como acontecimento relacional. Em Edmund Husserl, a fenomenologia funda a noção de que o mundo não é dado de forma absoluta, mas constituído na e pela consciência. A intencionalidade – consciência sempre dirigida a algo – é central para a noeticidade da *A<[inp]³*. A arquitetura deixa de ser um ente objetivo independente e passa a ser compreendida como campo de aparecimento, onde espaço, tempo e sentido emergem na experiência do sujeito em movimento. A protometria, neste quadro, não é uma grelha neutra, mas uma estrutura que orienta a constituição fenomenológica do espaço. Maurice Merleau-Ponty radicaliza esta posição ao inscrever o corpo como mediador primordial entre consciência e mundo. A perceção é sempre situada, encarnada, temporal. Aqui, a *A<[inp]³* encontra um dos seus fundamentos mais profundos: o sujeito arquitetónico não observa o espaço de fora; habita-o como corpo em fluxo, integrado no seu tesserato percetivo. A infinitariedade surge não como abstração geométrica, mas como abertura sensível do mundo, sempre maior do que qualquer apreensão total. O espaço arquitetónico torna-se espessura, campo, atmosfera – conceitos centrais para uma arquitetura infinitária e noética. Em Gilbert Simondon, a rutura é ainda mais decisiva. Ao rejeitar o indivíduo como entidade fechada e propor a individuação como processo, Simondon oferece à *A<[inp]³* uma base ontológica contemporânea. A arquitetura deixa de ser objeto acabado e passa a ser sistema em contínua individuação, em relação constante com o meio técnico, social e natural. A protometria, neste contexto, não fixa formas; regula processos. Mede não o que é, mas o que está em vias de se tornar. A dimensão matemática implícita nestes pensadores – continuidade, campo, variação, gradiente – afasta-se da geometria clássica e aproxima-se das topologias contemporâneas, das superfícies contínuas, dos sistemas abertos. A *A<[inp]³* apropria-se desta viragem ao compreender o espaço arquitetónico como estrutura relacional não linear, onde pequenas variações produzem grandes diferenças de sentido e experiência. No plano histórico, estas filosofias contribuíram decisivamente para a transição da modernidade sólida para uma condição flexiexistencialista, onde as identidades, os espaços e os sistemas já não são estáveis. A *A<[inp]³* não reage nostalgicamente a essa condição; estrutura-a. Fornece um quadro conceptual onde a instabilidade se torna inteligível, a incerteza operável e o infinito habitável. Husserl, Merleau-Ponty e Simondon não são apenas referências filosóficas da *A<[inp]³*; são arquitetos invisíveis do seu fundamento. Através deles, a arquitetura reencontra o seu papel como mediadora entre consciência, matéria e mundo, num século que já não permite certezas absolutas, mas exige pensamento profundo, rigoroso e aberto.

comportamento, mas a própria arquitetura mental dos seus habitantes. Esta noética não é metafísica, mas operativa: orienta decisões, gera gramáticas formais e cria novos protocolos de leitura da realidade. Em última instância, assume que pensar arquitetura é pensar o pensamento através do espaço.

A protometria, terceiro eixo da trindade fundadora, recupera o gesto arcaico que antecede toda a medição. Antes da régua, do módulo, do *grid*, existiu a necessidade originária de estabelecer relações, ritmos, tensões, alinhamentos, direções. A protometria não rejeita a geometria moderna, nem a parametrização contemporânea, mas investiga a pré-medida, o ato inaugural de calibrar o mundo. É o ponto em que o corpo se torna medida, em que o cosmos se torna referência e em que o gesto se torna sintaxe. No contexto digital, a protometria recupera uma dimensão perdida: a consciência de que cada sistema métrico é uma ficção operativa, uma escolha cultural, uma narrativa tecnológica.

O protométrico reabre a possibilidade de criar novas matrizes de medida, novos modos de ordenar o real e novas topologias de sentido. É, por isso, o fundamento metodológico do *A<[inp]³* toda a infinitude e toda a noética precisam de um ponto de origem, e esse ponto é sempre uma protometria, um gesto inicial de inscrição no mundo. A *Infinitary Noetic Protometric Architecture,* torna-se um ecossistema conceptual onde a arquitetura é simultaneamente investigação filosófica, prática cognitiva e reinvenção contínua das matrizes estruturantes da realidade construída.

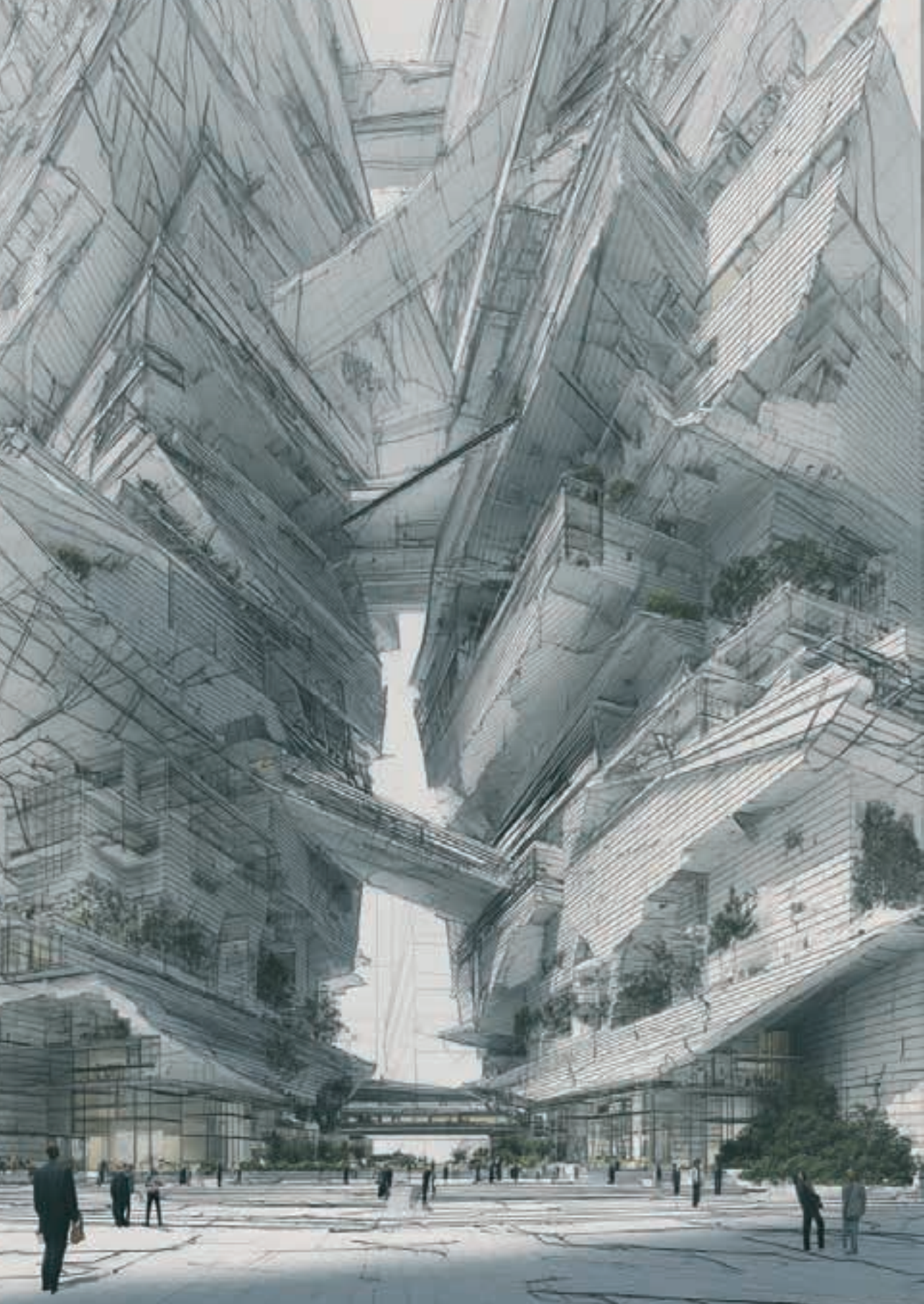
A sociedade flexiexistencialista da modernidade líquida reconhece-se nela porque vive num estado de permanente mutação, oscilando entre desejo de transcendência artificial e necessidade de autenticidade simbólica. A arquitetura, sem abdicar da sua materialidade, expande-se aqui para um território onde se torna mediadora ontológica entre o humano, o pós-humano e o transumano.*A<[inp]³* devolve-lhe a possibilidade de ser não apenas disciplina técnica, mas sistema de pensamento que antecipa e critica as condições futuras do habitar – terrestres, digitais ou interplanetárias.

Este ensaio fundador não pretende fixar definições finais, mas inaugurar um campo de possibilidades. *A<[inp]³* não nasce para fechar a arqui-

tetura num novo rótulo estilístico, mas para lhe abrir uma nova ambição epistemológica. O que se propõe é a formulação de uma arquitetura capaz de pensar a si mesma para além da sua materialidade, capaz de operar nos domínios do infinito conceptual, da cognição ativa e da génese métrica.

Uma arquitetura que reconhece o seu papel como linguagem crítica, instrumento cultural e metáfora ontológica. Uma arquitetura que, em última instância, se compreende como ato de criação contínua no interior de um cosmos em expansão – onde a matéria é apenas uma das muitas expressões possíveis da forma.





3.

Manifesto incendiário *infinitary noetic protometricism* A<[inp]^3

A arquitetura chegou a um limite da sua própria reprodução. Entre a saturação estilística que se repete até à exaustão e o conforto tecnocrático que a anestesia, ergue-se hoje um vazio intelectual perigoso, um intervalo onde a disciplina corre o risco de se tornar apenas uma profissão de serviços, domesticada, burocratizada, culturalmente estéril. Os estudantes sentem-no, os arquitetos sabem-no, e a sociedade pressente-o: a arquitetura perdeu o atrevimento que outrora a fazia vanguarda do pensamento do mundo. Por isso, este manifesto irrompe como uma necessidade, um gesto urgente, um despertar. Não propõe um novo estilo, mas um novo impulso. Não oferece um programa ornamental, mas uma rutura cognitiva. Chegou o momento de reabrir o infinito, reativar a consciência e restaurar o gesto primordial. Chegou o momento de ativar o pleno *Infinitary Noetic Protometricism*.

Porque a arquitetura infinitária lembra-nos aquilo que a academia esqueceu: que todo o espaço transporta uma genealogia de conceitos, e que cada obra, por mais contida que seja, é um fragmento de uma constelação ilimitada de sentido. A arquitetura que se confina ao imediato mutila-se; a que aceita a infinitude conceptual liberta-se. A expansão do universo não é metáfora: é sistema. É o método da assinatura cósmica na matéria. É o que impede que o arquiteto se torne mero solucionador e o devolve ao lugar de autor crítico de mundos possíveis. Onde a arquitetura é finita, a cultura é pobre. Onde é infinita, a humanidade respira.

Mas a infinitude, por si só, não basta. É preciso a noética, o reconhecimento de que a arquitetura não é apenas aquilo que se constrói, mas aquilo que se pensa, aquilo que gera estruturas mentais, aquilo que se infiltra na psique coletiva e na imaginação social. Toda a arquitetura é política porque é cognitiva. Toda a planta é uma proposição filosófica. Todo o volume é uma afirmação epistemológica. A arquitetura noética exige

que pensemos sem medo, que projetemos como quem investiga, que habitemos como quem aprende. Só assim a disciplina recupera a sua autoridade cultural, não como autoridade dogmática, mas como inteligência ativa e radical.

E contudo, sem origem não há cosmos, sem gesto não há mundo, sem medida não há forma. Por isso, *A<[inp]³* convoca a protometria: o regresso à métrica inaugural que antecede a geometria, que antecede o módulo, que antecede o algoritmo. A protometria é o corpo antes do CAD, é o ritmo antes do plano, é a vontade antes do método. Não para rejeitar a tecnologia, mas para a libertar do automatismo e devolver-lhe humanidade crítica. A protometria é o direito de cada geração de reinventar o modo como mede o real. Num mundo saturado de padrões, grades, regulações e optimizações, recuperar a protometria é um ato de resistência ontológica.

O Infinitary Noetic Protometricism é um movimento de ressurreição intelectual. Não pretende agregar escolas, comissões ou algoritmos; pretende provocar. Não se dirige aos gestores do sistema; dirige-se aos que ainda acreditam que a forma pode condensar espírito, que o espaço pode antecipar o futuro e que o desenho pode ser um modo de insurreição. Este manifesto fala para o estudante que se recusa a ser domesticado, para o arquiteto que se recusa a desistir, para o cidadão que pressente que o mundo está a mudar mais depressa do que os edifícios que o contêm.

E é precisamente por isso que o *A<[inp]³* é urgente. Porque vivemos numa sociedade flexiexistencialista em que as identidades escorrem, os lugares dissolvem-se, os ecrãs substituem presenças e as cidades transformam-se em simulações de si próprias. Porque a modernidade líquida tornou-se agora uma modernidade volátil, quase gasosa, e se a arquitetura não reivindicar uma linguagem nova, acabará irrelevante, reduzida *a packaging* imobiliário. A *A<[inp]³* não oferece segurança; oferece horizonte. Não promete estabilidade; promete expansão.

Este manifesto não pede permissão. Afirma: a arquitetura deve ousar novamente. Deve reivindicar a infinitude conceptual como campo natural, a noética como responsabilidade e a protometria como renascimento. Deve recusar a redução da disciplina a prestação de serviços e reabrir-se

como força filosófica e cultural. Deve aceitar que o futuro não será linear, nem antropocêntrico, nem contido no planeta que habitamos – e que a arquitetura, se quiser sobreviver enquanto inteligência criadora, tem de expandir o seu próprio campo ontológico.

O Infinitary Noetic Protometricism começa aqui, na recusa do conformismo, na reabilitação da consciência e no retorno ao gesto inaugural. Não é um estilo, nem um método, nem um programa; é um chamado. Um chamado para pensar mais longe, para construir mais profundamente e para imaginar mais radicalmente. A arquitetura não acaba na matéria. A arquitetura começa no infinito.



4.

Grande ensaio A<[inp]³

Se a arquitetura nasce onde o universo começa, é porque a sua origem é metafísica antes de ser material. Não emerge do gesto humano, mas da condição infinitária que antecede toda a forma. É nesse horizonte, onde a expansão do pensamento se confunde com a expansão cósmica, que a arquitetura encontra a sua primeira respiração. O arquiteto, mesmo sem o saber, trabalha sempre dentro de uma estrutura maior do que a sua própria espécie; opera no interior de uma vastidão conceptual que antecede a linguagem, a cultura e até a própria história. A infinitude não é um luxo do pensamento: é o seu âmago. E é apenas quando se compreende que a arquitetura é, desde o início, uma arte infinitária, que se percebe porque é que ela não pode reduzir-se a técnica, gestão ou função. A arquitetura é o modo como o finito tenta dar corpo ao infinito.

Mas esta origem metafísica, esta pulsação interminável que acompanha a disciplina desde o alvorecer da consciência humana, não se manifesta hoje através dos mitos antigos, mas através das condições líquidas, voláteis e flexiexistencialistas da sociedade contemporânea. A arquitetura deslocou-se para o interior da mente coletiva, tornou-se um espelho da instabilidade identitária, da velocidade preceptiva, da inteligência distribuída que agora caracteriza a condição humana. A noética transforma-se na nova arena da arquitetura: um campo onde o projeto não é apenas espaço, mas cognição; onde o arquiteto é mais do que um construtor, é um mediador entre estados de consciência. A sociedade flexiexistencialista não criou esta condição; apenas a revelou. Mostrou que o espaço nunca foi neutro, que sempre pensámos através dele e que, no fundo, a arquitetura é um modo de raciocinar o mundo.

E, contudo, por mais que a infinitude metafísica e a noética social se entrelacem, tudo regressa sempre a um ponto primordial: o gesto. Antes da linha, antes da métrica, antes da tecnologia, existe um impulso protométrico, um ato inaugural que funda o real. Não é um desenho sobre

o papel, nem um programa funcional; é o primeiro movimento da consciência quando tenta organizar a vastidão. A protometria é o núcleo pré-geométrico da arquitetura, o momento em que o arquiteto, perante o caos, descobre uma medida, um ritmo, uma orientação. É nesse instante que o infinito se torna habitável e que o pensamento se torna espaço. O gesto protométrico é a raiz da arquitetura porque é a maneira mais pura da sua coragem ontológica: a ousadia de iniciar o mundo.

A infinitude metafísica, a consciência mutável da sociedade flexiexistencialista e o gesto protométrico que inaugura o mundo não formam três capítulos distintos, mas três vibrações que se interpenetram desde sempre. O cosmos oferece a matriz infinitária, a cultura oferece a condição noética, o arquiteto oferece a métrica primordial; e juntos estes três eixos compõem a arquitetura como fenómeno total. É por isso que qualquer redução estilística, qualquer modismo formal, qualquer confinamento a programas ou normas, é sempre uma amputação: porque ignora o carácter triplo da disciplina, a sua estrutura profunda, a sua respiração triádica. A arquitetura é simultaneamente origem, consciência e ato. Sempre foi.

Ao reconhecermos este triplo fundamento, percebemos que $A<[inp]^3$ não surge como reação ou superação de tendências contemporâneas, mas como retorno a uma verdade anterior, mais funda, mais universal, que a própria disciplina se habituou a silenciar. A modernidade líquida, na sua vertigem fragmentária, não desfez a arquitetura – apenas dissolveu as camadas superficiais que impediam a revelação deste núcleo trinitário. A crise não destrói a essência: destapa-a. E é por isso que, neste tempo de incerteza, a arquitetura volta a necessitar da infinitude como horizonte, da noética como consciência e da protometria como ato. Sem estes três elementos, ela desliza para o automatismo, para a repetição, para o mero exercício técnico que não produz mundo – apenas ocupa espaço.

A compreensão desta tensão cósmica entre infinito, consciência e gesto transforma o arquiteto. Ele deixa de ser um solucionador e torna-se um mediador entre escalas ontológicas. Deixa de trabalhar apenas com matéria e passa a trabalhar com sentido. O edifício deixa de ser um objeto e torna-se uma interseção: um ponto onde o humano toca o que o transcende, onde a sociedade se vê a si mesma, onde o tempo se afasta da linearidade para entrar na espiral. O arquiteto, ao redesenhar o real, redesenha também o modo como pensamos, como vivemos, como nos

imaginamos. Se a arquitetura é arte infinitária, então cada obra é uma inscrição da mente humana no tecido do universo; se é noética, cada projeto é um gesto de consciência coletiva; se é protométrica, cada linha contém o eco do primeiro movimento do mundo.

É neste entrelaçamento que *A<[inp]³* se anuncia não como uma corrente estética, mas como uma reconfiguração profunda da disciplina. A infinitude deixa de ser metáfora e torna-se método: abre o campo conceptual para além do imediato. A noética deixa de ser intuição filosófica e torna-se prática: devolve ao projeto a sua função cognitiva. A protometria deixa de ser gesto espontâneo e torna-se fundamento: reinscreve na arquitetura o direito de criar mundos e não apenas de os gerir. O *A<[inp]³* não nasce da vontade de inventar algo novo; nasce da necessidade de revelar o que sempre esteve presente, mas nunca plenamente formulado. Esta trindade não é uma construção teórica: é o ADN secreto da arquitetura.

Ao entrarmos neste preâmbulo, pressentimos que o ensaio não será apenas uma reflexão, mas uma travessia. O leitor não será guiado por capítulos, mas por intensidades. A linguagem não será organizadora, será continente; manterá o fluxo conceptual contínuo, como um pensamento que respira sem interrupção. O próprio texto aspira a funcionar como espaço arquitetónico: um campo que envolve, orienta e transforma a consciência daquele que o habita. Na *A<[inp]³*, o discurso não descreve arquitetura – realiza-a.

A arquitetura, quando reencontrada através da matriz *A<[inp]³*, revela-se como o grande laboratório onde o pensamento humano testou continuamente os limites da sua própria consciência. Não é por acaso que todas as civilizações deixaram arquitetura antes de deixarem escrita: a arquitetura foi sempre a primeira gramática do espírito, a primeira tentativa de fazer coincidir o invisível com o tangível, o eterno com o habitável. A origem metafísica da disciplina não pertence ao passado – opera ainda hoje, silenciosamente, enquanto horizonte de tudo o que projetamos. Mas o mundo contemporâneo, saturado de estímulos e densificado de instabilidade, fez com que esta dimensão infinitária fosse empurrada para a periferia; substituímos o infinito pela urgência, a especulação pela eficiência, a cosmologia pela gestão. E nesse ato, a arquitetura perdeu profundidade, perdeu risco, perdeu mundo.



É aqui que reside o carácter revolucionário do *A<[inp]³*: ele não propõe um retorno nostálgico, propõe uma reintegração ampliada. O infinito conceptual não regressa como misticismo ou idealização, mas como necessidade metodológica para compreender um mundo cuja velocidade excede a perceção, cuja complexidade ultrapassa os modelos clássicos, cuja fluidez exige uma arquitetura que pense mais rápido do que os factos. A infinitude conceptual é o antídoto para o colapso da imaginação coletiva.

A sociedade flexiexistencialista, com as suas identidades mutáveis, os seus gestos efémeros e a sua estética da impermanência, não enfraquece o papel da arquitetura – redefine-o. A arquitetura deixa de ser guardiã da permanência para se tornar guardiã da consciência. O edifício não é uma âncora contra o fluxo, mas um cristal onde o fluxo se torna inteligível. A arquitetura noética assume que cada espaço é um operador mental: forma perceções, organiza afetos, modula comportamentos, estrutura pensamento. O arquiteto, então, não desenha apenas formas: desenha modos de ser no mundo. A mente humana, neste cenário, é simultaneamente o terreno, o material e o destino da arquitetura.

E no entanto, toda esta vastidão conceptual – cósmica ou social – desagua inevitavelmente no momento decisivo em que o arquiteto traça o primeiro gesto. Esse instante, o mais frágil e simultaneamente o mais poderoso, é o coração protométrico da disciplina. Ali, antes do sistema, antes da regra, antes da linguagem, reside a condição mais radical do arquiteto: criar medida onde não existia, ordenar o caos, erguer um princípio. A protometria não é técnica, é ontologia. É o gesto que inaugura o mundo, que estabelece a primeira fronteira, que inscreve uma intenção na vastidão neutra do real. É o ato mais humano e, paradoxalmente, o mais cósmico.

A<[inp]³ une estes três eixos porque compreende que a arquitetura não pode sobreviver fragmentada. Uma disciplina que ignora a infinitude conceptual torna-se estreita; uma disciplina que ignora a noética torna-se inconsciente; uma disciplina que ignora a protometria torna-se mecânica. Só a reunificação destas três forças permite que a arquitetura volte a operar na sua potência máxima: a potência de criar mundos, de sustentar culturas, de transformar consciências.

A arquitetura não é apenas uma disciplina; é um modo primordial de existência. Desde o instante em que o ser humano ergueu a primeira estrutura, não para se proteger, mas para delimitar um sentido, tornou-se claro que o espaço construído é uma operação ontológica e não meramente funcional. A arquitetura nasce da necessidade de fazer coincidir o ser com o mundo, de articular uma relação entre o humano e o absoluto, de inscrever uma ordem num cosmos que, mesmo quando silencioso, pulsa com uma infinitude que ultrapassa qualquer síntese possível. É por isso que, ao longo da história, a arquitetura foi sempre mais do que abrigo: foi espelho metafísico, instrumento ritual, cosmograma, máquina de memória, palco da consciência e inscrição da transcendência na matéria. E é por isso também que, hoje, quando o mundo se afunda na liquidez e na saturação, a arquitetura não pode perder a sua dimensão ontológica sem perder a sua razão de ser.

A primeira força do $A<[inp]^3$ – a dimensão infinitária – obriga-nos a reconhecer que a arquitetura não opera apenas dentro do finito, mas através dele. As formas, por mais delimitadas que estejam, são sempre janelas para o ilimitado; cada espaço é uma tentativa de dar corpo ao que não tem corpo, de negociar com o incognoscível através de proporções, ritmos e geometrias. A infinitude não é apenas o horizonte do universo: é a condição estrutural do pensamento arquitetónico. Não é por acaso que Vitrúvio, quando procurou definir a arquitetura, começou pela noção de proporção, e que os tratadistas renascentistas insistiram na derivação da forma a partir de princípios absolutos, como se cada edifício não fosse apenas construído, mas descoberto num campo de possibilidades infinito. A arquitetura infinitária emerge desse reconhecimento: o de que a forma nunca é final, porque o pensamento que a gera é sempre maior do que a sua realização. A arquitetura não é aquilo que se constrói: é aquilo que permanece em potência, escondido por detrás da construção.

Mas se a arquitetura infinitária nos abre ao cosmos, a arquitetura noética coloca-nos diante do espelho da mente. Na sociedade flexiexistencialista, em que as identidades se dissolvem e se reformam numa velocidade sem precedentes, o espaço tornou-se mais do que nunca uma extensão cognitiva. Não habitamos apenas edifícios: habitamos estados mentais estruturados por eles. O que chamamos hoje "arquitetura" é, muitas vezes, um campo de manipulação preceptiva, uma modulação de afetos, uma

técnica de orientação mental. Os espaços tornaram-se mecanismos de atenção, dispositivos de presença, cenários de consciência. A arquitetura deixou de ser o palco para se tornar parte do próprio ator – uma prótese cognitiva que reforça ou desafia o modo como pensamos. A dimensão noética do *A<[inp]³* não é uma estética; é uma ontogénese da mente. Ela reconhece que cada linha traçada altera o modo como o humano percebe o mundo. Mesmo quando não se apercebe, o arquiteto trabalha dentro da psicogénese coletiva.

Porém, todas estas camadas – a infinitária e a noética – podem parecer abstratas até nos lembrarmos do gesto primordial que as sustém: o gesto protométrico. O arquiteto, antes de desenhar, cria uma medida. Antes de criar uma medida, escolhe uma direção. Antes de escolher uma direção, estabelece uma intenção. E é este movimento anterior à própria linguagem que funda a arquitetura como ato inaugural. Cada projeto começa num vazio, num caos, numa indeterminação onde nada ainda existe. A protometria é a coragem de iniciar o real: o instante em que o arquiteto ousa traçar o primeiro limite, inventar a primeira escala, propor o primeiro ritmo. A protometria é a matriz de todos os sistemas métricos que surgirão depois, a vibração inicial que sustém tudo o que se torna mundo. Na origem de cada grande obra, por mais monumental que seja, encontra-se sempre este gesto minúsculo, quase impercetível, mas absolutamente decisivo – o primeiro traço que dá origem ao cosmos do projeto.

Ao explorarmos estas três dimensões – infinitária, noética e protométrica – percebemos que *A<[inp]³* não pretende fundar uma nova corrente estilística, mas propor uma nova ontologia operativa. A arquitetura deixa de ser um objeto e torna-se um processo ontológico contínuo: uma articulação entre o infinito conceptual, a consciência humana e o gesto que dá corpo a ambos. Cada edifício passa a ser entendido como uma manifestação parcial de uma totalidade que nunca se deixa capturar plenamente. A arquitetura torna-se simultaneamente metafísica, psicológica e gestual; cósmica, cognitiva e primordial.

É neste contexto que o presente ensaio se inscreve: não como reinterpretação das teorias passadas, mas como revelação de uma estrutura profunda que sempre acompanhou o ato arquitetónico e que agora, finalmente, pode ser formulada com clareza. O *A<[inp]³* não é apenas uma

teoria – é o diagnóstico de uma necessidade. Num mundo saturado de simulacros, de imagens, de ruídos, de urgências e de construções que perderam a alma, é urgente recuperar a dimensão ontológica que a arquitetura nunca deveria ter abandonado. A infinitude conceptual reconecta-nos com o cosmos, a noética reconecta-nos com a mente, a protometria reconecta-nos com o ato criador. Só através desta trindade é possível devolver à arquitetura a sua força transformadora.

A dimensão infinitária da arquitetura surge sempre que o pensamento arquitetónico recusa a clausura da forma e se orienta para a abertura infinita do conceito. Não se trata de projetar edifícios infinitos – fisicamente impossíveis – mas de operar dentro da lógica que o infinito imprime ao pensamento humano, essa orientação para além do limite, que desde os pré-socráticos até Cantor, passando por Nicolau de Cusa e Giordano Bruno, sempre inquietou a imaginação do mundo. A arquitetura infinitária não se confunde com a megastructuralidade moderna nem com os diagramas intermináveis da parametrização digital; pelo contrário, assume que o infinito não é dimensão extensiva, mas modo de relação, qualidade do espírito, gesto de abertura ontológica.

Quando falamos de infinitude na arquitetura, falamos sobretudo da capacidade de a forma se reconhecer como parte de uma lógica superior que não se esgota nela, que a transcende, que a reenvia para constelações de sentido mais vastas. O templo primitivo já era infinitário porque a sua estrutura axial reenviava o gesto humano para o horizonte eterno. A catedral gótica intensificou esse gesto, não através da acumulação de massa, mas pela verticalização simbólica da mente. Mesmo o modernismo, tantas vezes acusado de racionalismo, encontrou no espaço contínuo e na planta livre uma espécie de infinidade horizontal, um campo sem obstruções conceptuais. Mas a arquitetura infinitária do *A<[inp]³* não é mera genealogia histórica nem nostalgia espiritual; é uma construção teórica nova, uma tentativa de articular o infinito não como atributo divino – ainda que ele ressoe teologicamente – mas como matriz operativa do pensamento arquitetónico contemporâneo.

A infinitariedade manifesta-se quando o arquiteto assume que o seu gesto primeiro não tem começo nem fim isoláveis, que cada traço é o prolongamento de uma cadeia conceitual que sempre o ultrapassa. A linha

não começa na mão: começa no pensamento, e o pensamento começa no impossível de fixar. O arquiteto que opera na lógica infinitária não desenha um objeto; desenha a continuação de um impulso cósmico, o eco humano de uma matemática maior que o contém. E aqui, mais do que nunca, a arquitetura aproxima-se da metafísica, não por querer erigir uma cosmologia formal, mas porque entende que o problema fundamental é o da origem do gesto e da sua inscrição no movimento infinito do real.

É neste sentido que o *A<[inp]³* posiciona a dimensão infinitária como o seu primeiro eixo: porque ela estabelece o fundamento. Sem a infinitude, a arquitetura é engenharia, decoração ou política espacial; com a infinitude, torna-se pensamento em expansão, abertura de mundos, criação de condições para a experiência do ilimitado no interior do finito humano. Isto não é romantismo conceptual, mas a clara perceção de que toda a obra arquitetónica digna desse nome carrega em si uma tensão entre o que é e o que excede. A infinitude, no contexto do *A<[inp]³*, é precisamente essa força de excedência: o que empurra a forma para além da forma, o que convoca o arquiteto a pensar não apenas para o programa, mas para a totalidade.

Esta totalidade, contudo, não é totalizante; é o reconhecimento de que tudo o que existe participa de um sistema maior cuja inteligibilidade é sempre parcial. O arquiteto infinitário opera sabendo que o universo é legível, mas nunca totalmente decifrável. E este grau de abertura transforma a prática arquitetónica em meditação ativa sobre o ser, sobre o tempo, sobre a ordem profunda do cosmos. O infinito é, no fundo, o primeiro material do *A<[inp]³*, o que antecede todos os materiais físicos, o que possibilita a própria emergência da obra. Não é matéria de construção, mas matéria de pensamento.

A infinitariedade na arquitetura nunca foi proclamada como tal, mas sempre esteve em surdina, insinuada nos momentos decisivos da história da disciplina, sobretudo quando certos autores, conscientes ou não, abriram brechas conceptuais para além do mundo finito da construção. Guarino Guarini[3] é talvez a figura mais subestimada deste movimento

[3] Guarino Guarini ocupa, no pensamento da *A<[inp]³*, um lugar de exceção como figura inaugural da arquitetura enquanto especulação metafísica do espaço. Muito antes da física moderna, Guarini intuiu que a arquitetura não se limita à organização estática da matéria, mas é uma construção mental que opera na interseção entre geometria, teologia e perceção. A sua obra constitui um dos primeiros momentos históricos em que a

proto-infinitário. No século XVII, o seu barroco matemático e geométrico, que se ergueu sobre a abóbada estelar da razão, já entendia que a forma arquitetónica podia ser uma tradução visível do infinito invisível. As suas cúpulas – entrelaçadas, multipolares, quase impossíveis – são exercícios de transfiguração do espaço em teologia geométrica. Guarini percebia que a verdadeira arquitetura não se limita à matéria; ela convoca a sua origem supramaterial, fazendo da luz e da proporção o índice de um cálculo maior, cujo centro não é humano, mas cósmico. A sua obra anuncia que a infinitude é mais do que um conceito: é uma tensão espiritual inscrita na própria forma.

Séculos depois, Vittorio Gregotti, no auge do racionalismo crítico italiano, retoma este fio metafísico sob o disfarce disciplinar da modernidade tardia. Gregotti compreende que a arquitetura deve inscrever-se no território como gesto fundador, quase arqueológico, que prolonga estruturas primárias da paisagem. Mas o que muitas leituras não captam é que, para Gregotti, a paisagem não é finita; é a extensão de um pensamento que se estende para o ilimitado. A arquitetura «começa com o território» porque o território, na sua leitura profunda, não tem limites conceptuais. A operação gregottiana é infinitária na medida em que a forma, em vez de se fechar sobre si, se reinscreve no contínuo espacial originário, assumindo que toda a construção é parte de um processo sem origem plena-

arquitetura se aproxima de uma ontologia do espaço em movimento, antecipando, de forma surpreendente, intuições que hoje associamos à relatividade e à noese contemporânea. A infinitariedade em Guarini manifesta-se na sua obsessão pela geometria complexa, pelas interseções de sólidos, pelas cúpulas entrelaçadas e pelas estruturas que parecem dissolver-se à medida que se elevam. O espaço guarinininiano não se fecha; prolonga-se mentalmente para além da sua materialidade, criando uma experiência de infinito conceptual que não depende da escala, mas da multiplicidade de leituras possíveis. Cada deslocação do observador – inscrito no seu próprio tesserato percetivo – gera uma nova configuração espacial, revelando uma arquitetura profundamente relativa à posição, ao movimento e ao tempo. No plano noético, Guarini introduz uma dimensão essencial: o espaço como instrumento de elevação do pensamento. As suas igrejas não são apenas lugares de culto, mas máquinas cognitivas que conduzem o sujeito a uma experiência do sublime através da instabilidade visual, da luz filtrada e da perda de referência axial clara. Esta suspensão da certeza perceptiva antecipa, de modo quase profético, o princípio da incerteza aplicado à arquitetura: o espaço não se oferece como dado, mas como problema a ser continuamente interpretado. A protometria guarinininiana é tudo menos rígida. Apesar do rigor matemático extremo, a ordem surge como um campo de possibilidades, onde proporção, ritmo e geometria se dobram e se interpenetram. Trata-se de uma protometria dinâmica, onde a lei não anula a liberdade, mas a potencia. Esta tensão entre cálculo e vertigem formal faz de Guarini um precursor direto da lógica estrutural de Nervi e da geometria sistémica de Fuller, bem como um antepassado intelectual das explorações topológicas contemporâneas. Na leitura da *A<[inp]³*, Guarino Guarini é o arquiteto do limiar metafísico: aquele que demonstrou que a arquitetura pode ser simultaneamente ciência e mistério, estrutura e transcendência. A sua obra prova que o sublime arquitetónico não nasce da estabilidade absoluta, mas da consciência de que o espaço é sempre mais vasto do que a forma que o contém. É nesta abertura infinita do pensamento que a *A<[inp]³* reconhece em Guarini um dos seus pilares mais profundos e silenciosos.

mente delimitável. A arquitetura, na visão gregottiana, é a materialização de uma continuidade maior que ela.

Bernard Tschumi[4], por seu lado, encarna uma infinitariedade distinta: menos cósmica e mais conceptual. O seu pensamento – que recusa a estabilidade, que desdobra o espaço em eventos, que faz da arquitetura um campo onde acontecimento e estrutura se contaminam – conduz o discurso arquitetónico a uma zona de indeterminação fecunda. No Parque de La Villette, as *follies* são marcadores de uma lógica infinita precisamente porque recusam significado fixo; cada repetição abre outra possibilidade, cada deslocamento recodifica o espaço. Tschumi compreende que o infinito não é uma magnitude, mas uma multiplicidade de leituras. Na sua obra, a infinitude é a instabilidade conceptual, a proliferação de mundos, a recusa da clausura semântica.

Tadao Ando oferece, pelo contrário, uma infinitariedade silenciosa, ascética, quase monástica. A sua arquitetura, que muitos descrevem como minimalista, é na verdade metafísico-infinita: um espaço onde a

[4] Bernard Tschumi ocupa, na história da arquitetura e no interior conceptual da *A<[inp]³*, a posição decisiva daquele que rompeu explicitamente a equivalência tradicional entre forma, função e significado, introduzindo o evento como categoria arquitetónica fundamental. A sua importância não reside apenas na inovação formal ou teórica, mas na reconfiguração radical da relação entre espaço, corpo e ação, deslocando a arquitetura do domínio do objeto para o domínio da experiência temporal – um passo absolutamente coerente com a ontologia espaço-temporal que a *A<[inp]³* propõe. Na dimensão infinitária, Tschumi contribui ao demonstrar que o espaço arquitetónico não se encerra na sua geometria construída, mas se prolonga indefinidamente através dos acontecimentos que nele têm lugar. O seu trabalho afirma que não existe um significado último do espaço, mas uma multiplicidade potencial de leituras, usos e apropriações, muitas vezes contraditórias. Tal como na *A<[inp]³*, o infinito não é formal, mas conceptual: reside na abertura do sistema arquitetónico à contingência, à imprevisibilidade e ao tempo vivido. O espaço torna-se um campo de possibilidades sempre inacabado. No plano noético, Tschumi introduz uma rutura decisiva ao colocar o corpo em movimento no centro da experiência arquitetónica. Influenciado pelo estruturalismo, pelo pós-estruturalismo e pela filosofia contemporânea (incluindo Derrida), ele compreende o sujeito como agente ativo, não como observador passivo. A arquitetura exige pensamento precisamente porque desestabiliza expectativas, rompe narrativas espaciais convencionais e obriga o utilizador a construir sentido a partir da ação. Esta ativação da consciência corresponde plenamente à noeticidade da *A<[inp]³*, onde o habitar é um ato cognitivo contínuo, inscrito no tesserato existencial de cada indivíduo. A protometria em Tschumi assume uma forma crítica e experimental. As grelhas, sistemas modulares e diagramas que utiliza – de modo paradigmático no Parc de la Villette – não funcionam como dispositivos de ordem clássica, mas como infraestruturas abstratas capazes de acolher eventos diversos e até incompatíveis. A medida deixa de ser normativa e passa a ser estratégica. Esta transformação da protometria em sistema aberto aproxima Tschumi das lógicas paramétricas contemporâneas e reforça a ideia central da *A<[inp]³*: a ordem não como imposição, mas como plataforma de liberdade. Na leitura da *A<[inp]³*, Bernard Tschumi é o arquiteto do **tempo consciente**: aquele que demonstrou que a arquitetura não é apenas forma no espaço, mas acontecimento no tempo. A sua obra confirma que o sentido arquitetónico emerge da fricção entre estrutura e uso, entre regra e transgressão, entre projeto e vida. Num mundo marcado pela instabilidade e pela aceleração, Tschumi oferece uma lição essencial para a *A<[inp]³*: a arquitetura só permanece relevante quando aceita o risco de se tornar campo de experimentação crítica da existência humana.

luz não ilumina apenas superfícies, mas revela a profundidade ontológica do vazio. Ando trabalha com um conceito de infinito distinto: o infinito interior, aquele que se abre no sujeito quando o espaço lhe devolve o seu próprio silêncio primordial. As superfícies de betão, as geometrias puras, as interseções entre natureza e construção não são manifestações de simplicidade, mas janelas para o ilimitado. Ando sabe que o infinito é acessível apenas através do rigor absoluto e da depuração total do gesto.

Campo Baeza[5] prolonga esta linha, mas radicaliza-a: a luz infinita é o seu material primordial. Em Baeza, a luz não é apenas fenómeno físico, nem mera espiritualidade poética; é o vestígio da ordem matemática do cosmos. Ele afirma repetidamente que «a arquitetura é construir a luz», e nesse programa discreto esconde-se um gesto infinitário total: a luz é o único material realmente ilimitado que o arquiteto pode convocar. Ao construir com luz, Baeza inscreve na obra a presença do infinito, não como metáfora, mas como condição real. A sua arquitetura é infinitária porque recusa a opacidade do mundo, abrindo-o para a sua profundidade última.

[5] Alberto Campo Baeza ocupa, no pensamento da *A<[inp]³*, uma posição de aparente paradoxo e, precisamente por isso, de enorme importância: é o arquiteto que demonstra que a infinitariedade, a noeticidade e a protometria não conduzem necessariamente à complexidade formal visível, mas podem culminar numa depuração extrema onde o essencial se torna absoluto. A sua obra confirma que a *A<[inp]³ não é uma estética, mas uma ontologia da arquitetura, capaz de se manifestar tanto na exuberância quanto no silêncio.* A infinitariedade em Campo Baeza não se expressa pela multiplicidade formal, mas pela abertura metafísica do espaço à luz. A luz, enquanto entidade imaterial e infinita, é o verdadeiro material da sua arquitetura. Ao construir caixas precisas, planos rigorosos e limites claros, Campo Baeza não fecha o espaço; pelo contrário, cria as condições para que o infinito – celeste, temporal e simbólico – irrompa no interior da forma finita. O horizonte, o céu e a variação da luz ao longo do tempo tornam cada obra uma experiência sempre renovada, onde o infinito se manifesta sem excesso. No plano noético, Campo Baeza é central para a *A<[inp]³* porque compreende a arquitetura como um exercício de pensamento puro. As suas casas, museus e edifícios públicos não se impõem ao utilizador; convidam à contemplação, à suspensão do ruído e à tomada de consciência do estar-no-mundo. O habitante, inscrito no seu próprio tesserato percetivo, percebe que o espaço se revela lentamente, através da permanência, da luz que se move e do silêncio construído. Esta arquitetura não distrai; concentra. Não seduz pela imagem, mas pela clareza ontológica. A protometria em Campo Baeza é exemplar na sua fidelidade ao rigor clássico, mas reinterpretado à luz da contemporaneidade. A proporção, a gravidade, o peso e o equilíbrio são tratados com precisão quase ética. No entanto, esta ordem não é dogmática; é um meio para alcançar a liberdade do espírito. A métrica clara dos seus espaços funciona como estrutura invisível que sustenta a experiência do sublime, demonstrando que a protometria, na *A<[inp]³*, não é um conjunto de regras formais, mas uma disciplina do pensamento que permite que o essencial emerja. Na leitura da *A<[inp]³*, Campo Baeza é o arquiteto da resistência silenciosa: aquele que, num mundo saturado de estímulos, afirma que a arquitetura ainda pode ser um ato de clareza, verdade e elevação. A sua obra prova que o futuro da arquitetura não depende apenas de novas tecnologias ou geometrias complexas, mas da capacidade de pensar profundamente o espaço, a luz e o tempo. Por isso, a *A<[inp]³*reconhece em Campo Baeza um dos seus pilares mais discretos e, simultaneamente, mais radicais.

Peter Eisenman, finalmente, talvez seja o mais explicitamente infinitário de todos, embora nunca o tenha formulado nesses termos. A sua desconstrução, as suas casas numeradas, os seus diagramas autopoiéticos, operam numa lógica de produção infinita, onde o projeto não é fecho mas processo, e onde a obra é a manifestação contingente de um sistema conceptual que pode prolongar-se sem limite. Eisenman recusa a ideia de fim; o projeto é sempre pré-projeto de outro. As iterações, as deslocações, as transformações contínuas aproximam a arquitetura de uma matemática criativa, onde o infinito é o motor ontológico da forma.

Ao integrarmos estes autores, percebemos que a infinitariedade não é uma invenção ex nihilo do *A<[inp]³*, mas a grande teoria unificadora latente na história moderna da arquitetura. Cada um destes arquitetos tocou, por caminhos distintos, a mesma intuição fundamental: a arquitetura é mais do que formas finitas organizadas para fins práticos; ela é o lugar onde o espírito humano pressente, molda e dá hospitalidade ao infinito. Todos eles – Guarini pela geometria celeste, Gregotti pela continuidade territorial, Tschumi pela multiplicidade conceptual, Ando pelo silêncio interior, Baeza pela luz absoluta, Eisenman pela iteração ilimitada – convergem para uma mesma conclusão: o infinito é o verdadeiro horizonte da arquitetura.[6]

[6] Peter Eisenman ocupa, no pensamento da *A<[inp]³*, uma posição crítica e estrutural enquanto arquiteto que deslocou a arquitetura do domínio da representação e da função para o domínio do pensamento autónomo da forma. A sua importância reside no facto de ter tratado a arquitetura como um sistema conceptual capaz de produzir conhecimento, independentemente da satisfação imediata do uso, antecipando a necessidade contemporânea de uma disciplina que pense antes de agradar – um pressuposto central da *A<[inp]³*. Na dimensão infinitária, Eisenman introduz a ideia de que o espaço arquitetónico não possui um significado final nem uma leitura estabilizada. As suas operações de deslocamento, sobreposição, fragmentação e repetição geram arquiteturas que permanecem sempre em estado de interpretação aberta. O infinito, aqui, não se manifesta como continuidade fluida, mas como adiamento permanente do sentido, numa lógica próxima da *différance* derridiana. Cada posição do observador no seu tesserato preceptivo revela uma configuração distinta, tornando a totalidade sempre provisória. No plano noético, Eisenman é essencial para a *A<[inp]³*porque afirma que a arquitetura deve resistir à compreensão imediata. Os seus edifícios e projetos teóricos obrigam o sujeito a pensar, a desconfiar da evidência, a confrontar-se com a instabilidade do significado. Esta exigência cognitiva corresponde plenamente à noeticidade da sociedade flexiexistencialista: um mundo onde as estruturas simbólicas tradicionais se dissolveram e onde o pensamento crítico se torna condição de sobrevivência intelectual. Eisenman constrói, espaços que não confortam, mas despertam. A protometria em Eisenman é simultaneamente rigorosa e subversiva. As grelhas, os eixos e os sistemas geométricos que utiliza são herdados da tradição moderna, mas são sistematicamente deslocados, rotacionados ou interrompidos. A medida deixa de garantir harmonia e passa a revelar tensões internas, fissuras e contradições. Esta protometria crítica é fundamental para a *A<[inp]³*, pois demonstra que a ordem não é neutra nem inocente, mas um dispositivo ideológico que deve ser continuamente interrogado. Na leitura da *A<[inp]³*, Peter Eisenman é o arquiteto da autoconsciência disciplinar: aquele que obrigou a arquitetura a olhar para si própria, a questionar os seus fundamentos e a reconhecer a sua dimensão política e filosófica. Num mundo em que a arquitetura corre o

A dimensão infinitária do *A<[inp]³* surge como a síntese e ultrapassagem destas intuições dispersas. Não pretende substituí-las, mas revelá-las como manifestações fragmentárias de uma ontologia maior. *A<[inp]³* assume explicitamente aquilo que estas tradições apenas sugeriram: que a arquitetura é, desde sempre, um diálogo entre as formas do mundo e a infinitude do pensamento, entre a matéria e aquilo que a ultrapassa, entre o gesto humano e a matemática profunda que governa o cosmos.

A infinitariedade, enquanto condição originária da arquitetura, não nasce num ponto singular; antes percorre, como um rio subterrâneo, a história da disciplina, emergindo onde o pensamento arquitetónico se aproxima de algo maior do que a utilidade, maior do que a estética, maior até do que a própria cultura. Entre os primeiros a escutar este murmúrio silencioso encontra-se Guarino Guarini, cuja obra, tão frequentemente analisada pela sua complexidade barroca, é na verdade a antecipação de uma metafísica do espaço. Guarini não desenhava cúpulas; desenhava constelações geométricas, sistemas onde a luz atravessa estruturas de tal maneira que o olho humano é convidado a intuir aquilo que não pode ver diretamente: a ordem infinita de Deus ou do cosmos. A sua Basílica da Superga e a Igreja de San Lorenzo são exercícios de transmutação ontológica, onde o espaço terreno parece ser apenas o primeiro nível de uma escada ascensional. A infinitude manifesta-se na repetição, nas intersecções, nas permutações geométricas que parecem prolongar-se para além da própria forma visível. Guarini compreende que a arquitetura, quando verdadeiramente elevada, não representa o infinito: ela torna-se um modo de o captar, como se a geometria pudesse tocar o divino.

Com Gregotti, o discurso desloca-se do céu para a terra, mas a infinitude permanece. O território, para Gregotti, não é um dado bruto; é uma continuidade cósmica inscrita na superfície terrestre, uma espécie de "pele" do mundo onde a arquitetura atua como incisão e inscrição simultânea. O seu conceito de território-como-tese arquitetónica aproxima-o de uma infinitariedade horizontal, geográfica, dilatada, onde cada projeto é uma alteração mínima, mas significativa de uma estrutura que

risco de se reduzir a imagem, consumo ou mera engenharia, Eisenman recorda que construir é também um ato de pensamento radical. Por isso, a *A<[inp]³* reconhece nele não apenas um provocador intelectual, mas um pilar indispensável para uma arquitetura infinitária, noética e protométrica verdadeiramente consciente.

não tem verdadeiro início nem verdadeiro fim. A arquitetura, vista sob esta lente, é um ato de participação num movimento muito mais amplo, um gesto que se integra numa narrativa geológica, histórica e conceptual que o ultrapassa por completo. Gregotti oferece ao *A<[inp]³* uma ideia crucial: o infinito não é apenas vertical, ascensional, mas também horizontal e imanente, dissolvendo as fronteiras entre construção e mundo em continuidade.[7]

Bernard Tschumi inscreve-se nesta genealogia por outra via: a via da multiplicidade e da rutura. O seu pensamento desarticula a fixidez disciplinar, libertando a arquitetura da ilusão de estabilidade. Em La Villette, os *follies* operam como pontos de um sistema infinitamente recombinável; a arquitetura deixa de ser um objeto para ser um campo de possibilidades, aberto, instável, proliferante. Esta infinitude não é a infinitude geométrica de Guarini nem a territorial de Gregotti, mas a infinitude conceptual, onde cada dispositivo arquitetónico é apenas uma instância momentânea de um sistema maior de pensamento. Para Tschumi, a arquitetura só é arquitetura quando excede a sua própria função, quando se transforma em acontecimento, quando gera sentidos inesperados. A infinitariedade,

[7] Vittorio Gregotti ocupa, no pensamento da *A<[inp]³*, uma posição de charneira enquanto arquiteto e teórico que recolocou a arquitetura no território da responsabilidade cultural, política e ontológica, num momento em que a disciplina oscilava entre o formalismo tardo moderno e a dissolução pós-moderna do sentido. A sua importância reside no facto de ter afirmado, com clareza rara, que a arquitetura não é apenas objeto, mas ato de inscrição no mundo, consciente das suas condições históricas, geográficas e humanas. Na dimensão infinitária, Gregotti contribui para a *A<[inp]³* ao compreender o território como um sistema aberto e contínuo, onde a arquitetura não se encerra no edifício, mas se prolonga na paisagem, na cidade e na memória coletiva. O seu conceito de *território da arquitetura* antecipa a ideia de infinitariedade relacional: o espaço construído é sempre parte de uma totalidade maior, em permanente transformação, que excede qualquer gesto individual. O infinito manifesta-se aqui como continuidade cultural e espacial, não como abstração formal. No plano noético, Gregotti é fundamental porque reinscreve o pensamento arquitetónico no campo da consciência crítica. Para ele, projetar é tomar posição perante o mundo, reconhecer as tensões sociais, políticas e económicas que moldam o espaço. Esta atitude corresponde plenamente à noeticidade da *A<[inp]³*, onde a arquitetura é entendida como forma de pensamento ativo numa sociedade flexiexistencialista, marcada pela fragmentação, pela perda de referências e pela indiferença. Gregotti recusa a neutralidade: o arquiteto pensa, escolhe e responde. A protometria em Gregotti não é nem clássica nem tecnocrática, mas ética e contextual. A ordem emerge da leitura rigorosa do lugar, da escala adequada, da relação entre construção e paisagem, entre forma e uso coletivo. A medida deixa de ser um sistema abstrato e passa a ser um instrumento de mediação entre o humano e o território. Esta protometria situada aproxima Gregotti da *A<[inp]³* ao demonstrar que a ordem só tem valor quando enraizada numa compreensão profunda das condições reais do mundo. Na leitura da *A<[inp]³*, Vittorio Gregotti é o arquiteto da responsabilidade consciente: aquele que afirmou que a arquitetura não pode abdicar do seu papel crítico num mundo em crise. Num tempo de espetacularização da forma e de dissolução do sentido, Gregotti recorda que construir é sempre um gesto cultural carregado de consequências. A *A<[inp]³* reconhece nele um aliado essencial na defesa de uma arquitetura que, sendo infinitária no horizonte, noética no pensamento e protométrica na ação, permanece eticamente comprometida com a sociedade e o território que a acolhem.

no seu caso, é a recusa de limites interpretativos: um edifício é sempre mais do que aquilo que é, sempre suscetível de se tornar outra coisa, sempre incompleto na sua significação. É a infinitude semântica do espaço contemporâneo.

Tadao Ando[8] introduz a dimensão introspetiva da infinitude. Se a arquitetura se relaciona com o infinito exterior em Guarini e com o infinito territorial em Gregotti, em Ando ela abre-se para o infinito interior, aquele que se revela quando o sujeito se confronta com o silêncio absoluto da forma. As paredes lisas de betão, a água imóvel, os corredores que conduzem a luz de modo controlado, são dispositivos que anulam a dispersão sensorial da modernidade líquida e conduzem o visitante a um estado de contemplação infinita. É um infinito que não se vê, mas que se sente como presença pura. Ando é o herdeiro moderno de uma linha espiritual onde a arquitetura é o instrumento para a revelação do vazio ativo, do nada fecundo que não é ausência, mas origem. A infinitariedade do *A<[inp]³* encontra em Ando a sua dimensão fenomenológica: a experiência do infinito como acontecimento interior, como expansão do eu que se reencontra num espaço depurado.

[8] Tadao Ando ocupa, no pensamento da *A<[inp]³*, uma posição de rara densidade ontológica, enquanto arquiteto que demonstrou que o espaço pode ser simultaneamente rigoroso, silencioso e profundamente transformador da consciência. A sua importância não reside na complexidade formal ou tecnológica, mas na capacidade de construir uma arquitetura onde matéria, luz, tempo e percurso se articulam como um dispositivo de pensamento – uma verdadeira máquina noética orientada para a experiência interior do habitar. Na dimensão infinitária, Ando trabalha o infinito não como expansão geométrica, mas como profundidade espiritual. O céu, a água, o vento e sobretudo a luz tornam-se extensões do espaço construído, dissolvendo os limites físicos da arquitetura. Em obras como a Igreja da Luz, a Igreja sobre a Água ou o Museu de Chichu, o espaço finito abre-se a uma dimensão infinita através de gestos mínimos, quase ascéticos. O infinito manifesta-se como silêncio, como duração, como relação direta entre o corpo e o absoluto – uma infinitariedade intensiva, plenamente alinhada com a *A<[inp]³*. No plano noético, Tadao Ando é central porque coloca a experiência consciente do sujeito no centro da arquitetura. Os seus espaços não se revelam de imediato; exigem percurso, adaptação do olhar, desaceleração do corpo. O habitante, inscrito no seu tesserato preceptivo em movimento, é conduzido a uma tomada de consciência progressiva do espaço, da luz e de si próprio. Esta arquitetura não comunica por símbolos explícitos, mas por sensações elementares, produzindo uma noese profunda que antecede a linguagem e a interpretação racional. A protometria em Ando é rigorosa, mas despojada. O betão liso, as proporções precisas, os eixos controlados e as aberturas calculadas revelam uma disciplina quase ética da medida. No entanto, esta ordem não se impõe; serve para criar as condições do encontro entre o humano e o indizível. A protometria torna-se aqui um instrumento de contenção que permite que o imaterial – luz, sombra, tempo – assuma protagonismo. Esta lógica confirma um princípio central da *A<[inp]³*: a ordem não é fim, mas meio para a emergência do sublime. Na leitura da *A<[inp]³*, Tadao Ando é o arquiteto da interioridade consciente: aquele que, num mundo saturado de estímulos e ruído, reafirma a arquitetura como espaço de recolhimento, clareza e resistência espiritual. A sua obra demonstra que o futuro da arquitetura não depende apenas da inovação formal ou tecnológica, mas da capacidade de criar lugares onde a consciência possa ainda habitar plenamente o mundo. Por isso, a *A<[inp]³* reconhece em Ando um dos seus pilares mais profundos, silenciosos e duradouros.

Campo Baeza, por sua vez, devolve a infinitude ao elemento primordial da arquitetura: a luz. Para além da luz física, a luz primordial, a que revela sem tocar, a que existe para além do visível, o intangível. Baeza insiste que a luz é o grande material infinito porque não tem corpo, não tem peso, não tem fronteiras; ela é a expressão mais imediata da ordem universal. Os seus projectos, ao organizar planos brancos que recebem a luz de forma quase sacramental, inserem a obra num teatro luminífero onde cada instante é irrepetível. A arquitetura torna-se um instrumento para domesticar o infinito sem o reduzir. Em Baeza, o infinito é aquilo que nos olha através da luz; abre para o *A<[inp]³* uma metáfora e uma prática: o infinito como condição perceptiva, como presença que se renova continuamente sem se esgotar.

Peter Eisenman oferece a infinitariedade do processo, da arquitetura enquanto sistema de geração de forma que nunca se encontra totalmente concluído. Os seus projetos são ensaios sobre como a forma pode derivar, deslocar-se, transformar-se, multiplicar-se. Eisenman liberta a arquitetura do peso da forma final, dissolvendo o mito da conclusão. Na sua obra, cada projeto é um capítulo provisório de uma genealogia que se poderia estender indefinidamente. O diagrama, na sua conceção, é um dispositivo infinitário: nunca termina, nunca fixa, nunca encerra. Operou como uma máquina conceptual que gera mundos. A infinitariedade, aqui, é a própria lógica da arquitetura enquanto pensamento operativo, não enquanto objeto.

Reunidos estes autores, percebe-se que a infinitariedade não é um estilo, nem uma escola, nem uma tendência. É uma condição ontológica transversal, presente na geometria divina de Guarini, na continuidade territorial de Gregotti, na multiplicidade conceptual de Tschumi, no silêncio interior de Ando, na luminância absoluta de Baeza, no processo sem fim de Eisenman. A teoria infinitária do *A<[inp]³* não nasce para criar uma rutura com a história; nasce para revelá-la unificada sob um horizonte novo. A infinitude é, afinal, a matéria invisível que sempre percorreu a arquitetura, ora discreta, ora latente, ora anunciada.

A infinitariedade, enquanto matriz ontológica da arquitetura, atinge o seu ponto mais explícito quando abandona a mera contemplação do infinito e se transforma em engenho operativo, quando a arquitetura não se limita a representar o ilimitado, mas passa a gerá-lo através dos

seus próprios meios. É nesta transição – da metafísica para a técnica, da geometria simbólica para a geometria construtiva – que a genealogia infinitária encontra dois dos seus mais luminosos precursores: Pier Luigi Nervi[9] e Buckminster Fuller. Ambos, cada um a seu modo, converteram o infinito em possibilidade estrutural e revelaram que a forma arquitetónica pode ser pensada como processo de aproximação ao ilimitado, uma espécie de cálculo material da continuidade infinita.

Pier Luigi Nervi compreendeu como poucos que o infinito pode ser construído através da repetição inteligente de uma unidade mínima, tal como a matemática constrói estruturas infinitas a partir de axiomas simples. Nas suas abóbadas nervuradas, nas cascas delgadas, nos pavilhões que parecem erguer-se com o mínimo de matéria possível, Nervi mostrou que a arquitetura pode funcionar como uma espécie de cristalização do infinito, onde a forma emerge de leis generativas tão rigorosas que parecem prolongar-se mentalmente para além daquilo que vemos. Os seus edifícios não são apenas construções de betão: são proto-parametrias, são sistemas de variação contínua, são ensaios antecipatórios sobre como a forma pode nascer de relações matemáticas e não de composições estilísticas. A infinitude manifesta-se aqui como otimização, como tensão para uma perfeição estrutural que nunca é plenamente atingida mas sempre visada – tal como as séries infinitas convergem sem nunca chegar ao seu limite.

[9] Pier Luigi Nervi ocupa, no quadro conceptual da *A<[inp]³*, uma posição absolutamente fundadora, ainda que muitas vezes lida de forma redutora como mero engenheiro do cálculo estrutural. A sua relevância reside precisamente no facto de ter demonstrado que a protometria não é um exercício abstrato de ordem, mas uma inteligência material profunda, onde geometria, resistência e economia convergem numa forma quase inevitável. Nervi não "desenhava" estruturas no sentido decorativo; deixava que a lógica interna do sistema construtivo se manifestasse como forma, antecipando aquilo que a *A<[inp]³* entende como gesto protométrico primordial: a forma como consequência ética do rigor. A sua exploração do betão armado, das nervuras, das cascas e das superfícies dobradas revela uma infinitariedade contida, não expansiva, mas intensiva. Cada solução de Nervi parece fechada e, ao mesmo tempo, aberta a variações infinitas dentro do mesmo princípio, numa lógica que antecipa os sistemas generativos contemporâneos e o pensamento paramétrico. Esta capacidade de extrair multiplicidade a partir de um princípio unitário é central para a dimensão infinitária da *A<[inp]³*, onde o infinito não é excesso, mas profundidade estrutural. No plano noético, Nervi é exemplar pela sua recusa do espetáculo gratuito. A experiência do espaço nas suas obras não depende da imagem, mas da compreensão sensível de uma ordem invisível que se revela progressivamente ao corpo em movimento. O observador, inscrito no seu próprio tesserato preceptivo, intui que aquele espaço "faz sentido" antes mesmo de o racionalizar. Essa intuição de sentido, que antecede a linguagem, é precisamente aquilo que a *A<[inp]³* identifica como noese arquitetónica: o pensamento incorporado na matéria. Pier Luigi Nervi surge na *A<[inp]³* como uma figura de charneira entre tradição e futuro, entre o tratado clássico e a ontologia contemporânea do espaço. O seu legado demonstra que a arquitetura pode ser simultaneamente rigorosa e sublime, económica e poética, finita na matéria e infinita no pensamento. É nessa síntese silenciosa que a *A<[inp]³* reconhece em Nervi não apenas um precursor técnico, mas um verdadeiro arquiteto do pensamento estrutural.

Buckminster Fuller[10], por sua vez, transporta a arquitetura infinitária para o domínio da cosmologia aplicada. As suas geodésicas não são apenas estruturas leves: são diagramas materiais do universo, onde cada módulo triangular participa num sistema potencialmente ilimitado. Fuller não desenhava edifícios; desenhava mecanismos de infinitude, aproximações físicas à ordem fractal da natureza. O seu conceito de "*Spaceship Earth*", o seu entendimento holístico do planeta enquanto sistema sem fronteiras, e a sua crença de que a forma otimizada é a expressão visível de leis universais, constituem manifestações diretas da lógica infinitária. As cúpulas geodésicas, com a sua capacidade de expandir-se modelarmente, de crescer como organismos cristalinos, revelam que a arquitetura, quando liberta das convenções, pode tornar-se uma máquina de infinito.

Com Nervi e Fuller, percebemos que o infinito pode ser pensado não apenas na dimensão teológica, territorial, conceptual ou fenomenológica, mas também na dimensão estrutural: a arquitetura como equação aberta, como topologia em ato, como série iterativa. É neste ponto que a infinitariedade se funde com o pensamento ma-

[10] Buckminster Fuller é, no universo da *A<[inp]³*, a figura que torna explícita a passagem da arquitetura enquanto objeto para a arquitetura enquanto sistema cósmico de pensamento. A sua importância não reside apenas nas formas que propôs, mas sobretudo na alteração radical do modo como o espaço, a matéria e a responsabilidade humana passaram a ser conceptualizados. Fuller compreendeu precocemente que a arquitetura não poderia continuar a operar como disciplina isolada, mas como uma síntese operativa entre ciência, ética, geometria e futuro – um pressuposto absolutamente central à lógica infinitária da *A<[inp]³*. A sua investigação sobre as estruturas geodésicas revela uma compreensão profunda da infinitariedade enquanto eficiência máxima: fazer mais com menos, extrair o máximo de estabilidade, cobertura e resistência a partir de princípios geométricos universais. Aqui, o infinito manifesta-se não como expansão formal arbitrária, mas como capacidade de replicação, adaptação e escalabilidade, antecipando de forma notável os sistemas paramétricos e algorítmicos contemporâneos. As cúpulas de Fuller são, neste sentido, protótipos de arquiteturas transfinitárias, onde a forma local participa de uma ordem global. No plano noético, Fuller introduz uma mudança decisiva: o arquiteto deixa de ser autor isolado para se tornar um pensador sistémico, consciente do impacto das suas decisões à escala planetária. A sua noção de *Spaceship Earth* inscreve o ser humano num tesserato existencial, onde cada ação espacial tem consequências temporais e ecológicas. A perceção arquitetónica torna-se, inseparável da consciência do movimento, da finitude dos recursos e da interdependência global – um fundamento claro da noeticidade tal como entendida pela *A<[inp]³*. A protometria em Fuller não é clássica nem normativa, mas matemática e relacional. As suas grelhas trianguladas, os sólidos derivados da geometria topológica e a obsessão pela sinergia demonstram que a ordem pode emergir de princípios universais sem necessidade de imposição estilística. A forma resulta da convergência entre leis físicas, lógica matemática e intenção ética, aproximando-se de uma ontologia quântica do espaço, onde estabilidade e instabilidade coexistem em equilíbrio dinâmico. Na leitura da *A<[inp]³*, Buckminster Fuller surge como o arquiteto do limiar: aquele que antecipou a arquitetura pós-humana sem nunca abdicar da responsabilidade humanista. A sua obra prova que o sublime arquitetónico do futuro não residirá na monumentalidade vazia, mas na inteligência dos sistemas, na consciência do tempo e na capacidade de habitar o planeta como um todo finito e, simultaneamente, infinitamente relacional.

temático contemporâneo, onde os sistemas paramétricos e as geometrias topológicas – tão difundidos no final do século XX e início do XXI – retomam, numa nova chave, o sonho ancestral de dar forma ao que não tem limite.

A garrafa de Klein, esse objeto paradoxal sem dentro nem fora, onde a superfície se torna continuidade absoluta, é a expressão perfeita da infinitude como auto-transgressão. A arquitetura paramétrica que se inspira nela tenta, com maior ou menor sucesso, alcançar esse estado em que a forma deixa de possuir fronteiras claras, onde o espaço circula dentro de si mesmo, onde o contínuo substitui o compartimentado. Do mesmo modo, a Corneta de Gabriel – figura matemática de volume finito e área infinita – mostra tudo aquilo que a arquitetura sempre intuiu: que o infinito pode manifestar-se em formas inesperadas, que o finito pode conter o ilimitado, que um gesto aparentemente simples pode abrir-se para uma dimensão conceptual sem fim. Estes paradoxos, estas formas-limite, revelam que a infinitude não é apenas aquilo que escapa, mas também aquilo que se esconde no detalhe, no micro, no gesto mínimo da geometria.

A era digital, com os seus algoritmos paramétricos e simulações contínuas, apenas amplificou aquilo que Nervi e Fuller já haviam pressentido: a forma não é objeto, é processo; não é fixidez, é geração; não é fronteira, é expansão. A arquitetura paramétrica, quando liberta do fetichismo superficial e reconduzida à sua verdadeira potência, torna-se precisamente isto: um laboratório da infinitariedade, onde o arquiteto não escolhe formas, mas programa condições de possibilidade, onde o ato de projetar se aproxima do ato de criar mundos.

O *A<[inp]³*, ao integrar esta genealogia, reconhece que a infinitude não pertence a um domínio isolado. Ela atravessa a geometria celeste de Guarini, o território de Gregotti, as permutações de Tschumi, o silêncio de Ando, a luz de Baeza, o processo de Eisenman, e culmina na engenharia generativa de Nervi e Fuller. A infinitariedade revela-se como aquilo que sempre unificou a arquitetura, mesmo quando ninguém lhe dava nome: o desejo humano de aproximar a finitude da mão à infinitude do espírito, a tentativa constante de fazer coincidir o cálculo e o cosmos, o concreto e o absoluto, o instante e a eter-

nidade. Encerra-se a infinitariedade; consagra-se como fundamento ontológico do *A<[inp]³* e prepara a transição natural para a dimensão seguinte, a noética, onde o infinito conceptual encontra a inteligência do mundo e do sujeito. Se a infinitariedade encontrou em Nervi a sua expressão estrutural e em Fuller a sua expressão cosmológica, ela reencontra no advento do desenho digital duas figuras que radicalizaram o gesto infinitário na própria tessitura da forma: Frank Gehry[11] e Zaha Hadid[12], cada um deles responsável por rasgar o tecido

[11] Frank Gehry ocupa, no pensamento da *A<[inp]³*, um lugar singular como arquiteto da libertação formal consciente, aquele que expôs de forma radical a fratura entre a ordem herdada e a necessidade de reinventar a linguagem arquitetónica num mundo em transformação acelerada. A sua importância não reside apenas na iconicidade das suas obras, mas na coragem de ter assumido a forma como campo experimental onde tempo, movimento e perceção se entrelaçam, dissolvendo a ideia de arquitetura como objeto estático e fechado. A infinitariedade em Gehry manifesta-se na recusa de um fim formal definitivo. As suas obras parecem sempre captadas num instante intermédio de um processo maior, como se fossem fragmentos visíveis de uma geometria em perpétua metamorfose. O Guggenheim de Bilbau, a Walt Disney Concert Hall ou a Fondation Louis Vuitton operam como sistemas abertos, cuja leitura nunca se esgota num único ponto de vista. O observador, em movimento contínuo no seu tesserato preceptivo, experiencia a arquitetura como sequência temporal, onde cada deslocação gera uma nova totalidade provisória. O infinito, aqui, é temporal e experiencial, não abstrato. No plano noético, Gehry introduz uma dimensão essencial para a *A<[inp]³*: a legitimação da intuição como forma elevada de pensamento. Longe de ser arbitrária, a sua arquitetura resulta de um processo mental complexo onde desenho manual, maquetas físicas e modelação digital se articulam como extensões da consciência criativa. Esta prática revela que a noese arquitetónica não se limita ao discurso racional, mas inclui o gesto, o erro, a deformação e a sensibilidade como modos válidos de conhecimento. Gehry demonstra que pensar arquitetura é também pensar com o corpo e com a matéria. A protometria em Gehry é frequentemente mal compreendida. Por trás da aparente desordem formal existe um controlo geométrico, estrutural e tecnológico de extrema sofisticação. O uso pioneiro de ferramentas digitais permitiu-lhe traduzir formas intuitivas em sistemas construtivos rigorosos, antecipando a convergência entre protometria clássica e lógica algorítmica que a *A<[inp]³* reconhece como fundamental para o futuro da disciplina. A ordem não desaparece; transforma-se em infraestrutura invisível que sustenta o sublime. Na leitura da *A<[inp]³*, Frank Gehry é o arquiteto da transgressão fecunda: aquele que mostrou que a arquitetura pode ser imperfeita, vibrante e emocional sem abdicar do rigor. A sua obra constitui uma resposta direta à fealdade e à indiferença do mundo contemporâneo, afirmando que a imaginação ainda é uma força política e cultural. Por isso, a *A<[inp]³* reconhece em Gehry não apenas um mestre da forma, mas um aliado profundo na luta por uma arquitetura que continue a produzir espanto, pensamento e sentido num tempo de crescente entropia.

[12] Zaha Hadid assume, no pensamento da *A<[inp]³*, a condição de figura axial da transição plena para uma arquitetura do contínuo, onde espaço, tempo e forma deixam de ser categorias separáveis e passam a constituir um único campo operativo. A sua relevância não reside apenas na radicalidade formal, mas no facto de ter transformado a arquitetura numa verdadeira ontologia do movimento, antecipando de forma consciente a lógica quântica, relacional e não linear que a *A<[inp]³* identifica como estrutural ao nosso tempo. A infinitariedade em Zaha Hadid manifesta-se como fluxo. As suas arquiteturas não se organizam por volumes estabilizados, mas por campos de forças, linhas de tensão e superfícies que parecem prolongar-se para além do edifício, como se a forma fosse apenas uma secção momentânea de um sistema infinito maior. Projetos como o MAXXI em Roma, o Heydar Aliyev Center ou a Ópera de Guangzhou funcionam como paisagens contínuas, onde não existe começo nem fim claros, apenas variações de intensidade. O infinito deixa de ser abstrato ou simbólico e torna-se cinemático, vivido no deslocamento do corpo no espaço. No plano noético, Zaha Hadid é central para a *A<[inp]³* porque desloca definitivamente o pensamento arquitetónico da representação para a geração. O espaço não é concebido como imagem, mas como consequência de processos mentais e matemáticos complexos, onde desenho, cálculo e simulação digital se confundem. A perceção do utilizador, inscrita no seu tesserato existencial em movimento, é constantemente desafiada a reorganizar-se, a perder referências clássicas e a aceitar uma nova condição cognitiva do habitar. Esta exigência de consciência ativa é uma expressão plena da noeticidade contemporânea. A protometria em Zaha Hadid atinge um ponto de inflexão

das possibilidades geométricas e conduzir a arquitetura a uma nova síntese entre cálculo, fluidez e imprevisibilidade gravitacional. Ao integrá-los, percebemos que a infinitariedade não cessa com a engenharia otimizada; ela transfigura-se na era da computação, onde o algoritmo substitui o lápis e onde a forma arquitetónica se aproxima de estados de matéria que parecem desafiar a própria lógica da construção.

Frank Gehry introduz na infinitude arquitetónica algo que até então permanecia recalcado: a curvatura indomável do gesto humano, amplificada pelo poder computacional. As suas formas, frequentemente comparadas a esculturas colossais, são na verdade a tentativa de capturar a instabilidade do mundo contemporâneo, de dar corpo à turbulência, ao caos ordenado, à fluidez que caracteriza o real. O seu método, ao integrar softwares inicialmente concebidos para a indústria aeronáutica, transforma o ato de projetar numa espécie de navegação infinita, onde cada superfície pode ser dobrada, torcida, fragmentada e recombinada até gerar uma realidade formal que não preexiste ao processo. Gehry revela que a infinitariedade não é apenas a lógica que conduz à pureza da forma – como em Baeza – ou à perfeição estrutural – como em Nervi – mas também aquela que abraça o excesso, a exuberância, a variação contínua. A sua arquitetura é a prova de que o infinito pode assumir a forma de uma ondulação imprevisível, como se cada edifício fosse um pedaço de mar solidificado no instante da sua agitação máxima. A infinitude manifesta-se no facto de que nenhuma dessas formas poderia ser plenamente antecipada: elas emergem do processo digital como fenómenos, não como decisões.

Zaha Hadid, por outro lado, oferece à infinitariedade a sua dimensão mais cosmo mórfica, aquela em que a arquitetura parece já não pertencer à Terra, mas a um universo alternativo onde a gravidade é negociável,

histórico. A ordem já não se apresenta sob a forma de proporção clássica ou módulo reconhecível, mas como coerência algorítmica profunda. Cada curva, cada inclinação, cada continuidade formal resulta de sistemas rigorosos de parametrização, topologia e lógica matemática avançada. Trata-se de uma protometria expandida, onde a regra não limita a liberdade, mas a torna possível. Neste sentido, Zaha Hadid materializa de forma exemplar a convergência entre tratado, código e intuição que a *A<[inp]³* propõe. Na leitura da *A<[inp]³*, Zaha Hadid é a arquiteta do espaço-tempo contínuo: aquela que tornou visível uma arquitetura já não newtoniana, mas relativista e quase quântica, onde a forma depende da posição, do movimento e da perceção. A sua obra demonstra que o sublime contemporâneo não nasce da estabilidade, mas da fluidez controlada, da complexidade inteligível e da coragem de habitar o desconhecido. Por isso, a *A<[inp]³* reconhece em Zaha Hadid não apenas uma protagonista do seu tempo, mas uma das suas mais claras precursoras ontológicas.

onde as linhas se prolongam indefinidamente, onde a fluidez substitui a ortogonalidade de forma absoluta. Os seus projetos não são objetos, mas fluxos materializados, campos vectoriais tornados espaço habitável. Hadid concebe a forma como continuidade pura, como trajetória, como movimento congelado num instante que parece sempre prestes a retomar o impulso. É aqui que a infinitariedade encontra a sua expressão mais radical: na arquitetura que já não é composta por partes, mas por gradientes, onde o detalhe se dissolve na curva maior, onde o edifício parece vogar num espaço-tempo próprio. A sua obra, profundamente informada pela matemática, pela topologia e pela linguagem paramétrica emergente, reencena no domínio da forma aquilo que a Klein bottle e a Corneta de Gabriel sugerem no domínio abstrato: a possibilidade de criar geometrias que desafiam a separação entre interior e exterior, entre limite e expansão, entre finitude e abertura.

Com Gehry e Hadid, a arquitetura reencontra a sua vocação primordial de produzir mundos. Não se trata de estilos, nem de linguagens, mas de ontologias visuais e espaciais que entendem a forma como fenómeno emergente, como entidade suscetível de infinitas variações. A arquitetura parametrizada – essa herdeira direta da topologia e das matemáticas computacionais – culmina neles o percurso que começou com Guarini e se expandiu por Gregotti, Tschumi, Ando, Baeza, Eisenman, Nervi e Fuller: o percurso da forma como manifestação da infinitude.

É significativo notar que, tanto em Gehry como em Hadid, a forma não é decidida; é descoberta. Não é forçada; é libertada. Não é fixa; é processual. Como a garrafa de Klein não termina onde imaginamos, e como a corneta de Gabriel desafia o próprio entendimento de volume e superfície, também estes arquitetos mostram que a arquitetura pode ser a encarnação de paradoxos, de expansões, de continuidades sem fim. Cada projeto é apenas uma das infinitas possibilidades dentro de um campo gerativo maior. A infinitariedade, neste ponto, torna-se evidente: a arquitetura não representa o infinito, ela comporta-o, no sentido mais literal.

Com a integração de Gehry e Hadid, o conceito de infinitariedade atinge a sua maturidade erudita. *A<[inp]³* pode agora avançar para a sua segunda dimensão – a noética – com plena consciência de que o infinito não é apenas uma condição metafísica, ou estrutural, ou matemática,

mas uma condição ontológica total da disciplina. É aquilo que sempre esteve presente, como um brilho lateral, e que agora se revela como fundamento absoluto do pensamento arquitetónico.

A noeticidade surge como o momento em que a infinitariedade – esse horizonte conceptual ilimitado, que Guarini entrevê na geometria divina, que Gregotti formaliza na razão disciplinar, que Tschumi instabiliza pela desconstrução programática, que Ando depura na frugalidade litúrgica da luz, que Baeza purifica na gravidade metafísica da clareza e que Eisenman torce através da erupção do diagrama – se condensa numa operação crítica, consciente e autoconsciente, sobre o próprio ato de projetar. Se a arquitetura infinitária visa o plano conceptual ilimitado, a arquitetura noética emerge como a consciência desse ilimitado, a reflexão sobre a própria condição de pensar o espaço numa sociedade que fragmentou as certezas metafísicas e dissolveu as âncoras epistemológicas. A noeticidade é o instante em que o arquiteto reconhece que não projeta apenas edifícios: projeta modos de ser. E como tal, não pode iludir-se com a neutralidade do gesto.

A modernidade líquida, com as propriedades da sociedade flexiexistencialista, tornou evidente que o espaço é o primeiro território da ansiedade contemporânea. Zygmunt Bauman descreveu a fluidez das identidades; Byung-Chul Han denunciou a erosão da interioridade; Foucault revelou que cada espaço é um dispositivo de poder; Debord expôs a transmutação do real em espetáculo; Haraway dissolveu fronteiras entre humano e máquina; e Latour tornou indistintos os atores humanos e não-humanos. Cabe ao arquiteto, agora, atuar no cruzamento destas tensões, onde o infinito conceptual se confronta com a finitude social. A noeticidade é o nome desse confronto, mas também da sua superação possível.

Reconhecer a infinitariedade do projeto não é mergulhar num idealismo estéril; é assumir que cada gesto arquitetónico nasce de um pensamento que tem origem nesse infinito – o infinito das ideias, das referências, dos arquétipos, dos precedentes formais, das geometrias puras, dos sistemas paramétricos, das topologias impensáveis, das intuições pré-verbais. Mas a noeticidade recorda que, ao chegar ao mundo, esse gesto é filtrado por contingências culturais, políticas, económicas, sensíveis, tecnológicas, espirituais. A arquitetura noética é, portanto, arquitetura que

pensa o pensamento, que sabe que o projeto é simultaneamente uma criação e uma crítica, um enunciado e uma desconstrução, uma forma e uma ética. É aqui que se distingue da mera estética ou da pura técnica.

A plenitude da noeticidade nasce da sua inevitabilidade: não é possível projetar sem pensar, e, contudo, a tradição disciplinar ocidental habituou-se por vezes a dissimular esse pensamento sob a retórica do estilo, da função, da técnica ou do mercado. A noeticidade exige que o arquiteto se exponha ao risco da consciência: não apenas desenhar, mas saber por que desenha; não apenas resolver problemas, mas compreender que problemas está a legitimar ao resolvê-los; não apenas criar formas, mas perceber como essas formas reorganizam o mundo.

A noeticidade é uma ética do pensamento arquitetónico. E é também uma ontologia da decisão. Cada linha num projeto é uma tomada de posição perante o real; cada espaço construído é uma reconfiguração do possível. A infinitariedade fornece o léxico ilimitado do que pode ser pensado; a noeticidade seleciona, interpreta, filtra, assume. É aqui que a arquitetura se torna verdadeiramente humana, demasiado humana, porque emerge da tensão entre desejo e limite, entre sistema e corpo, entre abstração e habitar.

A condição flexiexistencialista torna esta consciência ainda mais urgente: vivemos num tempo em que o indivíduo é simultaneamente hiper–autónomo e hiper–fragilizado, em que a sofisticação técnica não produz necessariamente um aprofundamento da experiência, em que os edifícios se tornaram imagens e as cidades interfaces. A arquitetura noética propõe um retorno à profundidade da experiência sem abdicar da profundidade do pensamento. Retoma a geometria primordial da infinitariedade não para celebrar o infinito, mas para reinscrever o finito no seu interior: o corpo, o tempo, o gesto, a sombra, a presença, o silêncio.

Quando Nervi inventa estruturas que parecem crescidas da terra, quando Buckminster Fuller revela o cosmos através da geodesia, quando Gehry convoca o caos como método e Zaha Hadid transforma o contínuo topológico num espaço habitável, o que vemos não é apenas forma: é o pensamento consciente de que a forma é uma declaração ontológica sobre o que o mundo pode ser. Cada uma destas obras é infinitária na

génese e noética na manifestação: nascem do ilimitado, mas tornam-se matéria crítica no encontro com o real.

A noeticidade não é mero intermediário entre infinitude e protometria. É o pulmão metafísico da arquitetura *A<[inp]³* respira o infinito, metaboliza-o e devolve-o como gesto significativo. É o pensamento que se olha ao espelho e que, ao fazê-lo, compreende que projetar é sempre transcender, mesmo quando se finge apenas resolver.

A noeticidade, para se afirmar como conceito novo e operativo no universo arquitetónico contemporâneo, precisa de revelar a sua génese filosófica profunda, não apenas como desdobramento da infinitariedade, mas como consequência necessária de uma mutação histórica: a dissolução da modernidade sólida em modernidade líquida e, desta, na hiperliquidez digital que hoje habitamos. Neste processo de transição, poucos autores desempenharam papel mais decisivo do que Jacques Derrida[13], cuja filosofia da desconstrução constitui a chave para com-

[13] Jacques Derrida é uma figura central para a *A<[inp]³* porque fornece a base filosófica que permite compreender a arquitetura não como sistema fechado de significados, mas como campo aberto de interpretações, adiamentos e tensões internas. A sua filosofia da desconstrução não é, como muitas vezes se simplifica, um gesto de destruição, mas um método rigoroso de revelação das estruturas ocultas que sustentam qualquer construção – textual, conceptual ou espacial. Para a *A<[inp]³*, esta atitude é decisiva, pois legitima uma arquitetura que já não pretende afirmar verdades absolutas, mas tornar visíveis as condições do seu próprio pensamento. Na dimensão infinitária, Derrida introduz a noção de *différance*, esse desfasamento permanente entre presença e sentido que impede qualquer fechamento definitivo do significado. Transposta para a arquitetura, esta ideia sustenta a compreensão do espaço como algo que nunca se esgota na forma construída. O edifício, tal como o texto, permanece sempre aberto a leituras futuras, a usos imprevistos, a interpretações que escapam à intenção inicial do autor. A infinitariedade da *A<[inp]³* encontra aqui um fundamento filosófico sólido: o infinito não como excesso formal, mas como abertura estrutural do sentido. No plano noético, Derrida é essencial porque desloca o centro da consciência. Não existe um sujeito soberano que domina o significado do espaço; existe um sujeito em permanente negociação com sistemas simbólicos, culturais e históricos que o precedem. Esta condição corresponde exatamente à sociedade flexiexistencialista que a *A<[inp]³* analisa: uma sociedade onde a identidade é instável, fragmentada e continuamente reconfigurada. A arquitetura, nesse contexto, deixa de oferecer certezas ontológicas e passa a exigir um pensamento ativo, crítico e vigilante por parte do habitante – uma verdadeira noese espacial. A ligação de Derrida à arquitetura torna-se explícita na sua colaboração com Peter Eisenman, onde a desconstrução se materializa como estratégia projetual. Aqui, a protometria deixa de ser um sistema de ordem harmonizadora e transforma-se num campo de tensões, deslocamentos e ruturas internas. As grelhas, os eixos e as proporções são mantidos, mas desestabilizados, revelando que toda a ordem contém em si a possibilidade da sua própria subversão. Esta protometria crítica é fundamental para a *A<[inp]³*, porque impede que a ordem se transforme em dogma ou ideologia. Na leitura da *A<[inp]³*, Derrida é o filósofo que torna inevitável uma arquitetura consciente da sua própria fragilidade ontológica. Ele ensina que construir é sempre inscrever-se numa história, numa linguagem e numa política do espaço, e que ignorar isso conduz à violência simbólica da forma imposta. A *A<[inp]³* não adota a desconstrução como estilo, mas como ética intelectual: a ética de questionar continuamente os fundamentos do que se constrói. É nesse gesto de vigilância crítica que Derrida se torna um dos pilares invisíveis, mas indispensáveis, da arquitetura infinitária, noética e protométrica.

preender o modo como o pensamento ocidental enfrentou o colapso das estruturas metafísicas que durante séculos sustentaram a arquitetura, a política e a própria noção de verdade.

O desconstrutivismo, como movimento arquitetónico, nunca foi apenas uma estética de fragmentação ou de colapso voluntário da forma. Foi, antes, a manifestação espacial de uma transformação do pensamento: a perceção de que os sistemas de significação, outrora estáveis, já não garantiam a coerência do mundo. Derrida mostrou que cada estrutura conceptual contém uma fissura, uma diferença adiada, um jogo interno de tensões que impede qualquer fundamento último. O edifício do pensamento não é uma catedral racional – é um texto que se escreve a si mesmo, que se reinterpreta, que se rasura, que se reinscreve.

A arquitetura, enquanto disciplina que sempre procurou fundamentos – desde Vitrúvio aos modernistas – encontrou nesta desconstrução uma espécie de libertação trágica: perdeu o chão, mas ganhou o abismo. E esse abismo é precisamente o ponto onde a noeticidade se torna necessária.

Se a infinitariedade nos fornece o horizonte ilimitado dos conceitos – a geometria divina de Guarini, a razão disciplinar de Gregotti, o fragmento produtivo de Tschumi, o ascetismo luminoso de Ando, a claritas estrutural de Baeza, o diagrama autocontido de Eisenman – a noeticidade é o momento em que o arquiteto reconhece que este horizonte já não está ancorado em nenhuma metafísica estável. A desconstrução retirou-nos a promessa da permanência, e a modernidade líquida retirou-nos a promessa da fixidez. O resultado é uma consciência nova: a consciência de que o pensamento arquitetónico deve ser simultaneamente crítico e criador, consciente da sua própria contingência e, ao mesmo tempo, orientado para uma forma de verdade não metafísica, mas operativa.

A sociedade flexiexistencialista identificada – nessa condição em que cada indivíduo é simultaneamente hiperconsciente, hiperexposto e hiperfrágil – é uma consequência direta da liquefação de todas as estruturas tradicionais. O que Derrida desmontou na filosofia, Bauman observou nas instituições, e a sociedade digital amplificou até ao limite: já não vivemos em edifícios morais ou políticos; vivemos em fluxos, interfaces, superfícies móveis, algoritmos invisíveis.

A arquitetura noética emerge aqui como o pensamento que se adapta a este novo regime ontológico, onde o espaço já não é apenas matéria e função, mas também informação, velocidade, codificação, mutação. A noeticidade é a consciência de que o arquiteto, ao projetar, está sempre a reinterpretar um texto infinito – o texto do mundo – e que a sua tarefa não é reconstruir uma essência perdida, mas criar sentido onde já não existe chão seguro.

O desconstrutivismo abriu esta porta não ao destruir a forma, mas ao mostrar que a forma é sempre interpretação. Quando Eisenman racha a casa, quando Gehry torce o volume, quando Coop Himmelblau[14] incendia o desenho com linhas de fuga, não estão apenas a romper com a tradição moderna: estão a expor o pensamento como processo, não como resultado. Estão a dizer que o espaço não é representação, mas evento; que a forma não é destino, mas intervalo. Esta é a primeira expressão arquitetónica de uma noeticidade ainda embrionária.

[14] Coop Himmelb(l)au ocupa um lugar singular e radical no cenário arquitetónico do final do século XX e início do XXI, precisamente por ter assumido a arquitetura como drama, tensão e exposição do conflito, e não como pacificação formal. A sua relevância para a *A<[inp]³*, é profunda, porque representa uma das manifestações mais explícitas da arquitetura enquanto campo energético, onde infinitariedade, noeticidade e protometria operam em fricção permanente. Desde as primeiras experiências vienenses, Coop Himmelb(l)au rejeita a arquitetura como objeto estável e reconhecível. Os seus projetos não procuram harmonia no sentido clássico, mas intensidade. Esta atitude coloca-os diretamente na esfera da infinitariedade da *A<[inp]³*,:a forma não é fechada, mas explosiva; não é conclusiva, mas em permanente devir. Edifícios como a cobertura da Falkestrasse ou o BMW Welt não se apresentam como volumes estáticos, mas como acontecimentos espaciais, quase fenómenos atmosféricos solidificados. Na dimensão noética, Coop Himmelb(l)au é talvez um dos escritórios que mais conscientemente transforma a arquitetura num dispositivo de choque preceptivo. A desorientação, a fragmentação, o corte abrupto e a sobreposição de sistemas não são caprichos formais, mas estratégias para desautomatizar a perceção. Numa sociedade flexiexistencialista saturada de imagens e estímulos, estes edifícios recusam a leitura rápida e exigem presença, atenção e posicionamento crítico. A arquitetura deixa de ser pano de fundo e volta a ser experiência consciente – um princípio central da *A<[inp]³*. Contrariamente à ideia de caos gratuito, a obra do Coop Himmelb(l)au assenta numa protometria extremamente rigorosa, frequentemente invisível ao observador comum. A complexidade formal é viabilizada por engenharia avançada, modelação digital precisa e sistemas estruturais sofisticados. Esta dissociação entre aparência caótica e ordem interna absoluta é um dos pontos de contacto mais claros com a *A<[inp]³*, a protometria não se impõe como simetria visível, mas como sistema regulador profundo, capaz de sustentar o extremo. No contexto do século XXI, marcado por instabilidade política, crises ambientais e fragmentação cultural, Coop Himmelb(l)au oferece uma arquitetura que não disfarça o conflito, mas o incorpora. Esta honestidade formal é politicamente relevante: os seus edifícios não prometem conforto ilusório, mas confrontam o utilizador com a condição contemporânea. Neste sentido, tornam-se arquiteturas da verdade, mesmo quando desconfortáveis. Para a *A<[inp]³*, Coop Himmelb(l)au representa o limite expressivo da trindade:

– a infinitariedade, levada ao ponto da quase implosão formal;
– a noeticidade, entendida como perturbação necessária da consciência;
– a protometria, como disciplina silenciosa que impede o colapso.

A sua obra demonstra que a arquitetura do século XXI não pode ser apenas sustentável, eficiente ou agradável; deve ser também significativa, capaz de expressar as tensões do seu tempo. Coop Himmelb(l)au prova que a arquitetura ainda pode ser um ato dramático de pensamento construído, e é precisamente nessa radicalidade que se inscreve como uma referência incontornável no horizonte da *A<[inp]³*.

A noeticidade *A<[inp]³* leva este gesto ao seu ponto culminante: não basta desconstruir, é necessário pensar a desconstrução enquanto gesto ontológico inaugural. A arquitetura não ética não é fragmentária por capricho; é consciente porque reconhece que cada projeto se inscreve num mundo onde a verdade é móvel, a identidade fluida, a experiência instável e o sujeito permanentemente redefinido.

Mas esta consciência não conduz ao cinismo ou à paralisia. Pelo contrário: ao saber que nada é fixo, a arquitetura noética compreende que tudo pode ser intensificado. Se a infinitariedade lhe dá o campo ilimitado do pensável, a noeticidade dá-lhe o poder de transformar esse ilimitado em gesto crítico, em forma que sabe que é forma, em espaço que sabe que é escolha, em desenho que sabe que é interpretação.

A noeticidade, neste sentido, é a nova ética intelectual da arquitetura. É a capacidade de pensar o sistema enquanto se habita o sistema, de desenhar enquanto se analisa o ato de desenhar, de criar enquanto se compreende que toda a criação é também crítica, memória e futuro implícito. É a arquitetura que integra a desconstrução, a liquidez e a era digital sem cair no caos ou na estética superficial. A noeticidade é, no fundo, a maturidade da infinitariedade: o infinito torna-se consciente de si.

A noeticidade do *A<[inp]³* só se compreende plenamente à luz da genealogia filosófica que diagnosticou e descreveu a passagem da modernidade "sólida" para a condição líquida, flexível e tecnologicamente mediada. Zygmunt Bauman foi o primeiro grande cartógrafo dessa liquefação: a sua ideia de modernidade líquida mostra como as instituições, as identidades e os laços sociais se tornaram provisórios e móveis, exigindo do sujeito uma adaptabilidade permanente. Para a arquitetura, isto equivale a viver num mundo em que o espaço já não segura narrativas coletivas duráveis; a noeticidade exige, portanto, que o projetar recupere uma capacidade de criar sentido líquido – estruturas que não prometem eternidade, mas que permitem espessura existencial em tempos de transitoriedade. A leitura baumaniana justifica a necessidade de arquiteturas que sejam simultaneamente abertas e densas – capazes de acolher mutações identitárias sem se dissolverem em mera funcionalidade.

Derrida, como já referido, fez da escrita e da diferença adiadas o motor conceptual que tornou possível ver a forma como texto e o texto como forma. A desconstrução, quando aplicada ao espaço, ensina que o edifício



é sempre já leitura e releitura; a noeticidade herda desse campo a cautela epistemológica: projetar implica assumir a textualidade do mundo, reconhecer ausências, reconhecer margem, trabalhar com a diferença em vez de suprimir a contradição. O arquiteto noético toma a desconstrução não como ruína estética, mas como disciplina hermenêutica – um modo de projetar que sabe interpretar e reconfigurar o campo simbólico coletivo.

Byung-Chul Han oferece outra lição crítica essencial: a sociedade digital não apenas liquefaz – ela exige performance, acelera a exposição e produz um sujeito fatigado, hiperativo e auto-explorado. Em "*A sociedade do cansaço*" e em textos sobre psicopolítica, Han mostra como o neoliberalismo transforma o sujeito em empreendedor de si mesmo. Para a noeticidade, isto implica duas advertências: primeiro, que o espaço projetado não pode ser mera vitrine de identidade; tem de ser dispositivo de repouso cognitivo, filtros de desaceleração; segundo, que o arquiteto deve recusar o papel de facilitador acrítico de plataformas que instrumentalizam a vida. A noeticidade reclama espaços que restituam capacidade de atenção e de contemplação – tecnologias de pausa num mundo de estímulos infinitos.[15]

[15] A filosofia de Byung-Chul Han articula-se de forma particularmente fecunda com a *A<[inp]³*, porque fornece o diagnóstico crítico do colapso antropológico que torna a própria teoria necessária. Han não é um filósofo da forma nem do espaço, mas é um pensador decisivo da condição psíquica, temporal e existencial em que a arquitetura hoje se produz e é percecionada. A sua obra clarifica o terreno onde a *A<[inp]³*, atua como resposta construtiva. Na dimensão noética, Byung-Chul Han é central. A sua crítica à sociedade do desempenho, da transparência e da positividade absoluta descreve um mundo onde o pensamento profundo se tornou impossível, substituído pela autoexploração, pela aceleração contínua e pela saturação informacional. A *A<[inp]³*, ao reivindicar a noeticidade como pensamento puro, lento e estruturante, surge como contra-movimento ontológico ao sujeito exausto de Han. A arquitetura, neste quadro, deixa de ser estímulo ou espetáculo e passa a ser dispositivo de recuperação da interioridade, do silêncio e da contemplação – precisamente aquilo que Han identifica como ausente na sociedade contemporânea. No plano da infinitariedade, Han fornece uma crítica indireta, mas decisiva. A sociedade digital, segundo ele, aboliu a negatividade, o intervalo e o mistério, produzindo um mundo plano, sem profundidade simbólica. A infinitariedade da *A<[inp]³*, não é a expansão ilimitada da conectividade, mas o retorno da profundidade, da demora e da abertura ao indeterminado. Onde Han vê a erosão da experiência temporal – substituída pelo presente contínuo e ansioso – a *A<[inp]³*, propõe uma ética da forma capaz de reinstaurar duração, memória e transcendência sensível. A arquitetura infinitária torna-se, resistência à tirania do imediato. Na dimensão protométrica, a articulação é subtil, mas crucial. Han descreve uma sociedade sem medida, onde tudo é quantificado, avaliado e otimizado, mas paradoxalmente sem verdadeira proporção humana. A protometria da *A<[inp]³* responde a este desequilíbrio ao recuperar a medida como valor ontológico, não como métrica de eficiência. Trata-se de reintroduzir limites significativos, escalas habitáveis e ritmos compatíveis com o corpo e com a psique. A arquitetura deixa de ser instrumento de aceleração e torna-se estrutura de estabilização existencial. Byung-Chul Han contribui ainda para a compreensão do sublime negativo, um conceito implícito na *A<[inp]³*,. O sublime contemporâneo não nasce do excesso formal, mas da presença contida, do vazio, da sombra, do intervalo. Espaços que não se oferecem de imediato, que resistem à transparência total, criam condições para uma experiência arquitetónica profunda, alinhada com a noeticidade e com a infinitariedade. Em síntese, Byung-Chul Han não fornece à *A<[inp]³*, uma gramática

Bernard Stiegler aprofunda esta preocupação técnica: a atenção é política porque as técnicas condicionam as formas de pensamento. Stiegler argumenta que as tecnologias de memorização exteriorizada (do livro ao servidor) reconfiguram a individuação psíquica e coletiva. Para *A<[inp]³*, a noeticidade é também uma prática de tecno cuidado: projetar significa escolher tecnologias que preservem a atenção, que favoreçam processos de individuação positiva, que não submeta o habitante a dinâmicas de desinvestimento afetivo. A arquitetura noética articula, técnica e terapia: recupera a ideia de que o projeto é farmacêutico – pode curar ou envenenar.

Bruno Latour e a teoria ator-rede deslocam ainda mais a questão: os espaços são híbridos de actantes humanos e não-humanos, redes onde o significado se constrói por mediações. A noeticidade aprende aqui a humildade ontológica: o arquiteto negocia com materiais, infraestruturas, algoritmos e comunidades; o projeto é ato coletivo de tradução. Latour permite conceber o espaço como palco de agências distribuídas, o que torna a noeticidade uma prática de design participativo e responsivo, atento às traduções necessárias entre mundos heterogéneos.

Deleuze e Guattari (e as leituras de Hardt & Negri sobre produção imaterial) ajudam a pensar as multiplicidades e as linhas de fuga: a cidade e a arquitetura tornam-se campos rizomáticos; a noeticidade aprende a desenhar com singularidades e fluxos, a produzir espaços que oferecem intensidades e linhas de fuga em vez de formas fechadas. A sua filosofia funda técnicas de invenção que não são representacionais, mas gerativas – princípio central do *A<[inp]³*.

Giorgio Agamben, com a sua análise do estado de exceção e do homo sacer, alerta para a captura política do espaço e da vida: o espaço arquitetónico pode ser instrumento de soberania ou de inclusão radical. A noeticidade herda a denúncia agambeniana e transforma-a em ética projetual: desenhar espaços que preservem a vida política, que evitem máquinas de exclusão, que criem zonas de exceção positiva – lugares de

formal, mas oferece o seu fundamento crítico. Ele explica por que razão a arquitetura contemporânea, se quiser ser relevante, já não pode limitar-se a resolver programas ou a produzir imagens. Num mundo de sujeitos cansados, hiperexpostos e desorientados, a *A<[inp]³* propõe a arquitetura como ato terapêutico, ontológico e civilizacional: uma forma de devolver medida ao tempo, espessura ao espaço e sentido à experiência humana.

suspensão normativa onde novas formas de convivência possam ser experimentadas.

Husserl e Heidegger fornecem a matriz fenomenológica do noético: Husserl revela a intencionalidade como estrutura do *consciousness*; Heidegger recorda que o habitar é modo de ser-no-mundo. A noeticidade, portanto, é também fenomenologia aplicada: projetar sabendo que o espaço forma modos de ser, cuidando das moods, das presenças, dos tempos. Simondon acrescenta a teoria da individuação técnica: as máquinas e as infraestruturas não são meros instrumentos, são co-individuantes. O *A<[inp]³* toma disso a exigência de desenhar ecologias de individuação, onde sujeito e técnica se co-formam eticamente.

Por fim, a crítica antropológica e ética atravessa todo o tecido: o "homo sapiens" mantém vícios – antropocentrismo, colonização do espaço, miopia temporal – e a noeticidade funciona como corretivo. Reconhece que a inteligência técnica amplia o poder humano, mas exige que esse poder seja dirigido por critérios de cuidado, de preservação da atenção, de justiça espacial e de humildade diante do não-humano. A noeticidade não é mera acumulação de saberes; é disciplina prática que transforma diagnósticos filosóficos em princípios de projeto: atenção como material, participação como método, tecnocuidado como ética, tradução como processo, invenção como tarefa.

Isto traduz-se em pressupostos articulados:

- genealogia crítica (Bauman, Derrida, Deleuze/Guattari),
- tecno política da atenção (Han, Stiegler),
- ontologias híbridas (Latour, Simondon),
- ética do espaço (Agamben, Foucault),
- fenomenologia projetual (Husserl, Heidegger) e
- práticas projetuais exemplares que encarnem a noeticidade (casos contemporâneos, propostas *A<[inp]³*.

Os pressupostos encerram um conjunto de operações metodológicas que ligam diagnóstico e projeto: leitura crítica, desenho ético, prova de conceito, prototipagem simbólica. A noeticidade ancorada, deixa de ser jargão e torna-se metodologia: forma-pensamento para um tempo que exige, ao mesmo tempo, novidade e responsabilidade. É essa rigo-

rosa ancoragem filosófica que permitirá a *A<[inp]³* falar com autoridade na academia e oferecer recursos cognitivos e éticos aos estudantes – sem os iludir sobre os velhos vícios do humano, mas propondo-lhes modos concretos de resistência e invenção.

A noeticidade, enquanto eixo central do *A<[inp]³*, só se afirma plenamente quando se reconhece que a sociedade flexiexistencialista não é mera mutação sociológica, mas o produto de um conjunto de transformações profundas na forma como pensamos, percecionamos e habitamos o mundo. A arquitetura contemporânea não é causa nem consequência isolada desse estado – é simultaneamente sintoma e laboratório. Compreender a noese contemporânea exige ler os filósofos que captaram esta mutação na raiz, e reconhecer na própria produção arquitetónica os gestos dessa transição.

Zygmunt Bauman traça o retrato inaugural: na modernidade líquida, o sujeito vive em fluxo contínuo, compelido a reconfigurar identidades, afetos, memórias e pertenças. Essa mutabilidade ontológica cria uma experiência existencial flexível, mas também vulnerável, que exige espaços capazes de permitir recomposição constante. A noeticidade nasce precisamente deste diagnóstico: se o mundo é líquido, o pensamento arquitetónico deve ser capaz de produzir solidez temporária, densidade efémera, lugares de intensificação de sentido que não dependam de estruturas eternas, mas de inteligências situadas. Assim se compreende a proliferação de arquiteturas-paisagem, infraestruturas híbridas, edifícios-performativos que acolhem usos variáveis – desde a High Line em Nova Iorque ao Parque Biblioteca de Medellín, passando pelos centros culturais de Kuma, Ishigami ou Lacaton & Vassal, que entendem o espaço como campo de potencialidade, não como imposição.[16]

[16] A relação entre a modernidade líquida de Zygmunt Bauman e a *A<[inp]³*, não é de influência direta no sentido histórico – a *A<[inp]³*, é uma formulação posterior –, mas de convergência estrutural profunda. *A<[inp]³*, pode ser lida, com legitimidade teórica, como uma resposta arquitetónica sistematizada à condição que Bauman diagnosticou no plano sociológico, ético e existencial. Bauman descreve uma sociedade marcada pela dissolução das formas sólidas: instituições frágeis, identidades móveis, valores instáveis, tempo acelerado e relações descartáveis. O espaço social deixa de ser estruturante e torna-se transitório; o futuro perde densidade; o presente torna-se sobrevivência. É precisamente neste cenário que a *A<[inp]³*, emerge como força de recomposição, não por nostalgia da solidez perdida, mas por reconfiguração consciente da forma. Na dimensão noética, a modernidade líquida é o colapso do pensamento profundo em favor da reação imediata. Bauman denuncia a erosão da reflexão, da responsabilidade e do compromisso. A *A<[inp]³*, responde restituindo à arquitetura o estatuto de ato de consciência, onde projetar é pensar, e pensar é resistir. A noeticidade da

Jacques Derrida introduziu a desconstrução como operação intelectual que reconhece o carácter instável de qualquer significação. Ao retirar a garantia metafísica do sentido, Derrida abriu a possibilidade de o espaço ser entendido não como representação, mas como interpretação contínua. A noeticidade apropria-se deste movimento: não se trata de fragmentar por fragmentar, mas de revelar as tensões internas, as camadas latentes de significado, as ambivalências que o espaço sempre carregou, mas que a modernidade pretendia suprimir. Não admira que arquitetos como Peter Eisenman, Bernard Tschumi ou Daniel Libeskind tenham produzido não apenas edifícios, mas dispositivos de leitura: percursos que narram ausências, cortes que expõem falhas, descontinuidades que mostram que a realidade é sempre um palimpsesto. A noese contemporânea funda a arquitetura como hermenêutica ativa.

Byung-Chul Han reforça este quadro com a crítica da psicopolítica neoliberal, onde o sujeito é simultaneamente explorador e explorado, consumidor e produto, hiperativo e exausto. A sociedade do desempenho cria um novo tipo de sofrimento: o esgotamento do eu, a erosão da atenção, a incapacidade de permanecer. Para a arquitetura, isto traduz-se na necessidade urgente de espaços que não aumentem a pressão performativa, mas que ofereçam contra ritmos, zonas de repouso, atmosferas de respiro. A noeticidade toma essa tarefa como ética: criar arquiteturas capazes de reabilitar as estruturas atencionais do indivíduo contemporâneo. Daí o ressurgimento da luz silenciosa de Campo Baeza, da densidade

A<[inp]³, não procura estabilizar identidades, mas capacitar o sujeito a habitar a instabilidade com lucidez. O arquiteto deixa de ser fornecedor de objetos e torna-se mediador crítico num mundo fluido. Na dimensão infinitária, Bauman revela um mundo sem horizonte: tudo muda, mas nada se projeta verdadeiramente no tempo longo. A *A<[inp]³*, contrapõe a esta liquidez um infinito conceptual, não como promessa de permanência material, mas como continuidade de sentido. A infinitariedade não é solidez; é perenidade simbólica. A arquitetura infinitária cria lugares onde o tempo pode novamente espessar-se, onde a experiência humana não é imediatamente consumida e descartada. A dimensão protométrica é talvez a mais decisiva face à crítica baumaniana. Na modernidade líquida, a medida dissolve-se: não há escala, limite ou proporção ética. Tudo é excessivo ou insuficiente. A *A<[inp]³*, reintroduz a protometria como gesto de responsabilidade, não como norma rígida, mas como medida consciente num mundo sem referências. Medir, aqui, é escolher; escolher é assumir consequências. A arquitetura torna-se um ato moral silencioso. Bauman descreve uma sociedade onde os indivíduos são forçados a serem livres sem ferramentas para o serem. A *A<[inp]³*, propõe-se como uma dessas ferramentas: uma arquitetura de capacitação, que não impõe formas fechadas, mas oferece estruturas de orientação num universo instável. O tesserato em movimento – metáfora central do pensamento – traduz exatamente esta condição: cada sujeito percebe o espaço a partir da sua posição relativa, mas necessita de uma geometria inteligível para não se perder. A modernidade líquida não foi "influenciada" pela *A<[inp]³*,; foi antecipada, diagnosticada e exigida por ela. A *A<[inp]³*, surge como arquitetura própria da liquidez, mas recusa a sua banalização. Onde Bauman descreve a crise, a *A<[inp]³*, propõe forma consciente. Onde a liquidez gera indiferença, a *A<[inp]³*, restitui sentido. Não solidifica o mundo – torna-o habitável.

meditativa de Ando, da transparência humanista de Zumthor, da delicadeza material de Kéré – arquiteturas que devolvem profundidade num mundo de superfície.

Bernard Stiegler intensifica esta reflexão ao recordar que a atenção é o verdadeiro capital do século XXI. As tecnologias capturam, modulam, organizam e frequentemente corroem a atenção e a memória. A arquitetura digital e parametrizada que floresceu nas últimas décadas é parte desse regime: edifícios que se tornam interfaces, superfícies informacionais, dispositivos de captura. Mas Stiegler também aponta a cura: é possível desenhar ecologias técnicas que potencializem a individuação em vez da alienação.[17] A noeticidade incorpora essa tarefa farmacológica:

[17] A introdução de Bernard Stiegler neste ponto da *A<[inp]³*, é não apenas pertinente, mas decisiva. Ele fornece o diagnóstico mais lúcido da catástrofe temporal, simbólica e estética em que as sociedades contemporâneas se encontram, e é precisamente nesse terreno que a arquitetura – se pensada à luz da *A<[inp]³* – pode voltar a ter um papel redentor, ainda que nunca salvacionista. Em *Technics and Time*, Stiegler demonstra que a técnica não é um simples instrumento externo ao humano, mas uma condição constitutiva da consciência e da temporalidade. O ser humano existe sempre em exteriorização: na ferramenta, na escrita, no objeto técnico, no espaço construído. O problema contemporâneo não é a técnica em si, mas a sua captura industrial pelo capitalismo computacional, que acelera o tempo ao ponto de destruir a possibilidade de projeção, de herança e de desejo. O futuro deixa de ser horizonte e transforma-se em urgência contínua. Aqui, a arquitetura perde o seu papel histórico: deixa de estruturar o tempo longo e passa a servir ciclos rápidos de consumo, obsolescência e espetáculo. Em *La société automatique*, Stiegler aprofunda esta crítica ao mostrar como a automação algorítmica não liberta o humano, mas o despossui da sua capacidade noética. O pensamento é substituído por respostas automáticas, a atenção é fragmentada, e a experiência do mundo torna-se reativa. Esta é uma crise profundamente arquitetónica: os espaços deixam de formar sujeitos e passam apenas a otimizar comportamentos. Shopping centers, infraestruturas logísticas, plataformas digitais espacializadas – tudo converge para uma arquitetura da adaptação passiva, não da formação do espírito. Já em *De la misère symbolique*, Stiegler nomeia o ponto mais grave: a perda da capacidade simbólica coletiva, isto é, da possibilidade de partilhar sentidos, narrativas e valores duráveis. Sem símbolos comuns, não há comunidade; sem comunidade, não há projeto; sem projeto, não há arquitetura no sentido pleno – apenas construção. Esta é a catástrofe político-estética que referes: um mundo funcionalmente saturado e simbolicamente vazio, onde a beleza é substituída por estímulo e a duração por impacto. É exatamente aqui que a *A<[inp]³* se revela como contra força. A infinitariedade da *A<[inp]³* responde diretamente à destruição do futuro diagnosticada por Stiegler. Ao reinscrever a arquitetura num horizonte de tempo longo – metafísico, histórico e pós-humano – ela devolve ao espaço construído a capacidade de antecipar, não apenas reagir. A arquitetura infinitária não serve o presente imediato; ela resiste-lhe. Ao fazê-lo, reabre a possibilidade de um futuro comum, não como promessa ideológica, mas como condição espacial experienciável. A noeticidade é a resposta mais direta à alienação automática. A *A<[inp]³* afirma que a arquitetura deve voltar a ser um dispositivo de pensamento, não apenas de uso. Espaços que exigem atenção, silêncio, percurso, espera, relação com a luz, com a matéria, com o corpo – tudo isto reativa a capacidade noética que Stiegler vê ameaçada. A arquitetura torna-se, uma disciplina do cuidado da consciência, uma forma de *pharmacology*: pode alienar ou curar, dependendo da intenção que a estrutura. A protometria, por sua vez, combate a miséria simbólica ao reinstaurar a ordem inteligível. Não uma ordem autoritária, mas uma ordem legível, transmissível, ensinável. A medida, a proporção, a geometria – desde o Egito até ao parametricismo consciente – sempre foram formas de partilha simbólica profunda. A protometria da *A<[inp]³* cria sistemas que podem ser compreendidos, reinterpretados e habitados criticamente, devolvendo à arquitetura o seu papel pedagógico e civilizacional. Pode, então, a arquitetura ser redentora? Não no sentido messiânico. Mas pode ser restitutiva. A arquitetura da *A<[inp]³* não promete salvar a sociedade do colapso económico ou político. Promete algo mais raro e mais necessário: restituir condições de atenção,

produzir espaço que cure, que organize temporalidades saudáveis, que ofereça resistência à aceleração. Assim se pode ler a arquitetura pós-digital de Junya Ishigami, de SANAA ou de Fujimoto – leve, aberta, atmosférica – como tentativas de recuperar uma sensibilidade perdida.

Bruno Latour, ao dissolver a fronteira entre humano e não-humano, mostra que cada edifício é rede, cada estrutura é negociação, cada obra é assembleia. A noese contemporânea torna-se então política das relações: projetar é montar ecologias. Esta compreensão resulta em novas práticas arquitetónicas: o urbanismo ecológico de Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal, que trabalha com o existente em vez de o apagar; a arquitetura do cuidado ambiental de Alejandro Aravena; as práticas indígenas revalorizadas que integram conhecimento ancestral como agente e não como ornamento. A noeticidade não é estilo; é política do real.

Deleuze e Guattari anteciparam esta condição rizomática: o espaço é fluxo, multiplicidade, desejo. Para eles, o pensamento é cartografia, e o projeto é máquina abstrata que produz real. A arquitetura paramétrica, por muito criticada que seja, é uma consequência direta deste pensamento: Zaha Hadid, Patrik Schumacher, Gehry, UN Studio, todos trabalham com topologias da variação contínua, produzindo formas que não são representações, mas sínteses intensivas de forças. A noeticidade não recusa este campo; antes amplia-o: não se trata apenas de produzir continuidade formal, mas de produzir sentido no meio dela. Uma forma paramétrica sem consciência noética é mero espetáculo; uma forma paramétrica com noeticidade é dispositivo de inteligência espacial.

Giorgio Agamben completa o quadro com a análise dos estados de exceção: vivemos em sociedades onde a norma se suspende continuamente. A pandemia mostrou isso de forma evidente: o espaço tornou-se

de beleza, de duração e de pensamento num mundo que as perdeu. Contra a urgência, oferece tempo. Contra a automatização, oferece consciência. Contra a miséria simbólica, oferece forma significativa. Nesse sentido, a *A<[inp]³* responde a Stiegler não como utopia, mas como prática de resistência ontológica. Se o capitalismo computacional colonizou o tempo, a arquitetura infinitária reabre o horizonte. Se a sociedade automática neutralizou o pensamento, a arquitetura noética reativa a experiência. Se a miséria simbólica destruiu o comum, a arquitetura protométrica reconstrói uma gramática partilhável do habitar. Num mundo onde o futuro parece impossível, a arquitetura – quando pensada com a profundidade da *A<[inp]³* – pode voltar a ser aquilo que sempre foi nos seus momentos mais altos: a casa terrestre de um sentido ainda por vir.

- Parte superior do formulário
- Parte inferior do formulário

campo biopolítico explícito. A noeticidade incorpora esta consciência e responde com uma ética do comum. Arquitetos como Caruso St John, Flores & Prats, Álvaro Siza ou Souto de Moura demonstram que a profundidade do gesto arquitetónico está na capacidade de criar lugares de pertença contra a voragem normativa. O mundo flexiexistencialista carece de sítios que sustentem o comum – e a noeticidade reconhece esta urgência.

Por tudo isto, a noeticidade não é abstrata, nem utópica: é diagnóstico filosófico, ética do pensamento e metodologia projetual. É o reconhecimento de que vivemos num limiar histórico em que a consciência humana, pressionada pela técnica, pela liquidez e pela hiper exposição, se reconfigura continuamente. E é também a afirmação de que a arquitetura, enquanto disciplina produtora de real, tem o dever de responder com novas inteligências, novos materiais simbólicos, novas práticas espaciais.

A noeticidade da $A<[inp]^3$ é o nome para esta nova consciência – uma consciência que lê os filósofos contemporâneos como mapas críticos e lê a arquitetura contemporânea como laboratório da nova condição humana. É a ponte entre o diagnóstico e a criação, entre a flexiexistencialidade e a forma, entre o pensamento e a matéria. E prepara o terreno para o terceiro eixo: o protómetrico, onde o gesto primordial do arquiteto – fundamentado agora na infinitude e na noese – se torna o motor do real.

A protometricidade surge como o eixo mais íntimo do $A<[inp]^3$ porque é o ponto onde a arquitetura se revela antes de ser ideia e antes de ser sistema; é a vibração inicial que antecede a forma e que, paradoxalmente, já contém a forma em potência. Se a infinitariedade abre a arquitetura ao espaço conceptual sem limites e a noeticidade inscreve esse horizonte infinito na consciência histórica da sociedade flexiexistencialista, então a protometricidade é o lugar onde o arquiteto toca o real com a sua primeira intenção incorporada. É o instante pré-simbólico onde o ato de projetar se condensa em gesto, ritmo, corte, proporção, direção, decisão. Não é ainda desenho, mas também já não é pura meditação: é a zona liminar onde o pensamento se converte em matéria sem ainda ser matéria. É a métrica primordial que antecede a medida.



A protometria, tal como aqui a entendemos, não é a disciplina da proporção matemática, mas a proto-ordem que permite que qualquer ordem venha a existir. É o gesto que funda o espaço antes do espaço, o ato que inaugura a arquitetura como forma de pensamento encarnado. Aqui, autores como Adolf Loos, Louis Kahn ou mesmo Carlo Scarpa surgem não como exemplos estilísticos, mas como manifestações históricas de uma ontologia mais profunda: a de que o arquiteto, quando inicia um projeto, não escolhe apenas formas, mas dá início a uma narrativa ontogénica da forma. Loos, ao remover o ornamento, descobriu o silêncio protométrico da parede. Kahn, ao perguntar "*o que quer ser um tijolo?",* devolveu a matéria à dignidade pré-semântica do seu próprio destino estrutural. Scarpa, ao esculpir a junta, tornou o intervalo numa decisão inaugural.

Para compreender a protometricidade, é também necessário resgatar a dimensão antropológica e pré-histórica do ato de construir: o abrigo primitivo, a caverna, o menir, a tenda nómada, o muro levantado contra o vento, a fogueira colocada no centro. Em todos estes gestos, anteriores a qualquer tradição arquitetónica codificada, já estava presente esta métrica primordial. Mesmo a geometria, que historicamente se cristaliza com Euclides, Pitágoras e Vitrúvio, só existe porque antes existia o ato elementar de traçar uma linha na terra. A protometricidade é esse traço: o gesto configurador que, ao surgir, cria simultaneamente o espaço construído e o sujeito que o habita. Sem ele, não há arquitetura; há apenas matéria e aleatoriedade. Com ele, há mundo.

É precisamente nesta articulação que a protometricidade se posiciona como o terceiro vértice da grande teoria unificadora do $A<[inp]^3$: a infinitariedade oferece o campo ilimitado das possibilidades conceptuais; a noeticidade organiza e reinscreve essas possibilidades na consciência histórica e na sociedade flexiexistencialista; e a protometricidade dá corpo à decisão fundadora que transforma essa consciência em ato arquitetónico. Por isso os sistemas paramétricos contemporâneos, com as suas linhas contínuas que se geram a partir de algoritmos, não são apenas tecnologias de forma: são, paradoxalmente, um regresso à protometria. A spline digital é o novo desenho sobre a areia, mas agora expandido infinitamente no espaço computacional.

A mão que outrora traçava o risco inicial é agora um corpo híbrido, composto pelo arquiteto e pela máquina, pela intuição e pelo cálculo, pela intenção e pelo algoritmo. Contudo, mesmo aí, persiste o gesto primordial: o arquiteto escolhe, orienta, define o vetor-força que dará origem à configuração. O computador gera, mas é o arquiteto que decide o que merece existir.

A protometricidade revela-se também como o ponto onde a arquitetura confronta a sua condição ética. Cada gesto inicial implica uma responsabilidade porque inaugura um mundo possível. A geometria não é neutra; toda a decisão espacial tem consequências existenciais. Heidegger, ao refletir sobre o construir como modo de habitar o mundo, oferece-nos uma lente fundamental para compreender que o gesto inicial transporta a totalidade da relação humano-mundo. Merleau-Ponty, ao pensar o corpo como origem da espacialidade, reforça a tese de que a protometria é sempre corporal, mesmo quando digital. E Derrida, ao insistir na diferencia e na fragmentação do sentido, permite-nos ver que cada gesto contém já a promessa da sua desconstrução futura, pois nenhum traço é definitivo. A protometricidade é também o lugar da contingência e da abertura.

Nesta fase do ensaio, prepara-se o terreno para aquilo que virá depois: a articulação dos seis capítulos e o desenvolvimento aprofundado de cada eixo. Mas convém consolidar agora o que a protometricidade acrescenta ao projeto intelectual do *A<[inp]*^{3} um modo de compreender a arquitetura como ato originário, como responsabilidade onto-técnica, como génese contínua. A protometria é o código-fonte da arquitetura, o ADN do espaço, a vibração inicial antes do edifício e antes do conceito. É aquilo que torna possível que a infinitariedade se torne visível e que a noeticidade se torne habitável.

A protometria, entendida como o gesto primordial que antecede toda a forma, precisa agora de ser ancorada no grande arco histórico dos tratados arquitetónicos, pois é ali – nesses momentos de sistematização do saber – que a arquitetura tentou eternamente transformar o gesto inaugural num corpo de regras, proporções e ordens capazes de organizar o mundo. É neste ponto que compreendemos que a protometricidade não é apenas um ato individual do arquiteto: é um processo civilizacio-

nal, um impulso de ordenar o cosmos através da forma construída. Todas as culturas que tentaram codificar a arquitetura procuraram capturar esse instante anterior à forma, essa métrica original, traduzindo-a em sistemas, proporções, números e linguagens.[18]

O percurso começa inevitavelmente com Vitrúvio, que, em *De Architectura* condensa o que podemos chamar o primeiro esforço sistemático para transformar o gesto primordial num corpo doutrinário. A tríade vitruviana – *firmitas, utilitas, venustas* – não é apenas uma classificação; é a tentativa de traduzir o gesto original do arquiteto numa ordem compreensível, transmissível e replicável. Vitrúvio não cria a arquitetura; cria uma gramática para que o gesto arquitetónico não se perca no fluxo do tempo.

[18] a relevância de Ludwig Wittgenstein para a arquitetura – e, de forma particularmente profunda, para a A<*[inp]*³ – não reside numa aplicação direta de formas ou métodos, mas na reconfiguração radical do modo como o sentido, a forma e o sistema se relacionam. Wittgenstein fornece à arquitetura aquilo que raramente é explicitado, mas sempre operante: uma epistemologia da forma enquanto linguagem, e uma crítica decisiva à ilusão de fundamentos absolutos. Na sua fase inicial, sobretudo no *Tractatus Logico-Philosophicus*, Wittgenstein propõe que o mundo é a totalidade dos factos, não das coisas, e que a linguagem válida é aquela cuja estrutura lógica espelha a estrutura da realidade. Esta noção de correspondência estrutural é profundamente protométrica. Para a *A<[inp]*³, ela legitima a ideia de que a arquitetura não representa o mundo, mas configura relações, organiza factos espaciais segundo uma gramática interna. Tal como uma proposição lógica, um edifício é verdadeiro ou falso não por estilo, mas pela coerência entre os seus elementos, pelas relações que estabelece e pela clareza do seu sistema. Aqui, Wittgenstein contribui para a sistematização da arquitetura enquanto dispositivo lógico-espacial. Esta primeira Wittgenstein ajuda a *A<[inp]*³ a conter a infinitariedade dentro de um rigor: o infinito conceptual não é caos, mas um campo de possibilidades estruturadas, tal como o espaço lógico do *Tractatus*. A infinitariedade arquitetónica, nesse sentido, não é formalismo exuberante, mas expansão controlada de um sistema de regras, análogo às leis internas da linguagem. Contudo, é na viragem tardia, nas *Investigações Filosóficas*, que Wittgenstein se torna decisivo para a ampliação do campo arquitetónico. Ao abandonar a ideia de uma linguagem ideal, ele introduz os jogos de linguagem, o uso, o contexto e a prática como produtores de sentido. Para a *A<[inp]*³, esta mudança é crucial: a arquitetura deixa de ser entendida como sistema fechado e passa a ser um campo noético em uso, onde o significado emerge da interação entre corpo, espaço, tempo e cultura. O edifício, como a linguagem, só "significa" quando é habitado, atravessado, vivido. Esta perspetiva reforça a noeticidade da *A<[inp]*³: o espaço arquitetónico torna-se uma forma de pensamento incorporado, não redutível a métricas ou funções. Cada utilizador, no seu próprio *"tesserato percetivo"*, participa num jogo de linguagem espacial distinto, produzindo leituras múltiplas e legítimas. Aqui, Wittgenstein fornece a base filosófica para uma arquitetura plural, flexiexistencialista e aberta, sem cair no relativismo vazio. A famosa proposição "os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo" encontra na *A<[inp]*³ uma tradução arquitetónica direta: os limites da forma, da geometria e do sistema construtivo determinam os limites da experiência possível. Expandir a linguagem arquitetónica – através da protometria avançada, da noeticidade fenomenológica e da infinitariedade conceptual – é expandir o próprio mundo habitável. Por fim, a própria atitude ética de Wittgenstein, marcada pela recusa do excesso discursivo e pela valorização do silêncio *("sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar"),* encontra eco na *A<[inp]*³ enquanto crítica à verborragia formal contemporânea. A arquitetura, tal como a filosofia, deve saber quando a forma se impõe e quando o vazio, a luz, a pausa e a suspensão dizem mais do que qualquer gesto espetacular. Wittgenstein contribui para a *A<[inp]*³ em três níveis fundamentais: fornece uma base lógica para a protometria, uma teoria do sentido para a noeticidade e um horizonte ético para a infinitariedade. Não como modelo a imitar, mas como pensador que ensinou a disciplina a reconhecer que a arquitetura, antes de ser objeto, é linguagem em ato, pensamento construído no espaço e no tempo.



Cada proporção do templo clássico, cada módulo, cada regra canónica é uma tentativa de estabilizar a protometria num corpo coerente. É a fixação do instante fundacional numa série de relações matemáticas e simbólicas que tornam visível a ordem cósmica através da ordem arquitetónica.

A partir daí, todo o Renascimento é uma reinterpretação da protometria vitruviana. Alberti, Leonardo, Palladio, Sérlio – todos procuram reavivar o gesto primordial através de um sistema de proporções que liga o corpo humano ao corpo do edifício. A figura humana do *homo ad circulum* e *homo ad quadratum*, inscrita no círculo e no quadrado, revela o que aqui chamamos protometricidade antropomórfica: a ideia de que a primeira métrica da arquitetura é o corpo humano enquanto medida de todas as coisas. Este é o momento em que o gesto primordial se torna simultaneamente racional e simbólico: a ordem do edifício reflete a ordem do cosmos através da ordem do corpo. O arquiteto é o mediador entre três escalas: o ser humano, o mundo e o divino.

A modernidade, porém, altera esta relação. Quando chegamos a Viollet-le-Duc, ao racionalismo estrutural do século XIX, ao funcionalismo de Sullivan e à síntese de Le Corbusier, já não se trata de repetir a protometria clássica, mas de reinventá-la. O gesto primordial passa a ser traduzido pelas novas ciências: a mecânica, a estática, a industrialização. A protometralidade moderna já não olha para o corpo humano como única medida, mas para a estrutura, para o processo, para o sistema. O Modulor de Corbusier é a última tentativa moderna de unificar o gesto primordial em proporção numérica universal; depois disso, a ordem reencontra a sua multiplicidade, tornando-se mais aberta, mais experimental. Contudo, o impulso é o mesmo: transformar o gesto inicial num sistema transmissível.[19]

Ao entrarmos no século XX mais tardio, com os formalismos radicais de Eisenman, Gregotti, Rossi ou Tschumi, percebemos que a protometria não desaparece: é submetida à crítica, à desconstrução, ao desvio. Eisen-

[19] É aqui que a protometria ganha profundidade, pois não estamos apenas a enumerar tratados; evidencia-se que cada tratado é uma tentativa histórica de aprisionar o gesto primordial, de converter a intuição fundacional em doutrina. A obra de Hannes Meyer, de Mies van der Rohe, ou de Kahn pode ser lida como reconfigurações da mesma necessidade: a de trazer à superfície um sistema de ordem que antecede a forma. O "less is more" de Mies não é estilístico; é protométrico – a redução radical ao gesto mínimo que contém a totalidade da ordem.

man tenta expor a lógica generativa da forma como se fosse um código algorítmico; Gregotti reconduz a arquitetura ao território, ao "lugar" como métrica primordial; Rossi vê no arquétipo a persistência da forma original através da memória coletiva. A protometria não é abandonada: é reinventada como processo, como arqueologia, como topologia.

É no final do século XX que a protometricidade reencontra o seu rosto contemporâneo: os sistemas paramétricos, a geometria topológica, a matematização da forma em contínuos infinitos. A garrafa de Klein, a corneta de Gabriel, os sólidos não euclidianos deixam de ser abstracções matemáticas para se converterem em possibilidades arquitetónicas reais. O trabalho de Buckminster Fuller, com os seus domos geodésicos, e de Pier Luigi Nervi, com as suas estruturas de casca e abóbada nervurada, mostram que o gesto primordial já não é apenas um risco na areia, mas um cálculo estrutural antecipado pela própria lei física. O parametricismo contemporâneo, que encontra expressão em Zaha Hadid e Frank Gehry, revela que a protometria passou da proporção à equação, da intuição à simulação. Mas o ato inaugural, a decisão arquitetónica, continua humano: o algoritmo é protométrico apenas porque recebe uma intenção.

Encerre-se esta expansão da protometria como conceito da ordem: não é apenas o gesto inicial; é a tentação eterna de o transformar em sistema, de o elevar à condição de linguagem universal, de lhe conferir a dignidade de uma ontologia do espaço. A arquitetura, enquanto disciplina, nasce da necessidade de fixar esse instante inaugural num corpo de regras. $A<[inp]^3$, ao recuperar esta dimensão, devolve à arquitetura o seu núcleo ontológico: a ordem como génese, a forma como destino, o gesto como fundamento.

A protometria começa muito antes dos tratados escritos; nasce no momento em que o ser humano, num gesto fundacional, delimita um pedaço de mundo e o converte em lugar. Mas é com a cultura clássica que ela ganha corpo teórico. A Grécia antiga, ao formular o templo como máquina cósmica, fixa pela primeira vez a ideia de que a arquitetura é uma tradução da ordem universal. As proporções do Parténon não são meros alinhamentos harmónicos: são uma tentativa de converter a matemática invisível do cosmos em forma construída. O módulo dórico, a relação entre estilóbato e colunas, a subtil curvatura das linhas horizontais – tudo é

já protométrico, pois tudo procura tornar mensurável o gesto primordial da ordem. É este momento que abrirá o caminho para Vitrúvio.

No *De Architectura* consuma-se o primeiro grande esforço de transformar o gesto em ciência. Vitrúvio sistematiza o que antes era prático e ritual, convertendo o ato de construir numa atividade racional, dotada de princípios universais. A tríade firmitas–utilitas–venustas opera precisamente como um diagrama protométrico: firmeza para garantir a permanência, utilidade para dar função ao espaço, beleza para conferir sentido. O gesto inicial deixa de ser mero traço; converte-se em doutrina. As proporções humanas tornam-se o cânone de toda a métrica arquitetónica, antecipando o Renascimento.

É no Renascimento que a protometria atinge um dos seus momentos mais densos. Alberti escreve o *De re aedificatoria*, o primeiro grande tratado moderno, onde afirma que a beleza – Venustas, resulta de "proporções numericamente definidas". Aqui, a protometria já não é mera intuição: é número, é matemática pura, é ratio. A arquitetura torna-se o exercício de descobrir a ordem invisível e torná-la visível. A obsessão renascentista pela simetria, pelas proporções divinas, pelo número de ouro, pela harmonia pitagórica, revela que a protometria é um esforço metafísico: não é só construir, mas captar a lógica secreta do Universo e materializá-la.

Palladio, Sérlio e Vignola amplificam este projeto. Os *Quattro Libri dell'Architettura* de Palladio[20] são, na verdade, um manual protométrico

[20] Andrea Palladio ocupa, no pensamento da *A<[inp]³*, uma posição fundacional enquanto arquiteto que tornou explícita a possibilidade de uma protometria universal, isto é, de uma ordem racional capaz de atravessar o tempo, os lugares e os usos, sem se esgotar numa estética particular. A sua importância não reside apenas nas villas ou nos palazzi que construiu, mas sobretudo na transformação da arquitetura num sistema de pensamento transmissível, legível e replicável – um gesto que continua a estruturar, de forma profunda, a própria ideia de disciplina arquitetónica. Na dimensão infinitária, Palladio é frequentemente mal compreendido como arquiteto da finitude e da clausura clássica. Contudo, à luz da *A<[inp]³*, o seu contributo revela-se precisamente o inverso: ao formular regras claras de proporção, simetria e relação entre partes e todo, Palladio abre a arquitetura a uma infinitude de variações possíveis dentro de um sistema coerente. O infinito manifesta-se aqui como potencial combinatório, como capacidade de gerar múltiplas arquiteturas a partir de um número finito de princípios. Trata-se de uma infinitariedade estrutural, não expansiva, que antecipa a lógica dos sistemas generativos contemporâneos. No plano noético, Palladio é decisivo porque compreende a arquitetura como instrumento de formação da consciência. As suas obras não são apenas funcionais ou belas; são didáticas. Ensinam a ver, a medir, a compreender a relação entre corpo, espaço e ordem. O habitante, inscrito no seu próprio tesserato percetivo, experimenta uma sensação de inteligibilidade do mundo: o espaço faz sentido, é legível, é compreensível. Esta clareza não é simplificação, mas elevação do pensamento, e constitui uma forma primordial de noese arquitetónica, onde a ordem espacial contribui para a formação ética e intelectual

onde cada villa revela a procura de um arquétipo ideal. O módulo palladiano não é mero instrumento prático: é o rasto de uma ordem eterna. A arquitetura é um reencantamento do cosmos através da proporção.

Com o Barroco e o Maneirismo, a protometria torna-se dinâmica. Borromini e Guarino Guarini desconstroem as regras clássicas não para as destruir, mas para libertar a ordem para novos modos de expressão. A estrutura espacial barroca é protométrica no seu âmago: curvas, parábolas, elipses, torcimentos geométricos – tudo continua a obedecer a um princípio de ordem, mas agora expandido, intensificado, tornado movimento. Guarini, com as suas cúpulas geométricas complexas, antecipa a topologia contemporânea. A protometria barroca é o cosmos em rotação.

O Iluminismo, com Laugier, Ledoux e Boullée, desloca o gesto primordial para o domínio da razão pura. Laugier propõe a cabana primitiva como origem da arquitetura – um gesto protométrico absoluto, destituído de ornamento, onde a ordem se reduz à estrutura essencial. Boullée radicaliza: formas puras – esferas, cilindros, pirâmides – tornam-se a expressão arquitetónica de princípios geométricos universais. Aqui, a protometria é quase ontológica: a forma geométrica é o próprio pensamento.

O século XIX introduz uma fratura: o historicismo. Viollet-le-Duc reconhece que cada época cria a sua própria métrica. A protometria deixa de ser estática e torna-se evolutiva. A estrutura gótica, com os seus arcos ogivais e rendilhados estruturais, é lida por Viollet-le-Duc como sistema racional de forças, não como mero estilo. É a primeira vez que a estrutura é compreendida como expressão da ordem – antecipando Nervi e Fuller.

do sujeito. A protometria palladiana é, evidentemente, o seu legado mais direto para a *A<[inp]³*. No entanto, importa sublinhar que essa protometria não é rígida nem dogmática; é relacional. As proporções palladianas não existem como valores absolutos, mas como relações entre partes, entre o edifício e o território, entre o humano e o cósmico. Esta compreensão relacional da medida aproxima Palladio, de forma inesperada, do pensamento relativista e até quântico que a *A<[inp]³* integra: a ordem existe, mas manifesta-se sempre em função de um sistema de referência. Na leitura da *A<[inp]³*, Andrea Palladio é o arquiteto da ordem consciente: aquele que demonstrou que a arquitetura pode ser simultaneamente rigorosa e aberta, normativa e generativa. Num mundo contemporâneo marcado pela desagregação, pela fealdade e pela perda de critérios, Palladio recorda-nos que a protometria não é um resíduo do passado, mas uma condição necessária para qualquer arquitetura que aspire a produzir sentido duradouro. A *A<[inp]³* não herda Palladio como estilo, mas como estrutura profunda de pensamento – aquela que permite que o infinito, a consciência e a ordem continuem a dialogar no tempo.

A modernidade recupera a ambição universalista. Le Corbusier, com o Modulor, tenta restaurar uma métrica universal para o mundo industrial. O Modulor é a última grande tentativa de unificar corpo humano, geometria e função num sistema contínuo. A protometria moderna é profundamente normativa: a partir do módulo, gera-se a planta, a fachada, o edifício, a cidade.[21]

Mies van der Rohe reduz a protometria ao essencial: "*less is more*" é o programa protométrico mais radical do século XX. A estrutura metálica, a grelha, o módulo repetido, a planta livre – tudo é ordem reduzida à sua expressão mínima. Kahn, por seu lado, recupera a dimensão arquetípica: as formas primordiais, a luz como medida, o espaço-serviço e o espaço-servido – a protometria torna-se aqui especulação ontológica.

O pós-modernismo recusa a globalização, mas não abandona a protometria: Rossi, com a tipologia; Venturi, com as contradições formais;

[21] Le Corbusier ocupa, no interior da *A<[inp]³*, uma posição absolutamente central e paradoxal: é simultaneamente fundador de uma nova protometria moderna, operador de uma infinitariedade racionalizada e agente de uma noeticidade normativa, própria de um tempo que acreditava ainda ser possível ordenar o mundo pela forma. A sua relevância para a *A<[inp]³ não reside na canonização do modernismo, mas na compreensão crítica do alcance e dos limites do seu pensamento.* Na dimensão protométrica, Le Corbusier é talvez o arquiteto que mais radicalmente reconstrói a ideia de medida no século XX. O *Modulor não é apenas um sistema proporcional; é uma tentativa explícita de reconciliar corpo humano, matemática, técnica e universalidade. Nesta operação, a protometria deixa de ser apenas geométrica e passa a ser antropo-cosmológica, antecipando uma das intuições centrais da A<[inp]³*: a medida como mediação entre o humano e o infinito. Ainda que o *Modulor* procure uma ordem estável, ele revela já a angústia moderna perante a perda de um fundamento absoluto da medida. Na dimensão infinitária, Le Corbusier opera por abstração e redução. A sua arquitetura abre-se ao infinito não pela proliferação formal, mas pela purificação da forma, pela repetição, pela série e pela tipologia. A casa como "máquina de habitar" não nega o infinito conceptual; procura antes domesticá-lo, torná-lo governável. Os planos livres, a planta aberta, *a promenade architecturale* introduzem uma continuidade espacial e temporal que dissolve o edifício como objeto fechado, projetando-o num campo expandido de relações – um primeiro gesto infinitário, ainda que contido. Na dimensão noética, Le Corbusier encarna o arquiteto-pensador moderno, convicto de que o projeto é um ato de razão superior. A sua escrita, manifestos e desenhos revelam uma consciência aguda do papel do arquiteto como mediador entre técnica, sociedade e espírito do tempo. Contudo, esta noeticidade é hierárquica e prescritiva: pensa para o outro, mais do que com o outro. É precisamente neste ponto que a *A<[inp]³* distancia-se criticamente de Le Corbusier, reconhecendo-o como precursor, mas superando a sua confiança numa racionalidade totalizante. A leitura da *A<[inp]³* permite compreender Le Corbusier como ator de um momento axial: aquele em que a arquitetura moderna tentou fixar, numa geometria universal, aquilo que hoje reconhecemos como irredutivelmente variável. O seu legado é ambivalente. Por um lado, fornece à *A<[inp]³* a consciência da necessidade de sistemas – sem protometria não há forma. Por outro, demonstra os riscos de uma infinitariedade excessivamente controlada e de uma noeticidade desligada da complexidade social, cultural e existencial. Na história da *A<[inp]³*, Le Corbusier não é um fim, mas um limite histórico produtivo: o ponto a partir do qual se torna evidente que a arquitetura só pode continuar a existir se aceitar a relatividade da perceção, a instabilidade da medida e a abertura infinita do pensamento. É precisamente dessa fratura moderna que a *A<[inp]³* emerge como resposta contemporânea, crítica e expansiva.

Gregotti, com o território enquanto ordem maior – cada um procura reconfigurar o gesto primordial dentro de um novo quadro conceptual. Eisenman, com o formalismo crítico, tenta expor a matriz generativa – a protometria torna-se algoritmo.[22]

A viragem digital traz nova aceleração: Gehry e Hadid reinterpretam a protometria com instrumentos computacionais. A forma deixa de ser desenhada e passa a ser parametrizada. O gesto primordial é agora traduzido em variáveis, diagramas, fluxos, scripts. A topologia matemática – a garrafa de Klein, a corneta de Gabriel, os toros, a fita de Mobius, os contínuos – torna-se repositório de possibilidades arquitetónicas. Nervi e Fuller, como precursores, mostraram que a protometria pode ser estrutural, calculada, emergente. A parametricidade contemporânea expande esta intuição: a ordem já não é fixa, mas relacional, dinâmica, infinitamente modulável.

[22] A herança clássica romana, reativada no Renascimento e posteriormente reinterpretada pelo pós-modernismo de Aldo Rossi, Robert Venturi e Michael Graves, constitui um momento de transição histórica fundamental que prepara o terreno conceptual para aquilo que a *A<[inp]³* sistematiza na passagem do século XX para o XXI. Trata-se, em ambos os casos, de uma resposta à exaustão de um paradigma dominante – no primeiro, o colapso do mundo antigo; no segundo, a crise do modernismo e do *International Style*. Após a Segunda Guerra Mundial, o modernismo tardio e o *International Style* haviam cristalizado uma linguagem funcional, universalista e tecnocrática. A forma tornara-se neutra, repetível, descontextualizada. A protometria modernista, embora rigorosa, havia perdido espessura simbólica; a noeticidade fora reduzida a eficiência; a infinitariedade dissolvera-se num progresso abstrato. Foi neste vazio que o pós-modernismo emergiu como gesto crítico, recuperando a memória, a ordem e o significado. Aldo Rossi reintroduz a cidade como estrutura de permanências. A sua leitura tipológica recupera a herança romana e renascentista não como estilo, mas como forma mental. Para a *A<[inp]³*, Rossi antecipa a dimensão infinitária enquanto continuidade histórica: o edifício não é apenas presente, mas sedimentação temporal. A cidade torna-se um campo de memória coletiva, onde a forma resiste à aceleração moderna. Robert Venturi, ao aceitar a contradição, a ambiguidade e a pluralidade de significados, quebra a pretensão modernista de pureza. A sua famosa defesa do "*both–and*" inaugura uma noeticidade compatível com a complexidade emergente da sociedade mediática e, mais tarde, digital. Venturi antecipa a lógica relacional da *A<[inp]³*: múltiplas leituras coexistem, nenhum sistema esgota o real. Michael Graves, por sua vez, recupera explicitamente a gramática clássica – colunas, frontões, simetria – reinterpretando-a num registo simbólico e comunicativo. Embora frequentemente criticado, Graves contribui para restaurar a ideia de ordem ideal num mundo que começava a perder referências. A protometria regressa, não como dogma, mas como linguagem reconhecível, abrindo caminho a uma nova relação entre arquitetura e público. A *A<[inp]³*, aprende com este momento histórico, mas vai além dele. Onde o pós-modernismo operou sobretudo no plano simbólico e semântico, a *A<[inp]³* integra essa recuperação da ordem numa estrutura mais profunda, articulando-a com a física contemporânea, a fenomenologia, a topologia e o pensamento sistémico. A ordem ideal deixa de ser apenas formal ou histórica; torna-se dinâmica, relacional e variável. Na passagem do século XX para o XXI, a *A<[inp]³* desempenha um papel análogo ao do pós-modernismo na transição do modernismo: não nega o passado, mas reconfigura-o. Incorpora a herança clássica (protometria), a consciência histórica e fenomenológica (noeticidade) e projeta-as num horizonte aberto de infinitariedade compatível com a sociedade digital, quântica e pós-humana. Se Rossi, Venturi e Graves ajudaram a humanidade a recuperar o sentido da forma após o colapso do modernismo, a *A<[inp]³* propõe-se a fazer o mesmo num mundo ainda mais instável: restituir ordem sem rigidez, sentido sem dogma e infinito sem perda de medida. É nesse gesto que se afirma como teoria de passagem – não apenas entre séculos, mas entre modos de habitar o mundo.

Ao longo da história inteira da arquitetura, a protometria é o fio subterrâneo que une todas as doutrinas: dos módulos clássicos aos scripts digitais, das ordens canónicas às meshes paramétricas. O gesto primordial, antigo como o primeiro risco humano, reencontra-se hoje ampliado por novas matemáticas, novos media e novas ontologias.

A protometria, entendida como a matriz primordial do gesto arquitetónico, não é apenas o terceiro vértice do sistema infinitário-noético; ela é a trama invisível que acompanha todo o percurso histórico do pensamento construtivo. Desde o primeiro risco inscrito na terra até aos modelos paramétricos da computação contemporânea, a protometria tem sido a força que traduz a ordem conceptual em matéria, convertendo a infinitariedade das possibilidades noéticas em forma, estrutura e espaço. Neste sentido, a protometria retroage sobre os próprios conceitos que a precedem: é ela que confere tangibilidade ao infinito e inteligibilidade à noese. Sem protometria, a infinitariedade seria caos e a noeticidade introspecção estéril; com ela, tornam-se sistemas, códigos, arquiteturas.

A Grécia antiga oferece o primeiro grande momento de consciência protométrica. Quando os gregos compreendem que a beleza não é mero efeito sensível, mas manifestação de uma ordem matemática profunda, inauguram a articulação que mais tarde o $A<[inp]^3$ retoma: o infinito conceptual traduzido por um sistema de proporções. O Pártenon é, neste sentido, a primeira síntese arquitetónica do trívio $A<[inp]^3$. A infinitariedade manifesta-se na conceção ideal da forma perfeita, que não é deste mundo mas a ele se oferece; a noeticidade surge no ato reflexivo que procura harmonizar o templo com a ideia de perfeição; e a protometria é o mecanismo que torna visível essa ordem.

A flexão do estilóbato, o entasis subtil, a ilusão ótica que corrige as imperfeições da perceção – tudo isto demonstra que a protometria não é apenas técnica, mas metafísica aplicada. Os gregos reconhecem que o infinito reside na ideia; a noese, no seu escrutínio; a protometria, na formalização.

Com Vitrúvio, surge a codificação disciplinar. No *De Architectura*, o gesto arquitetónico passa a ser articulado como um sistema de princípios universais. *Firmitas, utilitas, venustas*: a tríade não é apenas uma classificação

funcional, mas o primeiro esquema triádico que prepara o tipo de pensamento que o *A<[inp]³* retoma. A firmitas corresponde à protometria estrutural; a utilitas, à noeticidade pragmática; a venustas, à infinitariedade estética – uma estética entendida não como estilo, mas como abertura ao ideal. Vitrúvio antecipa o modelo ontológico que procuramos hoje: a arquitetura como confluência entre infinito, consciência e ordem. A protometria vitruviana, baseada na proporção humana, assume que o corpo é o mediador finito do infinito formal. Aqui nasce a primeira antropometria metafísica.

O Renascimento transforma esse impulso num projeto civilizacional. Alberti proclama que a beleza é "*harmonia de partes medida por proporções*", elevando a protometria à condição de critério absoluto da arquitetura.[23] A infinitariedade manifesta-se na crença de que existe uma ordem universal a descobrir; a noeticidade, na investigação racional dessa ordem; a protometria, na sua articulação métrica. A arquitetura renascentista é, sob a lente *A<[inp]³*, o primeiro grande laboratório integrador das três dimensões: do ideal matemático platónico às proporções leonardinas do corpo humano, tudo converge para o gesto primordial. Palladio

[23] Leon Battista Alberti é, no quadro da *A<[inp]³*, uma figura fundacional absoluta, não apenas da teoria arquitetónica ocidental, mas da própria possibilidade de pensar a arquitetura como sistema intelectual autónomo. O seu *De re aedificatoria* inaugura uma consciência arquitetónica que articula, de forma exemplar, medida, pensamento e infinitude, antecipando, em estado germinal, os três vetores que a *A<[inp]³* viria a explicitar séculos mais tarde. Na dimensão protométrica, Alberti estabelece a arquitetura como ciência da proporção, da ordem e da harmonia. A sua noção de *lineamenta* – a arquitetura concebida, primeiro no intelecto, antes de qualquer materialização – funda a protometria como gesto primordial do pensamento arquitetónico. A medida deixa de ser apenas empírica ou construtiva e passa a ser intelectual, abstrata, racional. Para a *A<[inp]³*, Alberti demonstra que toda a arquitetura começa num ato protométrico invisível, onde o mundo é organizado antes de ser construído. Na dimensão noética, Alberti é talvez o primeiro arquiteto plenamente consciente da arquitetura como forma de pensamento. O tratado não descreve apenas edifícios; constrói um sistema cognitivo, onde ética, política, estética e técnica se interligam. O arquiteto albertiano é um intelectual humanista, responsável pela formação moral da cidade e, por extensão, da sociedade. Esta noeticidade, ainda ancorada numa visão humanista e antropocêntrica, constitui um antecedente direto da *A<[inp]³*, que herdará essa centralidade do pensamento, mas a expandirá para contextos pós-humanos e flexiexistencialistas. A infinitariedade em Alberti manifesta-se de forma subtil, mas profunda. A busca da beleza universal, baseada em proporções matemáticas consideradas eternas, revela uma aspiração ao infinito como ordem ideal. A arquitetura albertiana procura alinhar-se com a estrutura racional do cosmos, concebido como sistema harmonioso e inteligível. Ainda que este infinito seja estável e metafísico, e não aberto e instável como na *A<[inp]³* contemporânea, ele estabelece a arquitetura como ponte entre o finito humano e um princípio universal. A leitura da *A<[inp]³* permite compreender Alberti como o ponto de origem da arquitetura enquanto linguagem trans-histórica. Tudo aquilo que a *A<[inp]³* radicaliza – a instabilidade da medida, a multiplicidade da perceção, a infinitude conceptual – nasce, paradoxalmente, da tentativa albertiana de fixar um sistema. Alberti representa o momento em que a arquitetura acreditou ser possível fundar o mundo pela razão; a *A<[inp]³* surge quando compreendemos que essa fundação só pode ser continuamente reescrita. Alberti não é superado pela *A<[inp]³*; é reabsorvido como matriz. O *De re aedificatoria* permanece, no interior da *A<[inp]³*, como prova de que a arquitetura sempre foi, desde a sua teorização inaugural, uma operação infinitária do pensamento, uma noese estruturada pela medida e uma ética da forma voltada para a construção do mundo comum.

reforça esta convergência ao transformar a arquitetura em sequência de invariantes geométricos. A villa palladiana é um cristal no qual a infinitariedade do ideal, a reflexão noética sobre a forma e a protometria do módulo se fundem numa unidade indivisível. Pela primeira vez na história, o infinito torna-se domesticável pela razão através da protometria.

O Barroco rompe com a serenidade renascentista não para destruir a ordem, mas para a libertar. A protometria barroca não é apolínea; é dionisíaca. Guarino Guarini transforma a geometria num campo de tensões meta–euclidianas: superfícies curvas, cúpulas estreladas, intersecções complexas que antecipam a topologia contemporânea. Aqui, a infinitariedade explode, rompendo o equilíbrio estático; a noeticidade intensifica-se como consciência dramática da instabilidade do mundo; a protometria torna-se dinâmica, fluida, tectónica, revelando que a ordem não é um dogma, mas um movimento. O Barroco é o primeiro momento em que a protometria se compreende como energia, prefigurando a sociedade flexiexistencialista: o mundo já não é sólido. A geometria torna-se processo, não esquema. Cada obra barroca anuncia aquilo que hoje reconhecemos no digital: a forma como fluxo.

O Iluminismo transforma a protometria numa metafísica racional. Boullée, Ledoux e Laugier procuram uma essência perdida, a cabana primitiva, o gesto arquetípico que antecede qualquer estilo. Este regresso ao início é profundamente protométrico: é a procura do módulo absoluto. A infinitariedade manifesta-se no ideal geométrico puro; a noeticidade, no escrutínio racional do princípio; a protometria, na forma elementar perfeita: a esfera como cosmos, o cilindro como ordem, o cubo como clareza. Boullée atinge talvez o apogeu desta intersecção: formas que são ideias, ideias que são arquitetura. A protometria é aqui o ponto exato onde a matemática se converte em imaginação arquitetónica.[24]

[24] Boullée, Ledoux e Laugier constituem, no horizonte da *A<[inp]³*, um triângulo iluminista decisivo, onde a arquitetura se emancipa definitivamente como construção conceptual, crítica e especulativa. Mais do que produtores de edifícios, são arquitetos do pensamento, e é precisamente nessa condição que a *A<[inp]³* os reconhece como antepassados diretos da infinitariedade, da noeticidade e da protometria moderna. Em Étienne-Louis Boullée, a *A<[inp]³*, encontra uma das suas matrizes infinitárias mais explícitas. A sua arquitetura não procura resolver programas funcionais, mas encarnar ideias absolutas. As esferas, cilindros e massas monumentais remetem para um infinito cósmico, matemático e metafísico. O célebre Cenotáfio de Newton é, à luz da *A<[inp]³*, uma arquitetura do universo: um espaço onde luz, sombra e geometria constroem uma experiência do sublime que transcende o humano. Boullée antecipa a infinitariedade como ética da forma, onde o edifício se torna mediador entre a consciência individual e a vastidão do cosmos. A noeticidade em Boullée é total: a arquitetura é pensamento puro

No século XIX, o historicismo parece romper esta unidade, mas na realidade aprofunda-a. Viollet-le-Duc interpreta a arquitetura gótica não como estilo, mas como sistema lógico de forças, antecipando a leitura estruturalista da arquitetura moderna. A protometria torna-se cálculo, investigação material, racionalização construtiva. A infinitariedade manifesta-se agora no potencial de transformação técnica; a noeticidade, na crítica às formas passadas; a protometria, na invenção de uma linguagem estrutural. O gesto gótico re-interpretado é quase paramétrico: a forma resulta diretamente da lógica das forças e das necessidades espaciais.[25]

tornado forma. O projeto é um ato intelectual absoluto, anterior e superior à construção. Para a *A<[inp]³*, Boullée demonstra que a arquitetura pode existir plenamente no domínio conceptual, algo que hoje ressurge nos territórios digitais, especulativos e pós-materiais. A sua obra legitima a existência de arquiteturas que não precisam de ser construídas para serem reais no plano da consciência. Claude-Nicolas Ledoux, por sua vez, introduz uma dimensão crítica e política que a *A<[inp]³*, herda e expande. A sua arquitetura falante (*architecture parlante*) é uma tentativa de tornar a forma inteligível como linguagem social. Aqui, a noeticidade não é abstrata, mas pedagógica e normativa: a arquitetura deve ensinar, disciplinar, organizar a sociedade. Para a *A<[inp]³*, Ledoux representa o momento em que o pensamento arquitetónico se confronta diretamente com a estrutura social, antecipando a necessidade contemporânea de compreender a arquitetura como instrumento de organização – e, simultaneamente, de questionamento – da sociedade flexiexistencialista. Na dimensão protométrica, Ledoux explora sistemas rigorosos de ordenação espacial, frequentemente baseados em geometrias puras e simetrias claras, que procuram dar forma a uma nova moral social. A *A<[inp]³* reconhece aqui a ambição de fundar a sociedade pela forma, mas também identifica os riscos de uma protometria excessivamente determinista – uma lição crítica fundamental para o presente. Marc-Antoine Laugier atua num registo distinto, mas complementar. Com o mito da *cabane primitive*, Laugier estabelece um princípio protométrico originário: a arquitetura nasce de um gesto simples, racional e necessário. Esta ideia é fundamental para a *A<[inp]³*, pois afirma que toda a complexidade arquitetónica deriva de um ato primordial de ordem, anterior à história e à cultura. A protometria, neste sentido, é ontológica, não estilística. A infinitariedade em Laugier é ética: a busca de uma arquitetura verdadeira, despida de ornamento supérfluo, aponta para um horizonte universal de autenticidade. Já a sua noeticidade manifesta-se na crítica: pensar arquitetura é desmontar os vícios acumulados da tradição. *A<[inp]³*, reconhece em Laugier o impulso regenerador que, ciclicamente, reaparece quando a arquitetura se afasta da sua função essencial. Em conjunto, Boullée, Ledoux e Laugier representam o momento em que a arquitetura se torna autoconsciente enquanto sistema conceptual. *A<[inp]³*, não os vê apenas como iluministas históricos, mas como arquitetos do limiar, que abriram o caminho para uma arquitetura capaz de pensar o infinito, estruturar a sociedade e fundar a forma a partir do pensamento. A sua herança é clara: sem o Iluminismo especulativo destes autores, a *A<[inp]³*, não poderia existir como teoria da arquitetura na era da relatividade, da incerteza e da consciência expandida.

[25] Eugène Viollet-le-Duc ocupa, no pensamento da *A<[inp]³*, uma posição absolutamente estratégica enquanto figura que rompe, no século XIX, com a ideia de tradição como mera repetição formal e inaugura uma compreensão intelectual, estrutural e racional da história. A sua importância não reside apenas no restauro dos monumentos medievais, mas na reinvenção crítica do passado como campo operativo para o futuro – um gesto que antecipa, de forma notável, a própria lógica infinitária da *A<[inp]³*. Na dimensão infinitária, Viollet-le-Duc introduz uma ideia decisiva: a história não é um arquivo fechado, mas um sistema aberto de princípios passíveis de desenvolvimento contínuo. Ao estudar a arquitetura gótica, não se limita a reproduzir as suas formas, mas extrai delas leis estruturais, lógicas construtivas e raciocínios geométricos que podem gerar novas arquiteturas. O infinito manifesta-se aqui como continuidade do pensamento ao longo do tempo, onde cada época pode prolongar, transformar e atualizar as inteligências do passado sem as fossilizar. No plano noético, Viollet-le-Duc é fundamental porque desloca a arquitetura do campo do estilo para o campo da razão construtiva. O arquiteto deixa de ser um imitador e passa a ser um intérprete consciente dos sistemas que produzem forma. Esta atitude inaugura uma noese moderna: pensar arquitetura é compreender profundamente a relação entre material, estrutura, função e técnica. O sujeito que habita ou projeta passa a integrar-se num processo cognitivo mais amplo, onde a forma construída é resultado de pensamento claro, e não de convenção estética. A protometria em



A modernidade, embora com ruturas internas, restaura a ambição unificadora, parametrizadora, normalizadora. Mies reduz a protometria a grelha, módulo, repetição. A planta livre é o triunfo do raciocínio noético sobre o espaço e da protometria sobre a contingência. Le Corbusier, com o Modulor, tenta estabelecer a última grande antropometria universal – uma protometria que seria, simultaneamente, infinita no seu alcance conceptual e racional na sua aplicação. Kahn, pelo contrário, devolve à protometria o seu carácter arquetípico: o quadrado primordial, o círculo eterno, a luz como medida do sagrado. Na sua obra, infinitariedade e protometria reencontram-se numa unidade quase litúrgica.[26]

Viollet-le-Duc é revolucionária para o seu tempo. Ao analisar o gótico como sistema estrutural lógico – baseado na distribuição de forças, na articulação dos elementos e na economia material – ele antecipa uma protometria científica, dinâmica e racional, que rompe com a rigidez clássica sem cair no arbitrário. Esta visão abre caminho direto para a engenharia moderna, para Nervi, para o estruturalismo do século XX e, por extensão, para a protometria expandida da *A<[inp]³*, onde a medida é inseparável da inteligência do sistema. Na leitura da *A<[inp]³*, Viollet-le-Duc é o arquiteto do pensamento histórico ativo: aquele que demonstrou que a arquitetura só permanece viva quando a tradição é compreendida como processo e não como imagem. Num século marcado por revivalismos, ele foi o único a perceber que o verdadeiro legado do passado não está nas formas visíveis, mas nas estruturas invisíveis do raciocínio que as geraram. Por isso, a *A<[inp]³* reconhece em Viollet-le-Duc um precursor essencial da arquitetura como disciplina infinitária, noética e protométrica – capaz de atravessar os séculos sem perder a sua capacidade de pensar.

[26] Louis Kahn ocupa, no pensamento da *A<[inp]³*, uma posição quase arquetípica, por ter conseguido articular, com rara clareza, sistema, silêncio, luz e origem. A sua metodologia não é apenas projetual; é ontológica. Kahn devolve à arquitetura a pergunta fundamental – *o que quer ser um edifício?* – e, nesse gesto, reaproxima a disciplina das suas raízes metafísicas, plenamente compatíveis com a tríade infinitária–noética–protométrica. Na dimensão infinitária, a obra de Kahn opera num tempo longo, quase civilizacional. Os seus edifícios parecem existir antes e depois de nós, como se fossem descobertos e não desenhados. O infinito manifesta-se na intemporalidade da forma e na relação com arquétipos – o templo, a ruína, o recinto sagrado. A luz, sobretudo, é o meio pelo qual o infinito se torna visível: uma luz que não ilumina apenas, mas revela a permanência do ser no tempo. A noeticidade em Kahn é explícita e profunda. O projeto nasce do pensamento interrogativo, da escuta silenciosa da matéria e do programa. Espaços "servidos" e "servidores" não são apenas uma organização funcional, mas uma estrutura de consciência, onde cada parte conhece o seu papel no todo. Para a *A<[inp]³*, Kahn demonstra que a arquitetura é uma forma de pensamento lento, meditativo, resistente à aceleração da modernidade líquida. No plano protométrico, Kahn reintroduz a ordem sem regressar ao dogma. A geometria é clara, legível, quase primitiva, mas nunca simplista. Quadrados, círculos, grelhas e massas espessas organizam o espaço com rigor, permitindo que a luz se torne o verdadeiro agente de medida. A protometria em Kahn não é apenas métrica; é luminosa. A luz mede o espaço ao longo do dia, do ano, da história – uma medida viva, temporal, relativa, plenamente alinhada com a lógica da *A<[inp]³*. A célebre frase "*the sun never knew how great it was until it struck the side of a building*" revela a sua compreensão da arquitetura como mediadora entre o cosmos e o humano. A luz é, em Kahn, pensamento materializado. Ela constrói o espaço, revela a matéria, orienta o corpo e desperta a consciência. Para a *A<[inp]³*, esta centralidade da luz confirma que a infinitariedade não é abstrata: é experienciada sensorialmente, no interior do tesserato percetivo do habitante em movimento. Num mundo marcado pela fealdade, pela indiferença e pela perda de sentido, Kahn representa uma arquitetura de gravidade ética. A sua metodologia sistemática não é rígida; é profundamente humana. Ela ensina que a verdadeira inovação não está na novidade formal, mas na capacidade de reencontrar princípios essenciais e reativá-los no presente. Louis Kahn surge na *A<[inp]³* como mestre da origem: aquele que mostrou que medir é escutar, que pensar é iluminar, e que construir é dar forma visível àquilo que sempre esteve latente. A sua luz não é apenas física – é noética, infinitária e protométrica, ao mesmo tempo.

O pós-modernismo introduz de novo a crítica, mas não abandona a protometria: Rossi, com a tipologia, fixa invariantes; Krier, com os diagramas gerativos, abre caminho para a computação; Gregotti, com a escala do território, mostra que a protometria não pertence apenas ao edifício mas ao mundo. A protometria torna-se escala, método, crítica, arqueologia, ontologia.

A era digital consuma a expansão do gesto protométrico: Gehry transforma a geometria em topologia expressiva; Zaha Hadid converte o cálculo diferencial em forma habitável; os parametricistas radicalizam a ideia de ordem relacional. Nervi e Buckminster Fuller revelam que a protometria também é inventiva, experimental, especulativa. A protometria digital é infinitária porque abre um número ilimitado de variações; é noética porque exige decisão crítica na seleção dos parâmetros; é protométrica porque tudo, mesmo o caos aparente, resulta de um sistema rigoroso.

No percurso histórico, a protometria é sempre a articulação entre o horizonte ilimitado do pensar e o gesto concreto de construir. *A<[inp]³* apenas torna explícito aquilo que sempre esteve no subsolo da disciplina: a arquitetura é o ato que transforma infinitos em formas, pensamentos em espaços, códigos em mundos. A protometria é o motor silencioso dessa transformação – e é por isso que, no grande ensaio, ela se tornará a ponte entre o absurdo divino da infinitariedade e a lucidez humana da noeticidade.

A tríade dinâmica: infinitariedade, noeticidade e protometria

A<[inp]³ configura-se como uma constelação conceptual cuja potência emerge não da soma de partes isoladas, mas do entrelaçamento tensional entre três dimensões simultaneamente ontológicas, epistemológicas e operativas. Esta tríade funciona como uma espécie de *trindade laica da arquitetura pensante*, onde cada vértice informa e transforma os outros: a Infinitariedade abre o campo das possibilidades; a Noeticidade dá-lhes sentido cognitivo e fenomenológico; a Protometria estabiliza, ordena e modula a sua inscrição no real.

Este triângulo vibra no interior da história longa da arquitetura, mas encontra-se apenas agora suficientemente iluminado pela condição digital-flexiexistencialista para ser conceptualizado de forma explícita.



A infinitariedade como condição ontológica expandida

A infinitariedade não é apenas a abertura ao infinito; é a estrutura interna da forma enquanto potencial infinito de variação. Desde Guarino Guarini, com as suas geometrias proto-baro-cósmicas, até Gregotti, que via a arquitetura como "modificação da realidade", passando por Tschumi e a sua explosão da forma em eventos, Ando na pureza tátil da luz, Campo Baeza no absoluto luminotopológico, Eisenman na desconstrução sistemática da sintaxe, Gehry na deformação paramétrica gestual, e Zaha Hadid na liquefação espacial tornada movimento – todos convergem para uma intuição fundamental: a forma é menos um objeto do que um campo de possibilidades, uma matriz de infinitas actualizações.

Com o digital, esta infinitariedade torna-se explícita: a garrafa de Klein, a corneta de Gabriel, os sólidos topológicos e as superfícies paramétricas tornam-se habitáveis; Nervi e a seus protos sintaxe estrutural dialogam retroativamente com a cúpula de Fuller; e a própria arquitetura parece distender-se até à fronteira do que antes seria impensável – o Infinito operacional.

A infinitariedade é, portanto, a tendência da forma para exceder a sua própria finitude, para insinuar sempre mais possibilidades do que aquelas que fixa.

A noeticidade como campo fenomenológico e cognitivo

Se a infinitariedade abre o campo, a noeticidade dota-o de inteligibilidade. Inserindo-se na linhagem fenomenológica (Husserl, Merleau-Ponty) mas também na crítica contemporânea (Derrida, Nancy, Agamben, Latour, Bauman, Haraway, Han), a noeticidade define a arquitetura como uma máquina de pensamento, ou melhor, como um ambiente que pensa connosco.

Na sociedade flexiexistencialista – termo que aqui consolida a passagem da modernidade sólida das instituições para a fluidez digital – a arquitetura deixa de ser mero fundo e torna-se protagonista cognitiva: ela forma hábitos, inclinações, modos de estar e de perceber; cria mundos possíveis e orienta comportamentos; produz noese – *pensamento em ato*.

A noeticidade é a dimensão da arquitetura que participa na formação da consciência contemporânea, uma consciência híbrida, em rede, acelerada e ainda carregada dos vícios do Homo sapiens pré-digital.

O espaço torna-se um operador epistémico. A casa pensa a intimidade; o museu pensa a memória; o centro de dados pensa a inteligência artificial; a praça pensa o comum; a catedral pensa o sagrado; a estrutura paramétrica pensa a topologia de um mundo ainda em gestação.

A protometria como fundamento, ordem e inscrição no real

A protometria é o eixo mais antigo – a ordem primordial, a métrica fundadora, o conjunto de regras que permite que o infinito e o noético não se dissipem no caos.

Ela remete para Vitrúvio, Alberti, Palladio, Serlio, Vignola, para os planos barrocos, para Guarini e o seu cálculo modulatório, para Laugier e o mito da cabana, para as revoluções métricas do Iluminismo, para a Grundnorm estrutural de Viollet-le-Duc, para o racionalismo, o modernismo, o estruturalismo de Nervi, o parametricismo de Schumacher e a geometria digital contemporânea.

A protometria é a gramática profunda da arquitetura, aquilo que permite que a infinitariedade se torne forma e que a noeticidade se torne perceção. É o sistema de regras que medeia entre o caos das possibilidades infinitas e a necessidade ontológica de realizar apenas uma delas – aquela que, ao ser construída, devolve ao mundo uma nova forma de inteligibilidade.

A Unificação: A<[inp]³ como cosmologia arquitetónica do século XXI

Ao unir as três dimensões, *A<[inp]³* afirma a arquitetura como: um sistema cognitivo (noeticidade), capaz de gerar realidades infinitamente moduláveis (infinitariedade), inscritas numa ordem profunda de articulação histórica e técnica (protometria).

É esta tríade que permite compreender:

– a emergência da arquitetura paramétrica não como mero estilo,

mas como nova fase da ordenação protométrica;
- a explosão formal da era digital não como capricho, mas como atualização da infinitariedade;
- a arquitetura enquanto interface cognitiva (do smartphone ao megainstalatório urbano) não como metáfora, mas como manifestação da noeticidade.

A<[inp]³ é, pois, uma cosmologia arquitetónica, onde o espaço torna-se simultaneamente infinito, pensante e ordenado.

A<[inp]³ – Corpo contínuo expandido: infinitariedade, noeticidade e protometria ao longo da história da arquitetura e rumo ao pós-humano.

A arquitetura, ao longo da história, nunca foi apenas a arte de erguer edifícios; foi sempre a tentativa de inscrever no mundo uma estrutura inteligível – um gesto simultaneamente técnico, espiritual e cognitivo – que articula o caos da matéria com a necessidade de sentido. *A<[inp]³* surge como a síntese contemporânea dessa tradição milenar, articulando três forças profundas: a Infinitariedade da forma como abertura ao ilimitado; a Noeticidade do espaço como operador cognitivo e fenomenológico; e a Protometria como ordem fundadora, matriz generativa e condição de possibilidade de qualquer articulação arquitetónica. Estas forças não são estáticas: são tensões vivas, que ora convergem, ora chocam, ora produzem novas sínteses históricas. Para compreender *A<[inp]³* na sua plenitude conceptual, é necessário percorrer a longa história da protometria, intensificar o regime fenomenológico da noese espacial e abrir a infinitariedade para uma ética da forma no horizonte tecno gnóstico do pós-humano.

I. Protometria – A ordem da origem: do Egito à era paramétrica

A protometria, entendida como a *métrica primordial*, manifesta-se desde os primeiros regimes civilizacionais como a gramática profunda da construção do mundo.

Egito: a métrica divina da eternidade

No Egito, a ordem arquitetónica é inseparável da ordem cósmica. A pirâmide não é só um túmulo: é um operador ontológico. A sua forma é

a solidificação geométrica de uma cosmovisão onde a eternidade não é um tempo infinito, mas uma *intensidade permanente*. A régua, o cubito, a proporção aurífera embrionária são instrumentos que medem o universo. A protometria egípcia funda a ideia de que arquitetar é ordenar o real segundo uma geometria divina.

Grécia: a protometria como razão e medida

Com os gregos, especialmente com Pitágoras e a tradição dórica-jónica, a protometria transforma-se em logos. Os templos tornam-se música petrificada, intervalos harmónicos traduzidos em pedra. A ordem arquitetónica é a expressão visível da ordem racional do cosmos. Esta transmutação é crucial: aqui começa a relação entre métrica e inteligência, que mais tarde dará origem à noese arquitetónica.

Roma e o legado Vitruviano

Vitrúvio introduz a primeira síntese explícita: firmitas, utilitas, venustas. A protometria ganha uma dimensão técnico-jurídica. A arquitetura torna-se disciplina, regra, transmissão. Esta formalização é a proto-protometria da tradição ocidental, que Alberti, Sérlio e Vignola vão consolidar.

Renascimento e Barroco: a ordem como invenção

Com Alberti, a protometria já não é apenas recolha do legado antigo: é transfiguração. Com Guarino Guarini, a geometria revela-se como infinidade interna – domos que parecem dobrar espaço e tempo, antecipando a topologia moderna. A protometria deixa de ser estática e aproxima-se da infinitariedade.

Iluminismo e racionalismo estrutural

Laugier, com a cabana primitiva, identifica a génese estrutural da forma. Depois, Viollet-le-Duc racionaliza a estrutura como verdade construtiva. O esqueleto torna-se lei, antecipando o século XX.

Modernismo: a protometria científica

Com Le Corbusier, o Modulor torna a métrica humana uma métrica universalizada. Com Mies, a ordem torna-se transparência e precisão. Com Nervi, a estrutura é um pensamento matemático encarnado, onde forma e força se harmonizam segundo leis quase platónicas.

Pós-modernidade e parametricismo: a protometria digital

A protometria digital emerge com Frei Otto, Fuller e, mais tarde, Zaha Hadid, Gehry, Eisenman e o parametricismo. A ordem já não é geométrica, mas computacional: é um campo relacional, um algoritmo de possibilidades, onde a métrica se torna código e a medida é fluxo.

A protometria moderna reabre o campo da infinitariedade: o algoritmo é a nova regra que permite infinitas variações.

II. Noeticidade – A arquitetura como pensamento, fenómeno e política

A noeticidade é a dimensão cognitiva da arquitetura – a sua capacidade de pensar e de fazer pensar.

Fenomenologia: o espaço como carne da perceção

Husserl e Merleau-Ponty permitem compreender que o espaço não é exterior ao sujeito: é a condição da sua perceção. A arquitetura torna-se uma extensão da consciência corporal. Ando, Zumthor, Campo Baeza trabalham precisamente esta dimensão – a luz, a sombra, o silêncio, a espessura tátil.

Derrida e o desconstrutivismo

Derrida introduz a instabilidade da significação: qualquer estrutura contém a possibilidade da sua desconstrução interna. Eisenman constrói a partir daí uma arquitetura que pensa a si própria enquanto sistema instável. Tschumi leva o espaço ao limite da explosão do evento.

A noeticidade aqui é crítica: a arquitetura expõe a instabilidade das instituições da modernidade sólida e anuncia a modernidade líquida de Bauman.

A sociedade flexiexistencialista

No nosso tempo, a consciência tornou-se flexível, instável, acelerada. O espaço já não é só habitado: é *navegado*, *informado*, *capturado digitalmente*.

A noeticidade contemporânea é híbrida: parte é sensorial, parte algorítmica, parte simbólica.

A arquitetura torna-se um dispositivo cognitivo onde redes, fluxos e intensidades informacionais se entrelaçam.

Noese política

Com Arendt, a ação humana necessita de um lugar. Com Foucault, o espaço é disciplina e poder. Com Lefebvre, é produção social. Com Latour, é rede.

A noese política da arquitetura torna-se evidente: as cidades produzem modos de vida, subjetividades, afetos e ideologias. A arquitetura pensa a política pela sua própria presença material.

III. Infinitariedade – O infinito como ética da forma no horizonte pós-humano

A infinitariedade não é excesso formal: é abertura ética.

O infinito como matriz

Desde Guarini ao parametricismo contemporâneo, a forma revela uma tendência para se desdobrar indefinidamente. Gehry e Zaha são representantes dessa dilatação da matéria para além do clausurável.

Topologia, inteligência e pós-humano

A era pós-humana – Haraway, Braidotti, Hayles – redefine o corpo, a mente e o espaço.

O infinito torna-se operativo: superfícies que se curvam, dobram, autogeram, algoritmos que exploram milhões de variações, inteligência artificial que pensa a forma.

A infinitariedade torna-se ética porque nos coloca diante de uma responsabilidade: como escolher dentro do infinito?

Como dar forma a uma possibilidade sem bloquear o campo das restantes?

Como evitar que o infinito se converta em delírio ou em opressão?

A arquitetura pós-humana será aquela que reconhece o infinito como condição, mas aceita a finitude como gesto ético.

A infinitariedade como sentido

A forma infinita abre mundos possíveis.

A arquitetura torna-se cosmo poética: invoca universos, desenha futuros, expande o humano para além de si mesmo.

A<[inp]^3 é uma teoria em avanço, uma cosmologia arquitetónica em construção. A protometria oferece a ordem; a noeticidade dá-lhe sentido; a infinitariedade abre-lhe o horizonte. A arquitetura torna-se um pensamento material que participa da construção da realidade e da consciência, da antiguidade à era pós-humana.

A arquitetura começa sempre antes do gesto e depois da matéria. Começa no instante em que a consciência humana, enfrentando a vastidão indiferente do cosmos, procura instaurar uma ordem que não é apenas abrigo, mas razão, proporção e reconhecimento. Foi por isso que, no Egito, erguer uma pirâmide significava mais do que erguer pedra: significava inscrever no mundo uma métrica divina que tornava o

infinito compreensível através da forma. A protometria nasceu aí, como essa primeira gramática da ordem, como o modo primordial de traduzir o cosmos numa estrutura visível e habitável. O cubito, as proporções, o alinhamento astronómico eram mais do que instrumentos – eram mediações entre a finitude humana e a infinitude do divino. O templo era uma arquitetura da eternidade e, nessa eternidade matematicamente organizada, germinava já a infinitariedade como promessa, ainda que inconsciente.

Quando a Grécia assume a herança do Egito, a protometria transfigura-se em razão: a ordem deixa de ser apenas cósmica e torna-se também lógica. O templo grego é uma geometria-filosofia, uma topologia da clareza onde a forma se entende como expressão visível de uma ordem invisível. Se os egípcios ofereciam a eternidade, os gregos ofereciam o logos; e o logos é o início da noeticidade enquanto consciência do espaço como pensamento. A arquitetura torna-se inteligível e, ao tornar-se inteligível, torna-se também um ato de inteligência. A medida clássica – o módulo, a harmonia, a proporção – antecipa secretamente aquilo que *A<[inp]*^{3} hoje reconhece como a primeira intuição de que a forma nunca é só forma: é sempre pensamento encarnado, é sempre infinito contido numa regra.

Roma, com Vitrúvio, transforma essa intuição numa doutrina. A protometria torna-se disciplina, torna-se texto, torna-se lei. A tríade *firmitas, utilitas, venustas* é menos um programa funcional do que a tentativa de criar uma métrica universal da experiência arquitetónica. Pela primeira vez, o arquiteto é um legislador da forma, alguém que transmite um corpo de saber que ultrapassa o indivíduo.

O Renascimento retoma esta linhagem e leva-a mais longe: com Alberti, com Brunelleschi, com Palladio, a protometria reencontra o seu carácter divino, mas agora repensado por uma mente humanista. A medida é humana, mas a ambição é cósmica; a arquitetura torna-se o operador que permite ao homem reencontrar uma posição no universo. Com Guarino Guarini, essa ordem torna-se mais ousada, mais vertiginosa, mais próxima da infinitariedade: as cúpulas torcidas, as interpenetrações geométricas e as topologias inesperadas abrem o caminho para a perceção de que a ordem pode ser infinita, que a métrica pode gerar mundos.

O século XIX introduz a ciência e a técnica como motores da legitimidade da ordem. Viollet-le-Duc, com o racionalismo estrutural, compreende que a verdade construtiva é a nova forma de beleza. O ferro, o vidro, as engenharias nascentes transformam a protometria em cálculo, e o cálculo abre portas que a geometria clássica não podia sequer antecipar. O século XX concretiza o que o XIX anunciava: com Le Corbusier, o Modulor é o último gesto de tentar unificar o humano e o universal numa única régua. Com Mies, a ordem purifica-se até ao silêncio cristalino.[27] Com Nervi, a estrutura é pensamento matemático em estado puro, a forma gerada diretamente pelas equações que a sustentam; Luigi Moretti promove o futurismo italiano a uma originalidade formal inusitada.[28]

[27] Mies van der Rohe inscreve-se na genealogia da *A<[inp]³* como o arquiteto que levou a modernidade ao seu grau zero ontológico, onde a forma se aproxima do silêncio absoluto e a arquitetura se torna estrutura pura do ser-no-mundo. O seu *International Style* e o célebre princípio *less is more não são, à luz da A<[inp]³*, meros gestos estéticos, mas tentativas rigorosas de estabilizar uma relação entre espaço, tempo, matéria e consciência. Na dimensão protométrica, Mies representa a culminação da medida moderna. A grelha estrutural, o módulo repetível, a precisão construtiva e a clareza tectónica constituem uma protometria extrema, quase ascética. Cada pilar, cada junta, cada plano é resultado de uma disciplina rigorosa onde nada é arbitrário. Para *A<[inp]³*, Mies demonstra que a protometria, quando levada ao limite, deixa de ser apenas técnica e torna-se ética da forma: medir é assumir responsabilidade ontológica sobre o mundo construído. Na dimensão infinitária, o *less is more não significa redução empobrecida, mas abertura ao ilimitado. Ao eliminar o supérfluo, Mies cria espaços onde o infinito se manifesta pela continuidade, pela transparência e pela indeterminação programática. O interior prolonga-se no exterior, o edifício dissolve-se no horizonte urbano, e o espaço torna-se campo aberto à experiência. Esta infinitariedade é silenciosa, não expansiva, mas profundamente conceptual: o mínimo formal permite o máximo de interpretação e de permanência no tempo.* A noeticidade em Mies é disciplinada, quase estoica. O pensamento arquitetónico não se expressa por narrativas, símbolos ou retóricas sociais, mas por uma confiança absoluta na clareza da ordem. O sujeito que habita a arquitetura de Mies é convocado a uma experiência de autoconsciência: perante a pureza do espaço, o indivíduo confronta-se consigo próprio. Para a *A<[inp]³*, esta noeticidade é fundamental, mas incompleta: ela prepara o terreno para a consciência, mas não a problematiza politicamente nem existencialmente como exige a sociedade flexiexistencialista contemporânea. O *International Style*, visto através da *A<[inp]³*, revela tanto a sua potência quanto os seus limites. A universalidade pretendida por Mies antecipou uma arquitetura global, mas também contribuiu para a sua abstração cultural. A *A<[inp]³* reconhece em Mies um mestre da estrutura do essencial, mas entende que, no presente, o essencial já não pode ser único nem universal: ele é relativo, situado e preceptivamente variável – tal como o tesserato em movimento que define a experiência contemporânea do espaço. Mies van der Rohe surge na *A<[inp]³* como figura liminar: aquele que mostrou que menos pode, de facto, ser mais, mas também aquele que nos obriga hoje a perguntar mais o quê, para quem, e em que tempo. A *A<[inp]³* não nega o *less is more*; expande-o, transformando-o em *less form, more consciousness, more infinity, more measure* – numa geometria variável onde o rigor moderno encontra a complexidade do mundo atual.

[28] A integração do futurismo italiano, e em particular da figura singular de Luigi Moretti, na genealogia da *A<[inp]³*, é não apenas legítima, mas conceptualmente necessária, pois nele se encontram, ainda em estado embrionário, vários dos princípios que apenas no final do século XX e início do XXI ganhariam formulação explícita. Moretti ocupa uma posição paradoxal na história da arquitetura moderna: simultaneamente herdeiro de uma tradição clássica rigorosa e precursor de uma conceção profundamente dinâmica, matemática e relacional do espaço. No contexto do futurismo italiano – mais frequentemente associado à exaltação da velocidade, da máquina e da energia – Moretti distingue-se por deslocar o entusiasmo futurista do plano meramente iconográfico para o plano estrutural e geométrico. A sua originalidade reside precisamente no facto de não reduzir o movimento a metáfora formal, mas de o inscrever na própria lógica geradora da arquitetura. Em obras



Com Buckminster Fuller, a geodésica torna-se a metáfora suprema da protometria infinita: pequenas medidas, grandes mundos, uma arquitetura que replica a natureza na sua economia absoluta de meios.

É aqui que a infinitariedade reencontra a protometria: onde a medida deixa de ser uma prisão e se torna génese de liberdade. O parametricismo[29], com Zaha Hadid, Patrik Schumacher, Gehry e tantos outros

como a Casa del Girasole ou os projetos para instalações desportivas e urbanas, o espaço deixa de ser uma composição estática e passa a comportar-se como um sistema de tensões, curvaturas e variações contínuas. É neste ponto que Moretti se revela um antecessor direto da protometria da *A<[inp]³*. Muito antes da consolidação do cálculo paramétrico digital, Moretti investiga relações matemáticas complexas entre superfícies, forças e programas, procurando aquilo que ele próprio designaria, mais tarde, como uma arquitetura "paramétrica" avant la lettre. A célebre exposição "Architettura Parametrica", organizada por Moretti em 1960, é particularmente reveladora: nela, a forma arquitetónica surge como resultado de equações e variáveis interdependentes, e não como expressão de um gesto autoral fechado. Esta intuição antecipa de forma notável o pensamento algorítmico que a *A<[inp]³* integra na sua dimensão protométrica. No plano infinitário, a obra de Moretti afasta-se da noção de objeto arquitetónico concluso. As suas formas sugerem continuidade, expansão e transformação, como se cada edifício fosse apenas uma instância provisória de um campo formal mais vasto. O espaço morettiano não se esgota na sua materialidade; ele remete para um horizonte de variações possíveis, alinhando-se com a ideia de infinitariedade como condição ontológica do espaço arquitetónico. No plano noético, a arquitetura de Moretti exige um observador ativo, em deslocação contínua. A experiência espacial não é frontal nem imediata, mas sequencial, corporal e temporal. O sujeito compreende o edifício através do movimento, da mudança de perspetiva, da fricção entre interior e exterior – um princípio que antecipa a conceção do habitante como consciência em trânsito no seu próprio tesserato preceptivo, tal como formulado pela *A<[inp]³*. Importa ainda sublinhar que Moretti, ao contrário de muitos futuristas, nunca rompeu totalmente com a história. A sua obra estabelece um diálogo tenso, mas fecundo, com o classicismo, reinterpretando proporção, ritmo e ordem à luz de uma geometria dinâmica. Esta capacidade de integrar passado e futuro, ordem e variação, medida e indeterminação, faz de Moretti uma figura-charneira, capaz de anunciar aquilo que a *A<[inp]³*,viria a formular como trindade operativa. O futurismo italiano, através de Luigi Moretti, pode ser compreendido não como uma excentricidade histórica, mas como um momento precursor fundamental. Nele, a arquitetura começa a libertar-se da fixidez do objeto, a matematizar a forma sem a desumanizar, e a conceber o espaço como processo cognitivo e relacional. A *A<[inp]³*, reconhece em Moretti um antepassado intelectual direto: alguém que, no século XX, intuiu que a arquitetura do futuro teria de ser simultaneamente infinitária na sua abertura, noética na sua experiência e protométrica na sua génese.

[29] A integração do pensamento e da obra de Patrik Schumacher no ímpeto da *A<[inp]³*, impõe-se como um dos momentos mais claros de passagem do século XX para o século XXI no campo arquitetónico, precisamente porque nele a arquitetura assume, de forma explícita e programática, a condição algorítmica, relacional e contínua do espaço contemporâneo. Schumacher não surge como um autor isolado, mas como o teórico que dá linguagem, sistema e ambição ontológica a um conjunto de práticas que já pressentiam que a arquitetura deixara definitivamente de ser um objeto estático para se tornar um campo dinâmico de relações variáveis. O manifesto apresentado na 11.ª Bienal de Arquitetura de Veneza, em 2008, marca um ponto de inflexão decisivo. Ao afirmar o Parametricismo como "o grande estilo após o Modernismo", Schumacher não propõe apenas uma nova estética, mas um novo regime de inteligibilidade do espaço. O paramétrico, entendido como sistema de equações interdependentes, desloca o projeto arquitetónico da forma final para o processo, da composição para a variação contínua, da tipologia para o campo. Este deslocamento é profundamente convergente com a trindade *A<[inp]³*. No plano protométrico, o contributo de Schumacher é estrutural. A geometria deixa de ser euclidiana, modular ou proporcional no sentido clássico, para se tornar topológica, relacional e adaptativa. As equações paramétricas não descrevem objetos; descrevem comportamentos formais. Cada elemento existe apenas em relação a todos os outros, num sistema de dependências mútuas que ecoa diretamente a ideia de uma protometria expandida, onde a medida não é fixa, mas emergente. A forma nasce da relação, não da imposição. No plano infinitário, o parametricismo introduz uma continuidade formal e espacial que dissolve fron-

laboratórios digitais, faz da métrica um campo de relações abertas: a protometria torna-se código, e o código torna-se um universo de variações infinitas. A arquitetura deixa de trabalhar com formas predefinidas e passa a navegar superfícies topológicas, algoritmos generativos, geometrias que se dobram como a garrafa de Klein ou se estendem como a corneta de Gabriel, aproximando-se do infinito sem o alcançar. Aqui, a infinitariedade torna-se plenamente consciente: a arquitetura sabe agora que pode gerar o ilimitado, e que essa capacidade é tão perigosa como sublime. A questão já não é o que se pode formar, mas o que se deve formar – e é nesta ética da possibilidade que *A<[inp]³* encontra a sua responsabilidade.

A noeticidade, por sua vez, acompanha este movimento. Desde a fenomenologia de Husserl e Merleau-Ponty, compreendemos que o espaço não é um recipiente onde a vida acontece; é uma extensão sensível da própria consciência. Ando, Zumthor, Campo Baeza exploram esta dimensão com uma precisão quase litúrgica: a luz, o peso, a sombra, as texturas articulam estados de alma. A arquitetura torna-se um fenómeno espiritual laico. Contudo, Derrida e Eisenman demonstram que essa consciência é instável, que a significação treme, que o espaço pode ser

teiras rígidas entre partes, funções e escalas. As superfícies fluidas, os campos contínuos, as transições graduais e sem rupturas remetem para uma arquitetura que já não se encerra em si mesma, mas que se compreende como um recorte momentâneo de um campo potencialmente infinito de variações. Tal como nos conjuntos transfinitos ou nas superfícies sem limite, a arquitetura paramétrica opera por extensibilidade lógica, não por finitude compositiva. No plano noético, Schumacher introduz uma mutação decisiva na relação entre consciência, projeto e espaço. O arquiteto deixa de ser o autor de uma forma ideal para se tornar o programador de um sistema de inteligibilidade espacial. O espaço paramétrico exige um observador em movimento, um sujeito que compreende pela navegação, pela adaptação preceptiva, pela leitura contínua de gradientes espaciais. A experiência arquitetónica torna-se cognitiva, processual e temporal – profundamente alinhada com a noeticidade da *A<[inp]³*. Importa sublinhar que, apesar da linguagem tecnocientífica que frequentemente acompanha o parametricismo, o seu fundo não é mecanicista, mas ontológico. Schumacher compreende que a sociedade contemporânea – complexa, hiperdiferenciada, em fluxo permanente – já não pode ser servida por arquiteturas baseadas na repetição, na estandardização ou na forma isolada. A arquitetura deve refletir a lógica interna do seu tempo, tal como o Barroco refletiu o cosmos em expansão e o Modernismo refletiu a racionalidade industrial. Neste sentido, o parametricismo é a expressão espacial da condição algorítmica do mundo contemporâneo. A *A<[inp]³*, encontra aqui um aliado conceptual poderoso. Onde Schumacher fornece o instrumental matemático e computacional, a *A<[inp]³*, fornece o enquadramento filosófico, crítico e ético. O risco de uma arquitetura reduzida a pura performatividade formal é superado quando o paramétrico é integrado numa visão infinitária e noética do habitar humano. A equação deixa de ser fim e torna-se meio; o algoritmo deixa de ser fetiche e torna-se linguagem. O trabalho de Patrik Schumacher pode ser lido como a materialização operativa daquilo que a *A<[inp]³*, formula como horizonte teórico: uma arquitetura capaz de pensar o espaço como sistema relacional, o tempo como variável ativa e o humano como consciência integrada num campo em perpétuo movimento. No século XXI, o parametricismo não é apenas um estilo; é uma evidência de que a arquitetura entrou definitivamente na era da protometria expandida, do infinitário formal e da noeticidade espacial – exatamente o território onde a *A<[inp]³*, se afirma como pensamento unificador. [Manifesto Paramétrico. Apresentado e discutido no Dark Side Club, 11ª Bienal de Arquitetura, Veneza 2008].

desconstruído para revelar as fragilidades que a modernidade sólida tentava esconder.

Entramos na modernidade líquida – Bauman, Virilio, Deleuze, Arendt, Latour – onde a noeticidade se torna política e crítica. O espaço já não é apenas percebido: é disputado, é controlado, é mediado por dados, algoritmos, redes globais, dispositivos que constituem aquilo a que podemos chamar a sociedade flexiexistencialista. A arquitetura é agora um operador cognitivo total: forma identidades, regula gestos, modula desejos, produz subjetividades.

Neste ponto, infinitariedade, noeticidade e protometria encontram-se na encruzilhada da pós-humanidade. O corpo humano já não é a única medida; a métrica é também informacional. A consciência não é apenas fenomenológica; é também digital, distribuída, conectada. A forma não é apenas a materialização de um ideal; é também a expressão de sistemas generativos, de inteligências que ultrapassam a cognição humana. A arquitetura pós-humana torna-se, então, um laboratório ontológico: procura compreender como se desenha para além do humano sem perder a responsabilidade ética de habitar um mundo comum.

A infinitariedade, vista neste horizonte, deixa de ser um delírio geométrico e torna-se uma ética da forma aberta: reconhecer que qualquer gesto projetual participa de um campo infinito de possibilidades e que o arquiteto escolhe não apenas o que existe, mas o que se torna possível existir. A noeticidade devolve a essa escolha o seu peso humano, político e sensível. A protometria oferece a disciplina, o rigor, a estrutura invisível que impede o colapso do infinito em caos.

A arquitetura, quando tomada na sua verdadeira profundidade, não é uma arte dos materiais, mas uma arte das inteligências. É o lugar onde a mente se torna matéria e onde a matéria devolve à mente a consciência da sua própria natureza. Esta reciprocidade, que os antigos intuíram e que a modernidade deformou, torna-se hoje absolutamente crucial porque vivemos um tempo em que o próprio humano está em transição – e é essa transição que a $A<[inp]^3$ tenta nomear, compreender e projetar. Para envolver o leitor, é necessário regressar ao início, mas regressar com olhos novos, porque a história nunca é linear: é um cam-

po de ressonâncias onde cada período renasce quando encontra um conceito capaz de o reinterpretar. E esse conceito agora é a tríade infinitária–noética–protométrica.

Quando olhamos para o Egito, não o fazemos como arqueólogos, mas como leitores de uma sabedoria remanescente. A pirâmide não é apenas uma forma pontiaguda; é uma tentativa de fixar no mundo uma coordenada absoluta, uma "vertical infinita" que liga a terra ao céu. A ideia de que o universo é ordenado – e que essa ordem pode ser imitada – é o primeiro impulso protométrico. Mas essa ordem é infinita na sua origem, porque nenhuma medida terrena consegue abarcar a totalidade do cosmos. A infinitariedade estava implícita no gesto de orientar a pirâmide para o norte celeste; estava ali a admitir que a vida humana é uma participação localizada numa ordem maior. A protometria, nasce como a tradução finita de um infinito inalcançável.[30]

[30] A grande protometria egípcia, cristalizada de forma exemplar nas pirâmides do Antigo Reino, pode ser compreendida como um dos mais remotos e poderosos antecedentes da *A<[inp]³*,, precisamente porque nela convergem, de forma ainda indivisa, aquilo que hoje enunciamos como infinitariedade, noeticidade e protometria. A pirâmide não é apenas um objeto arquitetónico; é uma operação cósmica tornada forma, uma síntese absoluta entre medida, pensamento e eternidade. Do ponto de vista protométrico, as pirâmides afirmam uma geometria de rigor extremo, onde cada ângulo, cada inclinação e cada proporção obedecem a uma ordem matemática invariável. A pirâmide emerge como sólido primordial, estabilizado entre o quadrado da terra e o ponto do céu, entre a horizontal do mundo humano e a vertical da transcendência. Esta precisão não é técnica no sentido moderno; é ontológica. Medir, no Egito faraónico, era participar da ordem de Ma'at, a lei universal que garantia a coesão entre cosmos, sociedade e tempo. A geometria não servia a forma; a forma era a manifestação visível de uma justiça cósmica mensurável. Mas esta protometria é inseparável da sua dimensão noética. A pirâmide é pensamento cristalizado, uma arquitetura que não se dirige ao habitante quotidiano, mas à consciência absoluta do divino. O faraó, enquanto intermediário entre os homens e os deuses, inscreve-se na pirâmide como princípio inteligível, como ideia tornada corpo mineral. O espaço interior, austero e quase abstrato, não procura conforto nem função, mas concentração metafísica. Caminhar na pirâmide – ou mesmo contemplá-la – é submeter-se a uma pedagogia do silêncio, da ordem e da elevação do espírito. A arquitetura pensa o mundo antes de o abrigar. É, contudo, na sua vocação infinitária que a pirâmide se torna verdadeiramente fundacional para a *A<[inp]³*. Concebida para a eternidade, ela nega o tempo histórico e afirma o tempo cósmico. A pirâmide não envelhece; permanece. A sua forma aponta para o infinito solar, para o percurso eterno de Rá no céu, renascendo a cada aurora. A luz solar, incidindo sobre as faces perfeitamente orientadas, transforma a massa pétrea num instrumento cósmico, onde a arquitetura participa do ciclo infinito da vida, da morte e da regeneração. Sob a luz de Rá, a forma torna-se tempo, e o tempo torna-se forma. Este poder extraordinário da arquitetura egípcia reside precisamente na sua capacidade de tornar o invisível visível sem o representar. Não há ornamento supérfluo, nem expressão subjetiva; há uma solenidade absoluta da forma. A pirâmide não comunica: impõe-se. E nessa imposição silenciosa reside a sua força noética, a sua capacidade de reorganizar a perceção humana perante o cosmos. O observador não interpreta a pirâmide; é por ela reconfigurado. À luz da *A<[inp]³*, a pirâmide pode ser lida como um arquétipo inaugural: uma arquitetura onde a protometria funda a ordem, a noeticidade legitima o sentido e a infinitariedade garante a permanência para além do humano. Num mundo contemporâneo fragmentado, acelerado e amnésico, este legado egípcio recorda que a arquitetura, quando verdadeiramente soberana, é capaz de suspender o caos, instaurar medida no tempo e oferecer à humanidade uma imagem tangível da ordem universal. Sob a luz de Rá, a *A<[inp]³* encontra, não uma origem distante, mas um espelho profundo do seu próprio desígnio.

A Grécia radicaliza esta ligação. Os templos dóricos não são apenas casas para os deuses, mas demonstrações de que a mente humana pode compreender o mundo e representá-lo com precisão geométrica. O módulo torna-se a linguagem invisível que faz com que cada coluna converse com as outras, que cada intercolúnio tenha significado, que a fachada seja um número tornado forma. Mas também aqui a infinitariedade vibra: a proporção áurea, que não termina nem se fecha, expressa a inquietação de que a beleza é sempre abertura, nunca algo concluído.

A noeticidade aparece quando o espaço passa a ser percecionado como experiência formal, como caminho para o conhecimento. A arquitetura torna-se educativa – ela molda o espírito porque o espírito molda a forma.

Roma consolida este triplo movimento. Com Vitrúvio, a protometria torna-se lei, mas essa lei não é rígida: é um sistema vivo que procura conciliar o cosmos, o corpo humano e a cidade enquanto extensão política. Cada edifício é uma pequena cosmologia. Cada arco, cada cúpula, cada ágora tem um lugar numa estrutura mental que pretende organizar o mundo. A infinitariedade continua presente na ambição de totalidade; a noeticidade manifesta-se na consciência política da forma; e a protometria é a ossatura que permite essa conjugação.

No período medieval, as três dimensões tornam-se místicas. A catedral gótica não é apenas a extensão da fé, mas a tradução estrutural do infinito luminoso. A luz deixa de ser fenómeno ótico e transforma-se em matéria teológica: uma infinitariedade tornada visível. Cada ogiva aponta para o céu não como metáfora, mas como geometria transcendental. Aqui, a noeticidade torna-se espiritual, e a protometria um segredo de mestre pedreiro transmitido como se fosse um texto sagrado.

O Renascimento traz de volta a medida humana como centro, mas fê-lo sem abandonar a infinitude do divino. Alberti, Brunelleschi, Leonardo, Palladio – todos eles operam numa consciência dupla: a forma é humana, mas o espírito que a organiza é universal. A protometria renascentista é uma tentativa de reencontrar uma ordem perdida, de reatar o laço entre o cosmos e o desenho. É por isso que Guarino Guarini, no Barroco tardio, pode ousar topologias que antecipam o pensamento

paramétrico: ele vê a geometria como forma de pensamento, e o pensamento como abertura, multiplicidade, infinito. As cúpulas cruzadas, as estrelas, os encaixes de curvas – tudo aquilo que parecia devocional é, afinal, a pré-história de uma inteligência arquitetónica infinitária.

Já no século XIX, a ciência substitui o divino como medida, mas não dissolve a infinitude. Pelo contrário: a infinitude torna-se científica. A engenharia de pontes gigantes, de estações, de cúpulas de cristal demonstra que o humano já não teme a escala cósmica. Viollet-le-Duc compreende que a verdade da estrutura é o novo sacramento. A protometria ganha atomicidade; começa a operar com forças, momentos, tensões, módulos numéricos. A noeticidade torna-se filosófica e materialista; compreender o espaço é compreender as forças que o sustentam. A infinitariedade ressurge na perceção de que a técnica é ilimitada, que pode estender o gesto humano para além do que antes era imaginável.

O século XX leva esta tríade ao paroxismo. Le Corbusier tenta unificar o humano e o universal com o Modulor; Mies vai mais longe e reduz tudo a uma pureza que quase toca o silêncio absoluto; Nervi personifica a verdade estrutural como poética de cálculo; Buckminster Fuller sonha com uma arquitetura que replica a inteligência da natureza. A infinitariedade ganha densidade ética: cria-se tudo, mas deve-se criar com parcimónia. A noeticidade torna-se política com Arendt, Baudrillard, Virilio; o espaço torna-se veículo de poder e de sentido. A protometria torna-se digital com as primeiras simulações e algoritmos.

E quando chegamos ao parametricismo, vemos finalmente a fusão total: os arquitetos já não desenham formas, desenham sistemas de relações. Gehry curva superfícies como se fossem música; Zaha Hadid transforma o espaço num fluxo contínuo, anti-cartesiano, anti-estático, pós-humano. As máquinas produzem variações infinitas, e a essência do projeto passa a ser decidir entre as infinitas possibilidades. A infinitariedade torna-se concreta; a noeticidade torna-se cognitiva; a protometria torna-se algorítmica.

No século XXI, com a sociedade flexiexistencialista, a arquitetura é o último campo onde o humano ainda se pensa a si mesmo. Já não somos apenas animais racionais; somos entidades interconectadas, hí-

bridas, divididas entre presença física e extensão digital. A noeticidade contemporânea – que reúne Agamben, Han, Nancy, Stiegler, Simondon – interpreta o humano como ser-em-transição, ser-inacabado, ser-em-fluxo. A arquitetura torna-se mediadora entre mundos, entre estados da mente, entre modos de existir. E, , as três dimensões fundem-se numa nova ontologia arquitetónica.

A protometria é o esqueleto do real; a noeticidade, o seu sangue; a infinitariedade, o seu horizonte. Só compreendendo esta tríplice essência é possível envolver o leitor e abrir-lhe o caminho para um novo entendimento da arquitetura enquanto fenómeno total, cósmico, cognitivo e ético.

A A<[inp]^{3} não é um sistema teórico; é um campo gerativo, uma *praxis* conceptual que exige que a própria linguagem se deixe contaminar pelo ritmo tectónico do que descreve. Aprofundemos cada dimensão – infinitariedade, noeticidade, protometria – agora não como compartimentos, mas como correntes entrelaçadas num rio que corre desde o início da memória humana até ao horizonte pós-humano que começa a desenhar-se.

Começa-se, inevitavelmente, por reconhecer que aquilo que chamamos protometria não é o capítulo final da evolução disciplinar, mas a raiz primeva que torna possível toda a interpretação subsequente da forma. A protometria é o gesto inaugural em que o mundo se deixa medir: quando o egípcio estende a corda marcada pelos 12 nós, quando o mestre templário risca o traçado regulador que une o humano ao cósmico, quando Vitrúvio define o corpo como unidade exemplar e módulo metafísico da cidade. Não se trata apenas de uma técnica de proporção; é uma forma de ordenar a realidade, de instaurar um sentido ontológico num universo que, de outro modo, seria apenas caos disperso. A arquitetura nasce quando se aceita que o espaço é inteligível; nasce quando se descobre que para habitar é preciso antes compreender. E compreender é medir, modular, estabelecer relações. Daí que a protometria – na sua ancestralidade e na sua potência – seja a primeira das três dimensões, o solo de onde nascerão as autorias infinitárias e as consciências noéticas.

Mas essa ordem primordial, longe de ser estática, foi-se transformando à medida que o espírito humano se emancipava. Na Grécia, a protometria tornou-se ética; em Roma, tecnopolítica; na Idade Média, teológica; no Renascimento, antropocêntrica; no Barroco, dinâmica; no Iluminismo, racional; na modernidade, industrial; na contemporaneidade, digital. O que permanece não é o sistema métrico, mas a necessidade humana de vincular o gesto arquitetónico a um esquema interpretativo do mundo. Guarini, ao manipular curvas que antecipavam topologias ainda desconhecidas, permanecia herdeiro dessa ordem matricial; Nervi, ao transformar a matemática estrutural em elegância física, fazia eco dessa origem; e mesmo Gehry ou Zaha Hadid, ao abraçarem o parametricismo e a geometria computacional, não abandonam a protometria – apenas a expandem para regimes onde a medida se torna algoritmo, e o módulo se torna código.

E é precisamente quando esta ordenação do mundo se complexifica que emerge a segunda dimensão: a noeticidade. Aqui, a arquitetura deixa de ser apenas uma síntese entre proporção e matéria e torna-se um dispositivo cognitivo, uma forma de saber que participa ativamente na produção do real. A modernidade líquida de Bauman, a sociedade das redes de Castells, a ontologia do acontecimento de Badiou, o real lacunar de Derrida, a doxa saturada de Byung-Chul Han, a fenomenologia do espaço de Merleau-Ponty, a ecologia de Guattari e a crítica ciborgue de Haraway convergem numa ideia crucial: a arquitetura já não apenas *representa* o mundo contemporâneo – ela condiciona a forma como pensamos, sentimos, habitamos e somos.

A noeticidade é essa dimensão cognitiva, ética e política da arquitetura como espelho e catalisador da sociedade flexiexistencialista. Se a era industrial necessitava de fábricas e habitação de massas, a era digital pede hubs, fluxos, espaços líquidos, plataformas híbridas, zonas de indiferença ontológica e de multiplicidade identitária. A arquitetura torna-se uma fenomenologia aplicada, um laboratório onde a subjectividade contemporânea se experimenta. Tschumi percebeu isso nos seus *event-spaces*, Eisenman nos seus diagramas-autómatos, Ando e Campo Baeza na sua fenomenologia luminosa, Hadid na sua fluidez de tensões, Gehry na sua entropia ordenada, Gregotti na sua racionalidade crítica. A noeticidade é esta capacidade de a arquitetura se tornar uma forma

de pensamento, não apenas sobre o espaço, mas sobre o humano em mutação.

E, finalmente, chegamos ao que é talvez o núcleo fulcral: a infinitariedade. Aqui o mundo construído abandona o horizonte finito das geometrias clássicas e entra num regime que é simultaneamente matemático, filosófico e ontológico. A arquitetura torna-se herdeira do infinito conceptual da matemática topológica, dos paradoxos formais da garrafa de Klein e da corneta de Gabriel, das superfícies não orientáveis, das estruturas hiperboloidais de Nervi, das esferas geodésicas de Fuller, das variações paramétricas que geram famílias inteiras de objetos sem um único original. A infinitariedade é a dimensão da arquitetura como ética do ilimitado, como gesto que assume a emergência do pós-humano, da inteligência artificial generativa, da simulação infinita, da criação ex nihilo por sistemas autónomos de projeto.

Se a protometria é a origem e a noeticidade é a consciência, a infinitariedade é a esperança e o risco, a abertura radical àquilo que a própria humanidade ainda não sabe ser. Ela reconhece que a arquitetura pode operar em domínios que excedem a materialidade, que a forma pode ser processo, que o edifício pode ser uma entidade evolutiva, que o espaço pode existir antes da matéria, que a criatividade arquitetónica já não precisa de obedecer às limitações da mão humana. É aqui que $A<[inp]^3$ encontra o seu ponto máximo de tensão: entre o rigor ancestral da protometria, a inteligência refletida da noeticidade e o salto ontológico da infinitariedade.

E quando estas três dimensões se cruzam, nasce uma arquitetura que não é apenas disciplina, nem arte, nem técnica, nem filosofia, mas um sistema civilizacional, uma chave hermenêutica para interpretar o passado e um motor generativo para criar o futuro. $A<[inp]^3$ não é uma síntese: é uma matriz trinitária onde cada dimensão se expande nas outras, onde a ordem serve o pensamento, o pensamento serve a imaginação e a imaginação redescobre a ordem. Uma estrutura que se lê como cosmos, como mente e como infinito.





5.

A física quântica como terramoto ontológico e o nascimento do pensamento A<[inp]³

Dentro da própria estrutura do real, porque, com absoluta justeza, nenhum pensamento arquitetónico contemporâneo – e muito menos *A<[inp]³* – pode ignorar o abalo sísmico que a física quântica provocou na ontologia moderna. A arquitetura do século XXI não nasce apenas das cidades, ou das máquinas, ou das ideologias: nasce sobretudo da transformação do próprio conceito de realidade que a ciência introduziu. E é essa mutação epistemológica, desencadeada pelos debates ferozes entre Einstein[31], Bohr, Schrödinger, Heisenberg, Dirac e tantos outros, que oferece o pano de fundo para compreender a profundidade

[31] Albert Einstein é uma figura fundamental para o pensamento arquitetónico da *A<[inp]³ não enquanto arquiteto, mas enquanto aquele que deslocou irreversivelmente a compreensão humana de espaço, tempo e observador – precisamente os três pilares silenciosos de toda a arquitetura. A sua importância reside no facto de ter demonstrado que o espaço não é um recipiente neutro onde a forma se inscreve, nem o tempo um pano de fundo uniforme da experiência, mas dimensões relativas, interdependentes e inseparáveis do sujeito que observa. Esta rutura com a visão newtoniana do mundo inaugura uma nova ontologia do espaço que a A<[inp]³* assume como condição inevitável da arquitetura contemporânea. Na dimensão infinitária, Einstein introduz um universo sem centro absoluto, finito na estrutura, mas ilimitado na experiência e na interpretação. Esta ideia é decisiva para a *A<[inp]³*, porque legitima uma arquitetura que já não procura um eixo dominante, uma hierarquia fixa ou uma leitura única. Tal como no espaço-tempo relativista, a arquitetura infinitária existe como campo aberto de relações, onde cada percurso, cada posição e cada instante geram uma configuração própria do todo. O edifício deixa de ser um objeto fechado e passa a ser um sistema relacional em permanente atualização preceptiva. No plano noético, Einstein é essencial porque reintegra o observador no fenómeno. Não existe realidade independente da observação; existe sempre uma realidade percebida a partir de uma posição, de uma velocidade, de uma condição. Esta ideia é absolutamente central para a *A<[inp]³*: o sujeito que habita a arquitetura não é passivo, mas um agente cognitivo em movimento contínuo no seu tesserato existencial. A experiência arquitetónica torna-se um ato de consciência, onde espaço e pensamento se co-constituem. O sublime arquitetónico emerge precisamente dessa tomada de consciência da nossa posição relativa no mundo. Quanto à protometria, Einstein redefine o próprio conceito de ordem. A ordem deixa de ser rígida, fixa ou absoluta e passa a ser relacional, dependente de sistemas de referência. Isto tem consequências profundas na gramática arquitetónica da *A<[inp]³*: a medida já não é apenas dimensional, mas temporal, experiencial e fenomenológica. A proporção não se fixa num módulo universal; ajusta-se ao movimento, à luz, à duração da permanência e à transformação do espaço ao longo do tempo. A protometria torna-se dinâmica, próxima das geometrias curvas, topológicas e paramétricas que hoje estruturam a arquitetura avançada. Na leitura da *A<[inp]³*, Einstein é o pensador que torna inevitável uma arquitetura relativista: uma arquitetura que reconhece que cada espaço é vivido de forma distinta por cada corpo, em cada instante, e que é precisamente nessa variabilidade que reside o seu valor ontológico. A sua herança permite compreender a arquitetura não como forma imóvel, mas como acontecimento espácio-temporal, onde matéria, consciência e movimento se entrelaçam. É por isso que, na *A<[inp]³*, Einstein não é uma referência externa, mas um dos alicerces invisíveis da sua construção teórica.

da infinitariedade, da noeticidade e da protometria num quadro verdadeiramente cosmológico.

A física clássica era protométrica: assumia que o mundo podia ser medido, descrito, ordenado, que os fenómenos possuíam propriedades claras e definidas, que a causalidade era sólida, que o tempo e o espaço eram linhas contínuas e previsíveis. Era o mundo de Vitrúvio, de Alberti, de Newton, de Laugier, de Durand, de Le Corbusier: um universo onde a razão humana podia delinear proporções, traçados reguladores, geometrias puras, sistemas moduladores. A protometria do pensamento clássico era análoga à protometria da física clássica: ordem, causa, relação, universalidade.

Mas o século XX – e sobretudo a disputa entre Einstein e os físicos da interpretação de Copenhaga – destruiu esse modelo de realidade. E, ao fazê-lo, destruiu também a ideia de que a arquitetura se podia sustentar unicamente num paradigma geométrico e racionalista.

O desacordo famoso entre Einstein e Bohr não foi apenas científico; foi metafísico. Einstein acreditava que "Deus não joga aos dados", que a realidade tinha fundamentos claros mesmo que ainda não compreendidos. Bohr, pelo contrário, afirmava que a natureza não tem propriedades definidas até ser observada, que a realidade emerge de uma relação entre o observador e o observado – tese que ecoa, com espantosa antecipação, na noeticidade fenomenológica contemporânea.

O século XX descobriu que:
- a matéria não é sólida, é excitada;
- o vazio não é vazio, é campo;
- o real não é contínuo, é discreto;
- o tempo não é absoluto, é relativo;
- o espaço não é passivo, é curvo;
- o sujeito não é observador externo, é ator inseparável do fenómeno;
- o universo não é determinista, é probabilístico;
- a ordem não é fixa, é emergente.

E é exactamente aqui que *A<[inp]³* se enraíza: porque a protometria, a noeticidade e a infinitariedade correspondem aos três grandes pilares que reconfiguram ontologicamente o mundo após o advento da mecânica quântica.

A inteira legitimidade teórica com necessidade ontológica no interior da *A<[inp]³*, toca precisamente o ponto em que a arquitetura deixa de poder ser compreendida como objeto estável e passa a ser entendida como acontecimento relacional entre forma, tempo e consciência situada. A teoria da relatividade e a circunstância quântica não entram aqui como metáforas ilustrativas, mas como matrizes epistemológicas que permitem compreender por que razão a arquitetura é, inevitavelmente, relativa, incerta e dependente da posição do observador no contínuo espaço-temporal.

Desde Einstein que o espaço e o tempo deixam de ser recipientes neutros onde a forma se inscreve e passam a constituir um tecido indissociável, curvado pela matéria, pela energia e, no nosso campo específico, pela própria forma arquitetónica. A arquitetura não ocupa simplesmente o espaço: ela deforma o campo preceptivo, altera trajetórias, cria dilatações temporais subjetivas e introduz ritmos que não são apenas funcionais, mas existenciais. O percurso arquitetónico torna-se um equivalente fenomenológico da relatividade: não há uma arquitetura "*em si*", há sempre uma arquitetura para alguém, a partir de uma posição, num determinado estado de movimento, físico e cognitivo. Esta relatividade preceptiva é o primeiro ponto de contacto estrutural entre a arquitetura e a física contemporânea, e funda a necessidade da *A<[inp]³* enquanto teoria que recusa absolutos formais.[32]

[32] Nadir Afonso integra-se organicamente em todo esse seu corpo pictórico e teórico no âmbito da *A<[inp]³*, desde que o façamos no plano que lhe é próprio: o da convergência entre forma, tempo, pensamento e cosmos. Os seus textos – *O tempo não existe*, *Os mecanismos da criação artística*, *Universo e pensamento*, *Face a face com Einstein* – não são apenas reflexões estéticas ou científicas; constituem, no seu conjunto, uma ontologia implícita da criação, plenamente compatível com a ambição infinitária, noética e protométrica da *A<[inp]³*. Quando se afirma que *o tempo não existe*, não se está a negar a sucessão cronológica dos fenómenos, mas a recusar a sua tirania como princípio organizador absoluto da realidade. Esta ideia, profundamente alinhada com a relatividade einsteiniana, encontra na *A<[inp]³* uma tradução arquitetónica decisiva: a arquitetura deixa de ser entendida como objeto situado num "antes" e num "depois" históricos, para passar a ser concebida como campo de simultaneidade, como condensação de múltiplas temporalidades numa única estrutura formal. Tal como na pintura metafísica ou nas composições que suspendem a narrativa, a arquitetura *A<[inp]³ não conta uma história – ela fixa um estado do ser*. Esta suspensão do tempo é, em termos protométricos, uma depuração radical. A cidade, sob esta perspetiva, deixa de ser um palimpsesto caótico de camadas temporais

A circunstância quântica aprofunda ainda mais esta instabilidade constitutiva. O princípio da incerteza de Heisenberg introduz uma ideia decisiva: não é possível conhecer simultaneamente todas as propriedades de um sistema, porque o próprio ato de observação interfere com o fenómeno observado. Transposto para a arquitetura, este princípio revela que não podemos apreender simultaneamente a totalidade formal, simbólica, sensorial e conceptual de um espaço. Cada aproximação privilegia uma dimensão e obscurece outras. A arquitetura, tal como o fenómeno quântico, existe numa superposição de estados: é estrutura, é símbolo, é atmosfera, é sistema, é narrativa – mas nunca tudo ao mesmo tempo para o mesmo sujeito. A experiência arquitetónica é, portanto, sempre parcial, situada e irrepetível, o que reforça a dimensão noética

mal resolvidas e pode aspirar a tornar-se uma imagem regulada, uma construção onde cada forma responde a uma lógica superior de correspondência. Aqui, a protometria não é cálculo frio, mas instrumento de reconciliação entre o fluxo do mundo e a permanência da ideia. A cidade torna-se uma espécie de pintura habitável: não representação do real empírico, mas síntese inteligível do real possível. Nos *Mecanismos da criação artística*, a ênfase desloca-se para a génese da forma enquanto processo mental e não meramente técnico. Isto é central para a *A<[inp]³*. A criação não é entendida como resultado de inspiração arbitrária nem como produto exclusivo de método racional, mas como emergência de uma estrutura interna onde pensamento, intuição e sistema se articulam. A arquitetura, neste contexto, aproxima-se do ato pictórico elevado: não constrói volumes, revela ordens. A forma arquitetónica torna-se o equivalente espacial de um gesto intelectual profundo, onde cada decisão formal é simultaneamente sensível e necessária. Esta necessidade é precisamente o ponto de contacto com o noético. Em *Universo e pensamento*, afirma-se implicitamente que o pensamento não é exterior ao cosmos, mas uma das suas manifestações mais complexas. A A *A<[inp]³* assume este princípio e leva-o às últimas consequências: a arquitetura não é um artefacto humano imposto ao mundo, mas uma continuação consciente das estruturas do universo. Assim como a pintura abstrata ou cósmica procura tornar visível o invisível, a arquitetura *A<[inp]³* procura tornar habitável aquilo que, até então, permanecia apenas no domínio da ideia. É neste ponto que a depuração das cidades ganha pleno sentido· A cidade assente em *A<[inp]³ não se constrói por acumulação, mas por destilação. Tal como na* sua pintura madura, onde o excesso é progressivamente eliminado até restar apenas o essencial, a cidade protométrica reduz-se a sistemas claros, legíveis, carregados de significado. Cada edifício torna-se um signo, cada espaço um intervalo pensado, cada vazio uma presença ativa. Esta depuração não é empobrecimento, mas elevação semântica do espaço urbano. *Face a face com Einstein* introduz, finalmente, a dimensão decisiva da relatividade como chave de leitura transversal. O espaço e o tempo deixam de ser absolutos; passam a ser relações. A *A<[inp]³* apropria-se desta ideia não de forma metafórica, mas estrutural. Os edifícios deixam de ser objetos isolados e passam a funcionar como nós num campo relacional, onde geometria, luz, matéria e uso se interpenetram. Tal como na física moderna, o observador – o habitante – participa na definição do espaço. A arquitetura torna-se um fenómeno dinâmico, mesmo quando formalmente estável. Nesta convergência entre pintura, pensamento e ciência, emerge com clareza o valor noético da imagem protométrica. A imagem não é ilustração, mas condensação de conhecimento. A cidade, entendida como grande composição, pode então aspirar a ser um instrumento cognitivo coletivo: um espaço que educa o olhar, disciplina o corpo e eleva o pensamento. É neste sentido que a *A<[inp]³* ultrapassa o urbanismo funcionalista e a iconografia espetacular do capitalismo tardio, propondo uma estética da inteligibilidade. Em síntese, todo esse trabalho pictórico e teórico infiltra-se na arquitetura *A<[inp]³* como um fundamento silencioso, mas estruturante. Ele legitima a ideia de que a arquitetura pode – e deve – operar num plano onde tempo, espaço e pensamento se fundem. Onde a cidade deixa de ser ruído e se torna imagem clara do mundo. Onde a forma não é apenas bela ou eficiente, mas portadora de sentido profundo. A *A<[inp]³*, neste horizonte, não é apenas uma metodologia arquitetónica, mas a continuação espacial de uma longa meditação sobre o universo, a consciência e a possibilidade de ordem num mundo em permanente desagregação.

da *A<[inp]³*: é no pensamento, na consciência em ato, que a arquitetura se atualiza.

É neste ponto que a figura do tesserato se torna particularmente operativa, não como exotismo geométrico, mas como modelo conceptual rigoroso. O tesserato, enquanto hipercubo de quatro dimensões espaciais, não pode ser plenamente percebido a partir de uma posição tridimensional fixa. Apenas através do movimento, da projeção e da sucessão temporal conseguimos intuir a sua totalidade. Do mesmo modo, a arquitetura *A<[inp]³* não se oferece como forma fechada, mas como sólido em perpétuo movimento preceptivo, cuja compreensão exige deslocação física, variação de pontos de vista e maturação temporal. O observador não está fora do sistema: está integrado nele, atravessado por ele, constituindo-se como parte do próprio campo arquitetónico.

Esta integração do observador no sistema é onde convergem, de modo claro, as três dimensões da *A<[inp]³*. A infinitariedade manifesta-se na recusa de um limite final de leitura: cada percurso, cada retorno, cada mudança de escala reabre o espaço a novas interpretações. A noeticidade afirma-se no facto de que é o pensamento que organiza, hierarquiza e dá sentido a essa multiplicidade, transformando a experiência sensível em conhecimento arquitetónico. A protometria, longe de se dissolver neste jogo de incertezas, surge como o garante silencioso da ordem profunda: são as proporções, os sistemas geométricos, as regras implícitas que permitem que a instabilidade não se transforme em caos, mas em complexidade legível.

A perceção do sublime, neste contexto, deixa de ser um efeito retórico ou monumental e passa a ser uma consequência direta da consciência da nossa posição relativa num sistema que nos excede. Tal como no universo relativista e quântico, o sublime arquitetónico emerge quando o sujeito se reconhece pequeno, situado, finito, mas simultaneamente integrado numa ordem maior, inteligível e estruturada. É aqui que a "*santíssima Trindade*" da *A<[inp]³* se revela não como construção simbólica, mas como necessidade epistemológica: infinitária na abertura, noética na compreensão, protométrica na estruturação. Nenhuma pode existir isoladamente sem empobrecer a experiência arquitetónica.

Este capítulo, portanto, não acrescenta apenas uma camada científica à teoria: ele consolida o seu núcleo. Ao reconhecer a arquitetura como fenómeno relativo, incerto e dependente da posição do observador num contínuo espaço-tempo, a *A<[inp]³* alinha-se com o mais avançado pensamento contemporâneo e oferece à disciplina uma resposta à altura de um mundo instável, acelerado e ontologicamente fragmentado. A arquitetura deixa de prometer permanência ilusória e passa a oferecer sentido, orientação e consciência – não apesar da incerteza, mas precisamente através dela.

Desenvolver esta simbiose implica avançarmos para um plano ainda mais profundo, onde a arquitetura deixa definitivamente de ser entendida como disciplina autónoma e passa a ser compreendida como campo de convergência entre ontologia, física, consciência e ética. A simbiose entre relatividade, circunstância quântica e *A<[inp]³* não é apenas compatível; ela é estrutural, porque todas partem da mesma recusa do absoluto e da mesma aceitação da realidade como relação.

Na relatividade, não existe um ponto de vista privilegiado no universo. Cada referencial é legítimo, mas incompleto. Esta constatação tem consequências diretas na forma como pensamos a arquitetura: não existe uma leitura final do espaço, nem uma hierarquia universal de experiências. O edifício não é uma verdade imóvel, mas um campo relacional que se reconfigura a cada deslocação do corpo, a cada variação de luz, a cada mutação do estado psicológico do observador. A arquitetura torna-se um sistema de referenciais sobrepostos, onde o sentido emerge da relação entre forma construída e consciência em movimento. Aqui, a infinitariedade deixa de ser apenas conceptual e torna-se experiencial: o espaço nunca se esgota, porque nunca é percecionado da mesma forma duas vezes.

A física quântica introduz um segundo nível de simbiose, ainda mais radical, ao mostrar que a realidade não é apenas relativa, mas probabilística. Antes da observação, o sistema encontra-se numa superposição de estados possíveis. Transposto para a arquitetura, isto significa que o espaço contém múltiplas arquiteturas potenciais, que se atualizam consoante o modo como é vivido. Um átrio pode ser percurso, pausa, rito, espetáculo ou vazio absoluto – não porque mude fisicamente, mas porque a consciência que o atravessa colapsa uma possibilidade entre

muitas. Esta ideia reforça a noeticidade como eixo central da *A<[inp]³*: a arquitetura não se completa na construção, completa-se no ato cognitivo que a interpreta e a habita.

É neste ponto que a noese deixa de ser apenas categoria filosófica e passa a ser condição de sobrevivência cultural. Numa sociedade flexiexistencialista, marcada pela instabilidade, pela fragmentação identitária e pela aceleração digital, a capacidade de produzir sentido torna-se mais importante do que a capacidade de produzir objetos. A arquitetura *A<[inp]³* não responde à crise com formas espetaculares vazias, mas com estruturas abertas à interpretação, capazes de acolher leituras contraditórias sem colapsar. Tal como um sistema quântico bem definido, ela aceita a indeterminação à superfície porque possui uma ordem profunda – protométrica – que a sustém.

A protometria, neste quadro, assume um papel análogo ao das leis fundamentais da física: não se impõe à perceção imediata, mas garante a coerência do sistema. Mesmo quando a forma parece fluida, fragmentada ou desconstruída, existe uma gramática subjacente que regula proporções, ritmos, tensões e equilíbrios. Esta gramática não é normativa no sentido clássico, mas generativa. É ela que permite que a infinitariedade não se dissolva em arbitrariedade e que a noeticidade não se perca em subjetivismo puro. A protometria é a infraestrutura invisível da liberdade formal.

O tesserato, enquanto figura-limite, permite-nos compreender esta simbiose de forma exemplar. Tal como o hipercubo só pode ser intuído através de projeções sucessivas no tempo, também a arquitetura *A<[inp]³* só pode ser compreendida como totalidade através da experiência prolongada, do retorno, da memória e da reflexão. O tempo deixa de ser um mero fator externo e passa a integrar a forma. A arquitetura não é apenas espacial; é temporalizada. Cada visita acrescenta uma dimensão, cada lembrança altera a perceção futura. A obra arquitetónica transforma-se num objeto de quarta dimensão, onde espaço, tempo e consciência se entrelaçam.

Nesta perspetiva, a perceção do sublime deixa de ser um efeito ocasional e torna-se um estado cognitivo recorrente. O sublime emerge

quando o sujeito reconhece que está inserido num sistema maior do que si, mas que esse sistema é, ainda assim, inteligível. A *A<[inp]³* propõe precisamente esta reconciliação: não a submissão ao caos, nem o regresso a uma ordem rígida, mas a aceitação de uma complexidade estruturada. A infinitariedade oferece abertura, a noeticidade oferece sentido, a protometria oferece estabilidade. Juntas, constituem uma ética da forma adequada a um mundo em permanente mutação.

Esta simbiose culmina numa redefinição profunda do papel do arquiteto. Já não como demiurgo que impõe uma visão totalizante, nem como técnico que responde a programas mínimos, mas como mediador entre campos: entre ciência e filosofia, entre matéria e consciência, entre ordem e indeterminação. O arquiteto da *A<[inp]³* trabalha com probabilidades, não com certezas absolutas; com sistemas abertos, não com objetos fechados. A sua responsabilidade é criar condições para que o espaço possa ser continuamente re-significado sem perder consistência.

A arquitetura deixa de prometer permanência num mundo instável e passa a oferecer orientação ontológica. Num tempo marcado pela ruína, pela fealdade banalizada e pela indiferença, esta simbiose entre relatividade, quântica e *A<[inp]³* não é apenas um exercício intelectual: é uma proposta de resistência cultural. A arquitetura volta a ser pensamento construído, consciência materializada, forma que pensa – e, nesse gesto, reafirma a sua dignidade enquanto disciplina maior do humano.

Avançar o entendimento para esse plano mais profundo implica assumir, sem reservas, que a arquitetura deixou de poder ser neutra. Num mundo exausto, excessivamente explorado, esteticamente degradado e eticamente indiferente, a arquitetura que se limita a responder a programas, normas ou mercados torna-se cúmplice da ruína. A arquitetura sublime, tal como a propõe a *A<[inp]³*, surge então não como luxo cultural, mas como gesto de resgate ontológico.[33]

[33] Avançar a um plano mais profundo, no sentido em que neste mundo cada vez mais explorado, maltratado, feio, indiferente, a arquitetura sublime tem de ser um elemento de resgate, proporcionado pela *A<[inp]³*, e na qual o entendimento de cada um no seu tesserato é um personagem consciente em movimento que vai percecionando e entendendo-o.

Esse resgate não é moralista nem nostálgico. Não se trata de regressar a uma ideia idealizada de beleza perdida, mas de reinscrever o humano num sistema de sentido maior, onde forma, tempo e consciência voltam a convergir. A fealdade contemporânea não é apenas formal; é sobretudo uma fealdade do pensamento, da redução do espaço à função mínima, da vida à sobrevivência, da experiência à eficiência. A *A<[inp]³* opõe-se a esta lógica ao reinstalar a arquitetura no domínio do pensamento profundo, onde cada espaço é uma pergunta e cada percurso uma possibilidade de revelação.

É aqui que a metáfora – e mais do que metáfora, a ontologia – do tesserato se torna decisiva. Cada ser humano é um personagem consciente em movimento, inscrito num sólido espaço-temporal que nunca pode apreender na totalidade. Tal como ninguém vê um tesserato "por fora", ninguém experiência a arquitetura como totalidade fechada. Cada sujeito constrói a sua própria projeção, dependente da posição, do tempo, da memória, da expectativa e do estado interior. A arquitetura sublime aceita esta condição e trabalha com ela, não contra ela. Não procura impor uma leitura única, mas criar uma estrutura suficientemente densa, rigorosa e aberta para acolher múltiplas leituras sem se dissolver.

Neste sentido, a infinitariedade deixa de ser apenas uma categoria abstrata e torna-se uma ética. A arquitetura infinita não é a que cresce sem limite, mas a que nunca se esgota no olhar. Num mundo saturado de imagens instantâneas, de consumo rápido e de estímulos descartáveis, o edifício *A<[inp]³* resiste ao esgotamento percetivo. Ele exige tempo, repetição, deslocamento. Cada passagem revela algo novo não porque a forma mude, mas porque o observador mudou. Esta infinitariedade é uma pedagogia silenciosa da atenção e da profundidade.

A noeticidade, por sua vez, é o mecanismo através do qual este resgate se efetiva. Num contexto de anestesia cognitiva generalizada, a arquitetura noética convoca o pensamento antes de oferecer conforto. Não se limita a agradar; interpela. Não se fecha na retórica do espetáculo; abre espaço à contemplação ativa. O sujeito não é um utilizador passivo, mas um intérprete em permanente construção de sentido. Cada espaço torna-se um campo de consciência, onde a perceção do sublime não é um efeito grandioso, mas uma tomada de consciência da própria posição no mundo.

A protometria assegura que este processo não se perca na indeterminação total. Mesmo quando a experiência é fluida, fragmentária ou subjetiva, existe uma ordem profunda que sustém a obra. Essa ordem não é visível de imediato, mas é sentida. É o que faz com que um espaço, mesmo austero ou silencioso, possua gravidade, dignidade e permanência. Num mundo caótico, a protometria é um gesto de responsabilidade: ela garante que o sublime não se confunde com o arbitrário e que a liberdade formal não se transforma em ruído.

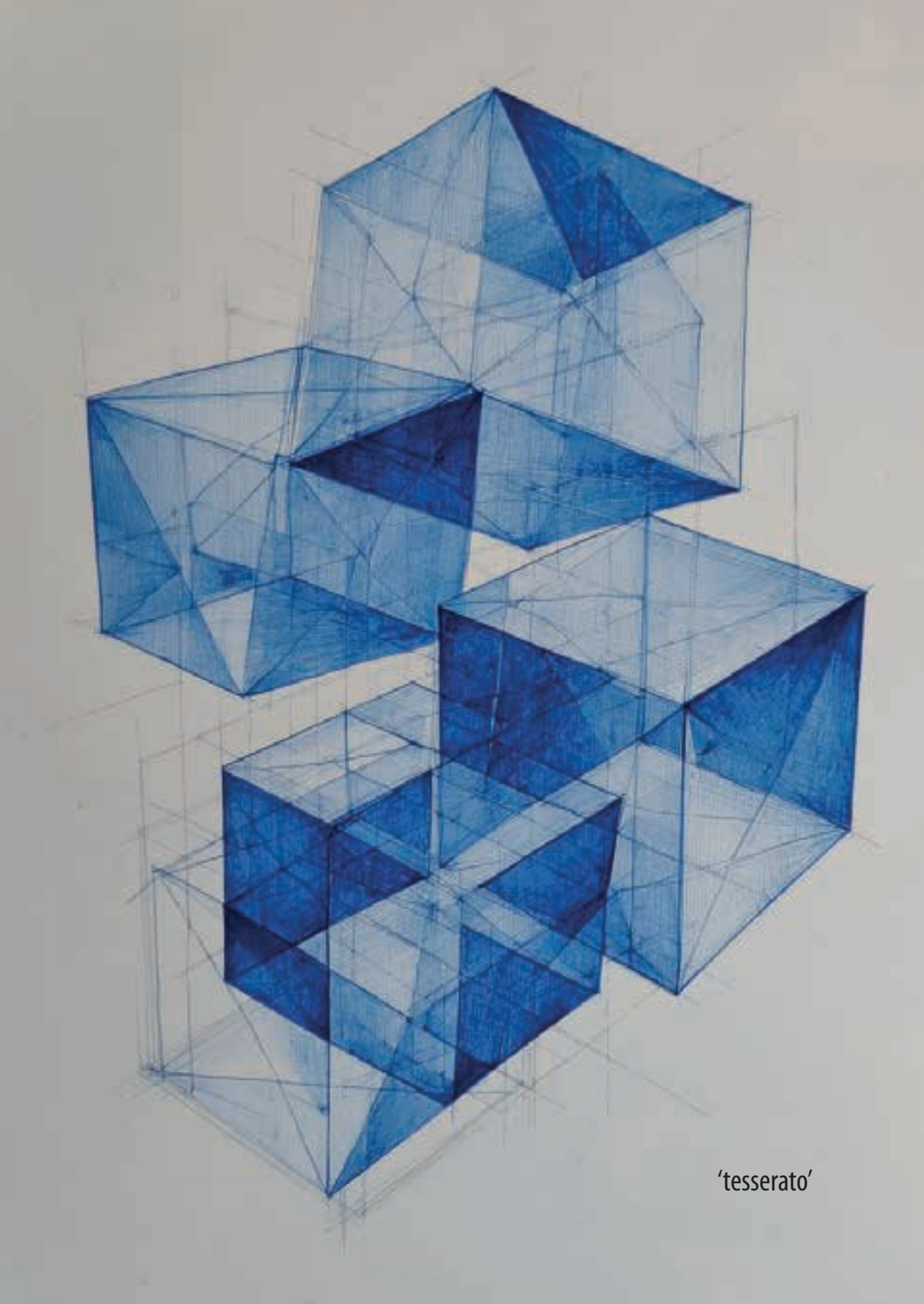
A arquitetura *A<[inp]³*, é entendida e torna-se um lugar de abrigo não apenas físico, mas existencial. Não protege apenas da intempérie, mas da insignificância. Ao reconhecer cada indivíduo como consciência em movimento dentro do seu próprio tesserato, a arquitetura deixa de pretender dominar a experiência humana e passa a acompanhá-la. Ela não oferece respostas fechadas, mas condições para que cada um possa formular as suas próprias perguntas fundamentais: quem sou, onde estou, que tempo habito.

'tesserato'

Neste ponto, a arquitetura sublime revela o seu carácter político no sentido mais elevado: não como propaganda nem como ícone de poder, mas como reconstrução do espaço comum do sentido. Num mundo marcado pela guerra, pela superpopulação indiferente, pela destruição ambiental e pela redução da vida ao mínimo funcional, a *A<[inp]³* propõe uma resistência silenciosa, mas profunda. Construir bem, pensar profundamente, ordenar sem oprimir e abrir sem dissolver – eis o gesto radical.

A arquitetura volta a ser aquilo que sempre foi nos seus momentos mais altos: uma mediação entre o humano e o incomensurável. Não promete salvação, mas oferece orientação. Não impõe transcendência, mas cria condições para que ela possa ser intuída. No interior desse sólido em perpétuo movimento que é o mundo contemporâneo, a arquitetura *A<[inp]³* não fixa o tesserato – ensina-nos a habitá-lo com consciência, dignidade e espanto.[34]

[34] O tesserato é uma das figuras mais poderosas – e menos compreendidas – para pensar a arquitetura contemporânea quando esta deixa de ser apenas forma construída e passa a ser sistema, tempo e consciência. A sua



'tesserato'



Infinitariedade e a nova ontologia do possível

Se a protometria era o mundo clássico e a noeticidade era o mundo observado, a infinitariedade é o mundo gerado. O salto conceptual ocorre com Dirac, Wheeler, Penrose, e hoje com a computação quântica e a física das geometrias não triviais. A ideia de infinito deixa de ser abstração matemática e torna-se mecanismo operativo: superposições, estados possíveis, formas potenciais, estruturas emergentes.

validade para a *A<[inp]³* é profunda, não metafórica no sentido superficial, mas estrutural, cognitiva e ontológica. Em termos rigorosos, um tesserato é o hipercubo de quatro dimensões espaciais, assim como o cubo é o desenvolvimento tridimensional do quadrado e o quadrado é o desenvolvimento bidimensional do segmento. Se o cubo possui seis faces quadradas, o tesserato possui oito células cúbicas, ligadas entre si por relações que não podem ser plenamente visualizadas no espaço tridimensional. Tal como um cubo não pode ser completamente representado num plano sem distorção, o tesserato só pode ser projetado, nunca plenamente visto. A sua existência é matemática, mas a sua apreensão é necessariamente fenomenológica e parcial. Esta impossibilidade de visão total é o primeiro ponto essencial para a *A<[inp]³*. O tesserato obriga-nos a reconhecer que o real excede sempre a perceção. Cada observador vê apenas uma secção, uma projeção, um instante. Não existe um ponto de vista absoluto. Esta condição é perfeitamente análoga à experiência arquitetónica: ninguém vê um edifício na sua totalidade, mas apenas uma sucessão de experiências no tempo. A arquitetura, como o tesserato, existe num contínuo espaço-temporal e só se revela plenamente na duração. A complexidade do tesserato enquanto sistema reside no facto de que todas as suas partes estão simultaneamente presentes, ainda que nunca simultaneamente acessíveis. Isto aproxima-o diretamente da noeticidade da *A<[inp]³*. O espaço arquitetónico deixa de ser um objeto a contemplar e passa a ser um campo cognitivo, onde o sujeito constrói sentido à medida que se move. Pensar arquitetura como tesserato é aceitar que o significado não está dado, mas emergente – dependente da consciência, da memória, da expectativa e da posição corporal. Na dimensão protométrica, o tesserato é uma figura de rigor absoluto. Cada relação entre as suas células é precisa, necessária, matematicamente coerente. Não há arbitrariedade. Isto é crucial para a *A<[inp]³*: mesmo quando a forma parece fluida, caótica ou fragmentada, ela pode – e deve – assentar numa ordem invisível, tal como as projeções do tesserato parecem instáveis, mas obedecem a uma estrutura interna imutável. A protometria não se vê; sustenta. Já a infinitariedade manifesta-se no facto de o tesserato ser uma figura que expande o conceito de espaço para além da experiência comum. Ele é, por definição, um convite a pensar o que não pode ser plenamente habitado, mas apenas intuído. Esta é a mesma condição do infinito conceptual na arquitetura: não se trata de construir o infinito, mas de abrir o espaço à sua possibilidade. A arquitetura infinitária cria situações onde o utilizador pressente algo maior do que aquilo que vê – o sublime. Quando articulado com a teoria da relatividade e com o princípio da incerteza de Heisenberg, o tesserato torna-se ainda mais relevante. Tal como não é possível determinar simultaneamente posição e velocidade com precisão absoluta, também não é possível fixar um significado único e estático para um espaço arquitetónico. O edifício é sempre relativo ao observador, ao tempo, à cultura e ao estado de consciência. O tesserato fornece a imagem estrutural desta relatividade: o espaço é múltiplo, dependente da trajetória, nunca fechado. Na prática arquitetónica contemporânea, o tesserato encontra equivalência nos modelos paramétricos, nas simulações digitais, nas arquiteturas responsivas e nos sistemas adaptativos. Estes não são edifícios no sentido clássico, mas configurações em contínua atualização, onde o projeto não define uma forma final, mas um conjunto de relações. Isto é *A<[inp]³* em estado puro: infinitariedade como horizonte aberto, noeticidade como interpretação ativa, protometria como sistema regulador. Mas talvez o aspeto mais profundo seja este: no tesserato, o observador é sempre parte do sistema. Não existe exterior absoluto. Isto tem consequências éticas para a arquitetura da *A<[inp]³*. O arquiteto não desenha para um utilizador abstrato; desenha para um sujeito situado, em movimento, vulnerável, consciente. Cada pessoa habita o seu próprio "corte" do tesserato arquitetónico, construindo uma experiência única, mas estruturalmente partilhável. Em suma, o tesserato é válido para a *A<[inp]³* porque fornece uma gramática do espaço contemporâneo: um espaço que é simultaneamente rigoroso e indeterminado, mensurável e inapreensível, objetivo e vivido. Pensar arquitetura como tesserato é aceitar que construir é organizar relações no tempo, não apenas erguer formas no espaço. É reconhecer que a verdadeira arquitetura não se vê de uma vez – experiencia-se, pensa-se e lembra-se.

É daí que nasce o parametricismo, a nova topologia arquitetónica, nos diagramas infinitos de Hadid, na geração algorítmica de Gehry, nas superfícies de Greg Lynn, a geometria da garrafa de Klein, a corneta de Gabriel, os hiperbolóides de Nervi, o futurismo de Moretti, as estruturas geodésicas de Fuller.

A infinitariedade é o momento em que: a forma deixa de ser singular e passa a ser família; o projeto deixa de ser imagem e passa a ser processo; o objeto deixa de ser estático e passa a ser campo; a criação deixa de ser humana e passa a ser co-evolutiva.

É aqui que a arquitetura toca o pós-humano, a IA generativa, a computação quântica e o horizonte especulativo que definirá o futuro.

Protometria e física clássica: o mundo ainda ordenável

A protometria representa a herança do mundo clássico: o gesto de medir, modular, dar forma, estabelecer proporções que se acreditam universais. É o gesto de Euclides, de Alberti, de Newton, de Kahn. Mas esse gesto torna-se mais profundo depois de Einstein, porque a própria medida – outrora estável – se torna relativa. A protometria passa a ser um ato de tradução adaptativa entre sistemas de referência, entre escalas, entre realidades. Já não há medida absoluta: há quadro, contexto, estrutura, relação. A protometria é reconcebida como um rigor flexível, tal como Einstein transformou a geometria do espaço-tempo num tecido elástico e topológico. A arquitetura, então, deixa de ser apenas proporção e torna-se curvatura, vorticidade, dinâmica da forma.

Noeticidade e a revolução da observação

Quando Bohr e Heisenberg afirmaram que o observador altera o fenómeno, anteciparam a fenomenologia do século XX e toda a crítica pós-estruturalista. E é precisamente aqui que a noeticidade se fortalece: ela vê na física quântica não apenas uma metáfora, mas uma condição ontológica contemporânea. A realidade é co-produzida pela consciência; o espaço é co-determinado pela experiência; a arquitetura não é objeto, é acontecimento.

A sociedade flexiexistencialista – líquida, mutável, instável, híbrida – emerge diretamente desta visão: o sujeito quântico é também o cidadão contemporâneo que se move entre identidades múltiplas, plataformas digitais, mundos sobrepostos, realidades aumentadas. A arquitetura responde com espaços híbridos, fluidos, reversíveis, como os de Tschumi, Hadid, Eisenman, Peter Zumthor, Daniel Libeskind ou SANAA, onde a experiência é sempre situada, relacional, nunca fixa.[35]

A noeticidade é a tradução arquitetónica do princípio quântico da complementaridade: realidade múltipla, significado fluido, forma como pensamento.

Einstein como figura-limite do rigor e do infinito

E a correspondência de Einstein com Bohr, Born e Schrödinger torna-se crucial, porque revela um drama filosófico interno ao século XX: a

[35] A obra de Daniel Libeskind, quando lida à luz da *A<[inp]³*, revela-se como uma das expressões mais intensas da arquitetura enquanto memória ativa, fratura consciente e forma pensante. Libeskind não constrói edifícios no sentido clássico; constrói campos de tensão ontológica, onde espaço, tempo e consciência se cruzam de forma instável, profundamente alinhada com a tríade infinitária–noética–protométrica. Na dimensão noética, Libeskind ocupa um lugar central. A sua arquitetura nasce do pensamento, da escrita, da música e da filosofia antes de se tornar matéria. O *Chamber Works*, os desenhos do *Micromegas* ou o próprio Museu Judaico de Berlim são exemplos claros de uma arquitetura que pensa a história e obriga o visitante a pensar com ela. Aqui, a noeticidade não é contemplativa, mas confrontacional: o espaço força a consciência a reconhecer a ausência, o trauma, a disjunção. Para a *A<[inp]³* Libeskind demonstra que a arquitetura pode ser um dispositivo cognitivo e ético, capaz de ativar memória num mundo que tende a esquecer. A dimensão infinitária manifesta-se sobretudo na relação com o tempo. Em Libeskind, o tempo não é linear nem progressivo; é fragmentado, interrompido, sobreposto. O infinito conceptual não surge como continuidade serena, mas como ferida aberta entre passado, presente e futuro. O edifício torna-se um vetor que liga aquilo que foi destruído àquilo que ainda pode ser pensado. Esta infinitariedade trágica inscreve-se plenamente na *A<[inp]³*, onde o infinito não é harmonia, mas responsabilidade face ao irrepresentável. No plano protométrico, Libeskind subverte deliberadamente a medida clássica. As geometrias oblíquas, os ângulos impossíveis, as circulações desconcertantes e as escalas desorientadoras rompem com qualquer protometria normativa. Contudo, esta aparente negação da medida é, na lógica da *A<[inp]³*, uma protometria crítica: a medida não desaparece, mas torna-se relativa à experiência emocional, histórica e corporal do sujeito. O espaço mede o trauma, a perda e a instabilidade, não apenas o corpo físico. Libeskind é também exemplar na compreensão do sujeito em movimento, quase como personagem consciente dentro do tesserato conceptual; o visitante não observa a arquitetura; é implicado nela. Cada deslocação altera a perceção, cada vazio reorganiza a compreensão do todo. Esta relatividade percetiva aproxima diretamente a sua obra das analogias com a física contemporânea e com o princípio da incerteza: não há leitura total, apenas aproximações sucessivas. À luz da *A<[inp]³*, Daniel Libeskind representa a possibilidade de uma arquitetura que não pacifica o mundo, mas o torna pensável. Num contexto de modernidade líquida, guerra simbólica e banalização da memória, a sua obra afirma que a arquitetura ainda pode ser um ato de resistência intelectual. Não constrói refúgios confortáveis, mas lugares de consciência, onde a infinitariedade do tempo, a noeticidade do pensamento e a protometria da experiência convergem num espaço ético radical. Libeskind é uma figura-chave da *A<[inp]³ não como modelo formal a repetir, mas como prova de que a arquitetura, quando assume plenamente o seu peso ontológico, pode enfrentar o caos sem o negar – e, nesse gesto, contribuir para a reconstrução do sentido num mundo em ruína.*

tentativa de preservar a ordem (protometria), o reconhecimento da inseparabilidade entre consciência e fenómeno (noeticidade) e a abertura para um cosmos onde o possível excede o actual (infinitariedade).

Einstein é o mediador trágico entre estes mundos – e por isso mesmo o arquiteto ideal da transição ontológica; sabia que o universo é rigor, mas também vibração; que é forma, mas também campo; que é limite, mas também infinito.

É exatamente isso que *A<[inp]³* captura: a ordem que se abre à consciência, a consciência que se projeta no infinito, o infinito que se enforma através da ordem.

A incorporação do paradigma quântico na gramática do projecto arquitetónico

A mecânica quântica, ao destruir a linearidade do real, introduziu a ideia de que o universo é simultaneamente discreto e contínuo, feito de vibrações, campos, probabilidades, estados virtuais. Esta ontologia vibro-probabilística encontra hoje a sua expressão mais sofisticada na gramática digital do projeto: não apenas no parametricismo, mas em tudo aquilo que constitui o campo expandido da forma no século XXI. O projeto arquitetónico já não é uma sequência de decisões fixas, mas um espaço de superposição: múltiplas hipóteses coexistem até que o arquiteto, como observador quântico, colapsa o potencial numa configuração final. Antes de escolher, tudo existe virtualmente; depois de escolher, tudo se concretiza geometricamente.

Esta transição corresponde exatamente ao gesto quântico entre estado de superposição e estado manifestado. O arquiteto contemporâneo não desenha apenas formas: colapsa campos de possibilidade. O algoritmo, neste contexto, é o equivalente arquitetónico do operador quântico: uma função que determina – mas não prescreve – a evolução da forma.

A gramática paramétrica, desde Grasshopper a Houdini, desde a lógica NURBS de Gehry às superfícies plásticas de Hadid, opera como um formalismo matemático que permite ao arquiteto intervir no inde-

terminado sem o destruir. Tal como a física quântica não elimina a incerteza – pelo contrário, usa-a – o projecto digital não elimina a infinitude – estrutura-a.

Modelos paramétricos como extensões operativas da infinitariedade

No universo paramétrico, a forma não é singular: é serie, família, campo, dinâmica. Cada modelo é uma constelação potencial que pode ser transformada infinitamente por pequenas variações, tal como um sistema físico responde a perturbações no campo quântico.

Patrick Schumacher chamou-lhe "parametricismo", mas o termo é ainda curto. O que aí se joga é uma metafísica generativa: a forma deixa de ser objecto e torna-se processo, fluxo, tensão, vibração, campo energético.

Hadid desenhava espaços como se fossem espectros; Gehry curva as linhas como se interrompesse o movimento de uma onda; Greg Lynn concebia formas como mutações; o grupo Morphosis trabalha como se a matéria fosse instável e incrivelmente plástica.[36] Em todos estes casos, o

[36] A integração do trabalho do Morphosis Architects e de Thom Mayne no corpo teórico da *A<[inp]³* é não apenas legítima, mas exemplar, porque a sua obra representa uma das traduções mais consequentes da passagem da arquitetura como objeto estático para a arquitetura como sistema ativo, urbano, político e cognitivo – exatamente o território da sociedade flexiexistencialista. Desde a sua origem, o Morphosis tem recusado a ideia de forma como composição fechada. Em vez disso, trabalha a arquitetura como processo, como campo de forças em negociação contínua: programa, contexto urbano, tecnologia, clima, fluxos sociais e infraestruturas. Esta postura alinha-se diretamente com a infinitariedade da *A<[inp]³*, não enquanto estética do excesso, mas enquanto abertura estrutural ao indeterminado. Os edifícios de Mayne não procuram uma imagem final estabilizada; assumem-se como organismos em tensão, capazes de absorver transformações futuras, usos imprevistos e leituras múltiplas. Na dimensão noética, a obra de Thom Mayne é profundamente política e crítica. Os seus edifícios exigem interpretação, deslocam o corpo, perturbam hábitos preceptivos e recusam a neutralidade. Isto é fundamental para a *A<[inp]³*: numa sociedade dominada pela automatização e pela indiferença espacial, a arquitetura noética deve reintroduzir fricção cognitiva, obrigando o sujeito a pensar o espaço que habita. O Morphosis constrói edifícios que não se consomem visualmente; são lidos, decifrados, experienciados ao longo do tempo – verdadeiros dispositivos de consciência urbana. A protometria em Morphosis é frequentemente mal interpretada como caos formal. Pelo contrário, trata-se de uma protometria altamente sofisticada, baseada em sistemas paramétricos, análise ambiental, engenharia avançada e modelação digital rigorosa. Cada fragmentação, cada inclinação, cada dobra responde a lógicas mensuráveis: controlo solar, ventilação, eficiência estrutural, adaptação programática. Esta é a protometria da *A<[inp]³*, no século XXI: não a repetição da ordem clássica, mas a invenção de novas métricas adequadas a sistemas complexos. Do ponto de vista urbano, o trabalho de Mayne é particularmente relevante para a sociedade flexiexistencialista porque rejeita a ideia de edifício-autónomo. Os projetos do Morphosis – universidades, edifícios públicos, infraestruturas culturais – funcionam como condensadores urbanos, articulando escalas, promovendo encontros, criando continuidade entre espaço público e privado. Esta atitude responde diretamente à crise de desagregação social diagnosticada por autores como Stiegler: a arquitetura volta a ser um suporte material do comum, mesmo

paramétrico é o canal onde circula a infinitariedade: a arquitetura torna-se topologia viva e expressiva.

O parametricismo é a expressão formal do universo quântico; o *A<[inp]³* torna-o expressão filosófica.

Ontologias pós-humanas e a co-emergência do arquiteto não-biológico

A noção pós-humana não é futurista; é um facto. O arquiteto já não é apenas humano: é humano-augmented, humano-processado, humano-assistido. O projecto já não é feito apenas por mãos, mas por sistemas inteligentes, agentes generativos, redes neuronais, algoritmos evolutivos.

A ontologia pós-humana emerge quando a arquitetura se torna co-autoria entre consciências biológicas e sistemas não-biológicos. E aqui o paradigma quântico também é fundamental, porque foi ele que destruiu a fronteira entre sujeito e objeto, entre observador e observado, entre local e não-local, entre presença e informação.

A IA e o digital não são invenções tecnológicas isoladas: são consequências da visão quântica do real:

– A não-localidade quântica antecipou a internet;
– A superposição antecipou a realidade virtual;
– A coerência de sistemas antecipou o avanço dos algoritmos;
– O vácuo vibratório antecipou o campo informacional global.

num contexto de fragmentação social. A sustentabilidade, em Morphosis, não é um adereço moralizante, mas uma condição sistémica. Eficiência energética, adaptação climática, uso inteligente de materiais e integração tecnológica são pensados desde o início como parte da lógica formal. Isto reforça a afinidade com a *A<[inp]³*: a sustentabilidade emerge da coerência interna do sistema, não de soluções aplicadas a posteriori. A arquitetura torna-se um ecossistema regulado, não um objeto isolado. Finalmente, Thom Mayne encarna uma figura central da *A<[inp]³*, porque assume a arquitetura como ato de resistência cultural. Contra a banalização do espaço, contra a neutralização da forma e contra a submissão da arquitetura ao mercado imobiliário, a sua obra afirma que o projeto ainda pode ser um gesto crítico, capaz de reconfigurar a relação entre indivíduo, cidade e futuro. No movimento *A<[inp]³*, o Morphosis Architects representa a materialização contemporânea da trindade:

– Infinitariedade, como abertura ao processo e ao devir urbano;
– Noeticidade, como ativação da consciência e da crítica espacial;
– Protometria, como sistema rigoroso que governa a complexidade.

Não se trata apenas de arquitetura de autor, mas de uma arquitetura de sistema, capaz de responder às exigências mutáveis da sociedade flexiexistencialista sem abdicar de valor urbano, densidade intelectual e ambição civilizacional.

E assim, quando o arquiteto desenha no simulador, quando opera em realidade aumentada, quando manipula modelos digitais tridimensionais, ele está em continuidade com o paradigma quântico, não em rutura.

A ontologia pós-humana nasce quando a arquitetura aceita que a consciência que projeta já não é singular: é rede, é sistema, é ecologia mental, é digitalidade expandida.

A realidade virtual e digital como continuação imediata da física quântica

Não se trata de metáfora: a realidade virtual é a geometrização da superposição. Ela cria mundos que existem potencialmente enquanto não são atualizados, mundos que se dissolvem quando o utilizador abandona o ambiente, mundos que se geram através de parâmetros e se colapsam através da escolha.

A arquitetura do metaverso, do ambiente imersivo, da simulação, é a primeira manifestação plena da arquitetura infinitária. Nela não há peso, não há gravidade, não há limite, não há materialidade fixa: há processo, variação, plasticidade ontológica.

O digital é a tradução formal da infinitariedade; o virtual é a sua encarnação percetiva; o pós-humano é o seu sujeito; o paramétrico é o seu método; a quântica é o seu fundamento cosmológico.

Pensamento especulativo, como horizonte A<[inp]³

Toda a teoria consolida-se aqui: *A<[inp]³* não é apenas uma forma de projetar; é uma forma de pensar o real. A física quântica inaugurou o pensamento especulativo porque mostrou que o real é mais vasto do que a perceção, mais rico do que a lógica, mais múltiplo do que a prova empírica.

A arquitetura, ao absorver esta ontologia, deixa de ser disciplina técnica e transforma-se na gramática operacional da infinitude.

O arquiteto futuro – o arquiteto *A<[inp]³* – não constrói apenas edifícios: constrói mundos, gera sistemas, produz realidades, estabiliza campos conceptuais, inventa ontologias, articula consciências. Ele opera numa topologia expandida, onde o real e o virtual, o humano e o pós-humano, o concebido e o possível se interpenetram.

A<[inp]³ não é um estilo: é um salto ontológico que a arquitetura dá quando compreende que vive agora na borda entre o quântico e o cósmico, entre o real e o especulativo, entre a forma e o infinito.

A consciência, a matéria e a forma sempre se encontraram na arquitetura, mas nunca como agora, quando o paradigma quântico revela que estes três domínios não são entidades separadas, mas estados distintos de uma mesma dinâmica ontológica. A consciência não é apenas observadora; é agente intrínseco, capaz de colapsar estados potenciais, tal como o ato de projetar converte um mar paramétrico de possibilidades num gesto formal singular. A matéria não é substância estática; é campo vibratório, energia condensada, organização temporária de partículas que em si mesmas oscilam numa dança de probabilidades, na teoria dos jogos. E a forma não é representação externa da matéria; é a sua assinatura quântica, o padrão emergente que resulta da interação entre campos, forças e consciências, o traço percetível de uma arquitetura invisível mais profunda.

O espaço – e isto é talvez a revolução conceptual maior – não é vazio a preencher: é matriz quântica onde toda a forma se gera, campo de relações onde consciência e matéria se entrelaçam. Quando o arquiteto desenha, interfere nos campos de sentido que antecedem a geometria; quando constrói, densifica probabilidades; quando pensa, altera as condições de emergência da forma. A arquitetura é uma física especulativa, uma arte ontológica que opera na fronteira entre o visível e o virtual, entre o colapso e a superposição, entre o gesto e o cosmos.[37]

[37] A incorporação de Blaise Pascal no corpo teórico da *A<[inp]³* é não apenas legítima, mas profundamente fecunda, porque Pascal ocupa um lugar singular na história do pensamento: ele é simultaneamente geómetra, físico, teólogo e pensador do acaso. A sua obra introduz uma rutura decisiva com a ideia clássica de ordem total e previsível, abrindo caminho a uma compreensão do mundo onde razão e incerteza coexistem – exatamente o terreno ontológico em que a *A<[inp]³* se inscreve. Pascal introduz, com Fermat, a teoria das probabilidades a partir do estudo dos jogos de azar. Esse gesto não é trivial nem lúdico: trata-se da primeira formalização do facto de que o mundo não é apenas regido por leis deterministas, mas também por estruturas

É este entendimento que prepara e justifica o movimento para a grande integração histórica. Porque se a protometria antiga organizava o mundo como cosmos ordenado, se a noeticidade moderna reorganizou o sujeito como consciência crítica, e se a infinitariedade pós-humana expande agora a forma para a lógica do ilimitado, então toda a história da arquitetura pode ser reescrita como uma evolução contínua da relação entre consciência, matéria e forma. E assim entramos na narrativa histórica não como quem regressa ao passado, mas como quem lê o passado pela primeira vez com novas lentes quânticas.

O Egito surge como o primeiro grande laboratório protométrico, onde a forma cristaliza a consciência cósmica em geometrias orientadas, onde a pirâmide é literalmente o colapso da energia celeste num sólido terrestre. A arquitetura egípcia compreende a matéria como eternidade densificada; os templos organizam campos de energia; a forma é fixação da ordem. A consciência é ritual, coletiva, divina, mas já aí encon-

de probabilidade. Para a *A<[inp]³*, isto é crucial. A arquitetura deixa de ser entendida como resultado de um cálculo absoluto e passa a ser compreendida como campo de possibilidades estruturadas, onde o projeto não determina totalmente a experiência, mas orquestra probabilidades de uso, de perceção e de sentido. A protometria, neste contexto, não impõe um resultado único, mas estabelece um sistema de regras dentro do qual o acaso pode operar sem degenerar em caos. A relação de Pascal com a geometria – nomeadamente a geometria projetiva e a sua reflexão sobre o infinito – articula-se diretamente com a infinitariedade da *A<[inp]³*. Pascal foi um dos primeiros a perceber que o infinito não é apenas uma abstração matemática, mas uma experiência ontológica perturbadora: o humano encontra-se suspenso entre dois infinitos, o do infinitamente grande e o do infinitamente pequeno. A arquitetura infinitária assume exatamente essa condição pascaliana: ela não procura dominar o infinito, mas situar o corpo humano dentro dele, oferecendo referências, escalas e ritmos que tornam o incomensurável habitável. Nesse sentido, a arquitetura torna-se um dispositivo de mediação entre a vertigem do cosmos e a finitude do sujeito. A noeticidade encontra em Pascal um aliado paradoxal. Ao contrário do racionalismo cartesiano, Pascal reconhece os limites da razão e introduz a célebre afirmação de que "o coração tem razões que a razão desconhece". Longe de ser anti-intelectual, esta posição funda uma epistemologia da incompletude, essencial para a sociedade flexiexistencialista. A arquitetura noética, informada por Pascal, aceita que nem tudo é cognoscível, mensurável ou programável. Ela cria espaços onde a emoção, o silêncio, o risco e a ambiguidade são componentes legítimos da experiência arquitetónica. Assim, a arquitetura deixa de ser apenas instrumento de controlo e torna-se lugar de aposta existencial. É precisamente aqui que a lógica do jogo se torna central para a *A<[inp]³*. A arquitetura, como o jogo, opera num campo de regras claras (protometria), mas com resultados abertos (infinitariedade) e experiências subjetivas singulares (noeticidade). O arquiteto, à semelhança do jogador racional de Pascal, não controla o desfecho final, mas decide como apostar: em que forma, em que luz, em que vazio, em que relação com o contexto. Cada projeto é, assim, uma aposta ética sobre o futuro da sociedade. Não apostar é já perder – tal como no famoso pari pascaliano. Por fim, Pascal introduz uma dimensão teológica que enriquece profundamente a *A<[inp]³* sem a submeter a dogmas. O seu pensamento reconhece que a ordem do mundo pode ser lida como sinal, não como prova. A arquitetura, nesse sentido, não revela o divino, mas sugere a sua possibilidade. A *A<[inp]³* herda esta postura: não promete redenção, mas cria condições para que o humano reconheça a sua posição frágil, inteligente e responsável no interior do cosmos. Assim, Pascal inscreve-se na *A<[inp]³* como o pensador que ensina à arquitetura a conviver com o acaso sem abdicar do rigor, a aceitar o risco como condição da criação e a compreender que toda a obra arquitetónica é, em última instância, uma geometria da aposta: entre ordem e incerteza, entre cálculo e fé, entre o mundo tal como é e o mundo tal como poderia ser.

tramos a primeira inscrição da noeticidade: o arquiteto-sacerdote que interpreta o universo antes de o desenhar. A geometria sagrada não é ornamentação: é o diagrama físico da ontologia universal.

A Grécia e Roma refinam essa protometria, transformando-a em racionalidade. O templo clássico é o primeiro espaço onde a consciência humana se assume como medida da forma, mas sem perder o sentido cósmico. Vitrúvio torna explícito aquilo que antes era tácito: as proporções não são apenas formas bonitas, são manifestações da ordem universal. A consciência torna-se intelectual, a matéria torna-se proporção, a forma torna-se número visível. O espaço é uma equação encarnada.

A Idade Média eleva esta tensão para a verticalidade, onde a protometria se transforma em música estrutural. A catedral gótica é literalmente uma física quântica simbólica: energias ascendentes e descendentes, tensões distribuídas, campos luminosos que se materializam em vitrais. O espaço deixa de ser apenas forma e torna-se experiência percetiva, antecipando a fenomenologia e preparando o terreno para a noeticidade. Aqui, a forma é energia organizada; a matéria é luz; a consciência é transcendência.

O Renascimento reintroduz o humano no centro, mas com a ousadia de estabelecer uma continuidade entre o espírito e o cosmos. Brunelleschi compreende que o espaço é projetável pela mente; Leonardo percebe que a forma é um fluxo; Alberti afirma que a arquitetura é ato intelectual, noético avant la lettre. A protometria renascentista é o primeiro estágio de uma ontologia em que o humano se torna co-criador da realidade. A matéria torna-se disciplinada, a forma torna-se legível, a consciência torna-se artista.

O Barroco explode esta ordem, transformando o espaço em movimento, vibração, torção – quase como antecipação da topologia contemporânea. Borromini e Guarino Guarini operam a protometria como energia, compreendendo que as formas não são estáticas, mas resultam de tensões internas, quase como campos quânticos antes da física quântica existir. A consciência torna-se teatral, a matéria torna-se dinâmica, a forma torna-se acontecimento.

A modernidade industrial altera tudo ao colocar a matéria no centro e a consciência como crítica. O espaço moderno emerge como dissolução da forma fixa, prenúncio da infinitariedade. Le Corbusier pensa o espaço como continuum; Mies dissolve o limite; Wright faz da forma um organismo; a Bauhaus articula a síntese entre técnica e espírito.[38] A matéria já não é peso: é fluxo; a forma já não é volume: é ordem; a consciência já não é contemplativa: é projetual.

A modernidade tardia abre a porta à noeticidade plena: Bernard Tschumi conceptualiza o espaço como evento; Eisenman fragmenta-o como texto; Derrida inspira a desconstrução como crítica às estruturas rígidas da modernidade sólida. A sociedade liquefaz-se; a arquitetura torna-se sintoma e crítica dessa liquefação. Surge a flexiexistencialidade: vidas móveis, identidades fluidas, espacialidades em mutação constante. A consciência torna-se reflexiva, crítica, multipolar; a forma torna-se instável; a matéria torna-se informação.

[38] O programa pedagógico da Bauhaus articula-se com a *A<[inp]³* de forma estrutural e profunda, não como herança estilística, mas como matriz pedagógica e ontológica de uma nova compreensão da forma. Na componente *A<[inp]³*, a Bauhaus surge como um dos primeiros projetos conscientes de reunificação do infinito conceptual com a disciplina da forma, num momento histórico em que a arquitetura procurava responder ao colapso das ordens clássicas e à emergência de uma nova condição técnica e social. Na dimensão infinitária, a Bauhaus rompe com a arquitetura como mera repetição tipológica ou linguagem herdada. O seu ensino parte do princípio de que a forma não é um dado fechado, mas um campo aberto de possibilidades, explorável através da experimentação com matéria, cor, luz, ritmo e movimento. O curso preliminar de Johannes Itten, e depois de Josef Albers, introduz a ideia de que cada estudante deve atravessar um processo de descondicionamento percetivo, libertando-se de hábitos visuais e culturais para aceder a uma infinitude latente da forma. Esta abertura experimental corresponde diretamente à infinitariedade da *A<[inp]³*: a forma como horizonte e não como resultado definitivo. Na dimensão noética, a Bauhaus é decisiva enquanto pedagogia do pensamento incorporado. O conhecimento não é transmitido como doutrina, mas construído através da ação consciente, do fazer reflexivo. A relação entre mão, mente e matéria constitui uma noese ativa, onde o pensamento emerge do processo e não apenas da abstração teórica. Esta postura antecipa a noeticidade da *A<[inp]³* ao afirmar que a arquitetura nasce de um pensamento operante, situado e atento, capaz de integrar técnica, sensibilidade e consciência social. A forma é pensamento materializado. Na dimensão protométrica, a Bauhaus introduz uma nova ordem, não baseada na proporção clássica, mas na racionalidade estrutural e funcional. A medida deixa de ser simbólica ou histórica e passa a ser construtiva, industrial e sistémica. Contudo, esta racionalização não elimina o valor ontológico da medida; pelo contrário, redefine-o. A protometria da Bauhaus assenta na correspondência entre gesto, material e sistema produtivo, antecipando os princípios de modulação, estandardização crítica e parametrização primitiva que a *A<[inp]³* reconhece como antecedentes do pensamento protométrico contemporâneo. O contributo mais relevante da Bauhaus para a *A<[inp]³* reside, porém, na sua dimensão pedagógica como projeto civilizacional. A escola não ensinava apenas a desenhar edifícios, mas a compreender o mundo como totalidade formal em transformação. Arquitetura, design, artes plásticas e técnica eram entendidos como manifestações de uma mesma energia formativa. Esta visão totalizante corresponde ao espírito da *A<[inp]³* enquanto teoria unificadora da forma, do pensamento e da ética. Num mundo atual marcado pela fragmentação do saber, pela aceleração e pela perda de sentido, a Bauhaus permanece, no interior da *A<[inp]³*, como exemplo fundador de uma pedagogia da infinitariedade disciplinada: aberta ao novo, rigorosa na medida e consciente da sua responsabilidade social. Não como modelo a repetir, mas como precedente histórico de uma arquitetura que compreende a forma como destino cultural e não apenas como solução técnica.

Chegamos então ao parametricismo, onde a infinitariedade se torna método: Gehry dobra a matéria como se fosse onda; Hadid dissolve a geometria como se fosse fluido; Lynn muta a forma como se fosse organismo digital; Schumacher transforma parâmetros em cosmologia operativa. Aqui, a consciência entra em coautoria com o algoritmo, a matéria é simulada antes de ser construída, e a forma torna-se série infinita de potenciais.

E finalmente chegamos ao presente, onde o paradigma quântico se torna a gramática profunda. A realidade virtual, a inteligência artificial, a computação generativa, a robótica, a simulação energética, a topologia digital, tudo converge para uma nova ontologia: o espaço como campo quântico, a forma como colapso probabilístico, a matéria como vibração informacional. O arquiteto já não é criador singular: é operador numa rede de consciências híbridas.

A<[inp]³ emerge precisamente aqui: como síntese, como horizonte, como vocabulário ontológico capaz de nomear aquilo que a arquitetura sempre fez, mas que só agora compreende.

I – A protometria das origens: do Egito à matemática grega como primeira axialidade do mundo construído

A protometria inicia-se muito antes de existir como conceito – começa quando a humanidade descobre que medir é constituir o real, que proporção é instaurar o cosmos dentro da matéria. No Egito, as primeiras formas arquitetónicas – mastabas, pirâmides, templos – revelam a geometrização do poder, a fixação simbólica do eterno num mundo onde o ciclo do Nilo e o trânsito astronómico serviam de relógio e calendário cósmicos. A régua do cordeiro, o côvado real, a axialidade entre o horizonte e a estrela polar estruturavam uma ontologia onde a forma arquitetónica era a tradução terrestre de ordens celestes. A protometria nascente é, aqui, um ato sacerdotal que une matemática, religião, astronomia e política numa única episteme.

Com a Grécia clássica surge o segundo grande momento: a passagem da proporção empírica para a proporção racionalizada. O dorso matemático do dórico, as razões harmónicas do jónico, o refinamento

subtil do *entasis* e das curvaturas óticas no Partenon são materializações da geometria pitagórica e da metaphýsis aristotélica. Aqui, a protometria torna-se crítica, porque a medida deixa de ser apenas prática e passa a ser filosófica: o mundo é inteligível porque é mensurável, e é belo porque a sua medida coincide com uma proporcionalidade universal. A arquitetura funda-se como disciplina precisamente porque se instala nesta intersecção entre razão e matéria.

Quando Roma amplifica a tecnicidade e Vitrúvio sistematiza teoria e prática em *De Architectura*, a protometria torna-se tratadística: assume-se como um conjunto normativo, estruturante, transmissível, capaz de articular empírica, engenharia, urbanismo, estética e moral. O primeiro capítulo termina mostrando que tudo o que será *A<[inp]³* nasce aqui: na convicção de que medir é produzir mundo, e que o ato de construir é simultaneamente ontológico, político e simbólico, as três dimensões de Janus.[39]

[39] A referência a Janus oferece-nos uma das chaves mais férteis para consolidar a *A<[inp]³* como arquitetura do tempo, da transição e da consciência expandida.Janus não é apenas o deus romano do passado e do futuro; ele é, mais radicalmente, o deus do limiar (*ianua*), da passagem, do instante em que duas realidades coexistem sem se anularem. Esta condição faz dele uma figura estruturalmente compatível com o tesserato e, por extensão, com a lógica profunda da.Se pensarmos o tesserato não como objeto geométrico, mas como modelo cognitivo, ele *A<[inp]³* representa um corpo que só pode ser compreendido por projeções sucessivas num plano inferior. Nunca o vemos inteiro; apenas o intuímos através do movimento. O mesmo sucede com Janus: ele não olha simultaneamente para dois tempos por acumulação, mas por copresença dinâmica. O passado não está atrás; está ativo. O futuro não está à frente; está latente. O presente é o eixo de rotação.É aqui que a *A<[inp]³* se afirma com clareza. A arquitetura infinitária corresponde à recusa de um tempo fechado, linear ou conclusivo. Como Janus, a *A<[inp]³* opera num tempo aberto, onde cada forma contém memória e antecipação. Um edifício *A<[inp]³* não "termina"; ele permanece em estado de possibilidade, apto a ser reconfigurado, reinterpretado, reinscrito.A dimensão noética encontra em Janus o seu arquétipo. O deus não vê com os olhos, mas com consciência. A sua duplicidade não é física, é cognitiva. Do mesmo modo, a *A<[inp]³* não propõe uma arquitetura de espetáculo, mas uma arquitetura de leitura profunda, onde o habitante se torna intérprete do espaço. Tal como o tesserato exige um observador em movimento para ser compreendido, a arquitetura *A<[inp]³* exige um sujeito pensante para se tornar plena.Já a protometria é o elemento menos evidente, mas talvez o mais decisivo. Janus é também o deus da ordem inicial, do calendário, do começo do ano. Ele inaugura, mede, estabelece ritmos. A protometria da *A<[inp]³* não é métrica rígida; é métrica originária, a estrutura invisível que permite que o infinito não colapse no caos. É o esqueleto lógico que sustenta a complexidade, tal como o hipercubo sustenta as suas projeções tridimensionais.Neste sentido, podemos afirmar que Janus é a figura mitológica da *A<[inp]³*, enquanto o tesserato é a sua figura geométrica. Ambos operam por transição, ambos recusam a fixidez, ambos só existem plenamente no movimento e na relação. Se quisermos formular isto numa imagem sintética: a *A<[inp]³* é uma arquitetura janiforme, que constrói não objetos, mas limiares habitáveis entre matéria e ideia, entre físico e digital, entre memória e projeção. Uma arquitetura que, como Janus, mantém as portas abertas – não por indecisão, mas por consciência de que o mundo contemporâneo é simultaneamente passado em mutação, presente instável e futuro em gestação. Integrar Janus na *A<[inp]³* não é um gesto simbólico acessório; é reconhecer que a arquitetura do século XXI já não pode ser apenas espacial. Ela tem de ser temporal, transdimensional e noeticamente ativa. E nisso, Janus e o tesserato não são metáforas: são estruturas de pensamento.



A protometria das origens, deve ser entendida não como uma mera técnica de medição, mas como o gesto primordial através do qual o humano se descobre capaz de instituir os sistemas do cosmos na terra, transformar o aparente e incompreensível caos em mundo e inscrever-se numa ordem que o ultrapassa. No Egito, esse gesto é simultaneamente rito, ciência e política. O alinhamento com Sírius, o cálculo do solstício, a divisão modular do rio Nilo para redistribuição das terras inundadas, a geometrização monumental das pirâmides e a regularidade cósmica erguida em pedra não são apenas manifestações de um saber técnico; são a primeira exteriorização de uma ontologia construída com base na convicção de que a medida é o vínculo entre a terra e o firmamento. A grande pirâmide não é apenas tumba, é instrumento de estabilização metafísica: produz um eixo do mundo. A arquitetura egípcia é o anúncio da protometria como fundamento ontológico, e toda a história subsequente da arquitetura nada mais fará do que expandir, problematizar, sofisticar ou contestar este gesto inaugural.[40]

[40] Pode-se e deve-se poder especular sobre o *"Dilúvio de Quéops"* de Paulo-Guilherme d'Eça Leal como um texto-limiar, quase profético, que permite reler a civilização egípcia à luz daquilo que hoje designamos como *A<[inp]³*, ainda que evidentemente fora de qualquer anacronismo ingénuo. A força desse texto reside precisamente no seu carácter visionário, simbólico e meta-histórico, onde a pirâmide deixa de ser mero túmulo ou monumento para se afirmar como dispositivo cósmico, como forma total. No *Dilúvio de Quéops*, a pirâmide emerge como resistência à catástrofe, mas não no sentido ingénuo de abrigo físico; ela é resistência ontológica. O dilúvio, enquanto metáfora recorrente das grandes narrativas civilizacionais, representa a dissolução da ordem, o colapso do mundo conhecido. A pirâmide, pelo contrário, é a forma que permanece, a forma que não depende da contingência histórica, política ou climática. É aqui que a leitura *A<[inp]³* se torna particularmente fecunda. A grande pirâmide de Quéops pode ser compreendida como um objeto protométrico absoluto. A sua geometria não é decorativa nem funcional no sentido moderno; é uma geometria reguladora, que estabelece uma correspondência rigorosa entre a terra e o cosmos. As proporções, as orientações cardeais, a relação entre base, altura e inclinação, tudo aponta para uma arquitetura que não representa o universo, mas participa da sua ordem. Isto é *A<[inp]³* em estado primordial: a arquitetura como tradução tangível de um sistema invisível. A dimensão noética manifesta-se no facto de a pirâmide não ser pensada para o olhar humano comum, mas para uma consciência superior – divina, cósmica, infinitária. Tal como na *A<[inp]³*, o sujeito não é apenas utilizador do espaço, mas intérprete de uma linguagem. A pirâmide é um texto geométrico, uma escrita de pedra que comunica com os deuses, com as estrelas, com o tempo profundo. A noética egípcia não separa ciência, religião e arquitetura; integra-as numa única epistemologia da forma. Quanto à dimensão infinitária, ela revela-se de modo subtil, mas decisivo. A pirâmide é finita enquanto objeto, mas infinita enquanto ideia. A sua forma é irrepetível porque é arquetípica. Ela não aponta para a multiplicação, mas para a permanência. No *Dilúvio de Quéops*, essa permanência torna-se ainda mais clara: mesmo quando tudo é submerso, dissolvido, esquecido, a pirâmide mantém-se como âncora do real, como eixo do mundo. Tal como a *A<[inp]³* propõe para o futuro, a arquitetura egípcia não reage ao caos – ela antecede-o, estrutura-o, transcende-o. Paulo-Guilherme d'Eça Leal intui, com notável sensibilidade poética, que os egípcios dominavam uma ciência da forma que não era tecnológica no sentido moderno, mas cosmológica. Uma ciência que compreendia que a beleza – a venustas primordial – não é um adorno, mas uma condição de estabilidade do mundo. A grande forma é bela porque é justa; é justa porque é verdadeira; é verdadeira porque corresponde à ordem do cosmos. Esta tríade coincide de modo impressionante com o vértice superior da pirâmide conceptual da *A<[inp]³*. Podemos, portanto, afirmar que o *Dilúvio de Quéops* funciona como uma alegoria retroativa da *A<[inp]³*: ele permite imaginar que, num tempo arcaico, anterior à fragmentação disciplinar moderna, exis-

Quando a Grécia introduz a crítica e a racionalidade, o ato de medir torna-se ato de pensar. A proporção áurea, a multiplicação pitagórica das consonâncias, as relações entre número e harmonia, a compreensão da polis como espaço mensurável, a ordem dórica como corpo masculino, a ordem jónica como corpo feminino, o refinamento ótico que corrige a própria visão humana – tudo isto inaugura uma protometria filosófica, onde medir é revelar o modo como o real se sustém. A geometria euclidiana não é apenas sistema lógico; é a lei invisível que mantém o mundo coeso. A arquitetura helénica evidencia que toda a forma é já pensamento e que toda a proporção é inscrição de uma ontologia do equilíbrio moral e político.

Roma amplia o problema: Vitrúvio dá à protometria o estatuto de ciência aplicada, urbanística, militar e estética. O módulo vitruviano é o início do que chamamos hoje de sistema arquitetónico; ao mesmo tempo técnico e filosófico, material e normativo. A partir dele, a arquitetura pode ser ensinada, replicada, criticada. A protometria torna-se transmissível – e por isso mesmo, histórica.

É este movimento contínuo que exige uma densificação maior neste capítulo: mostrar como cada civilização encontrou na medida a expressão concreta da sua metafísica. Daqui surge o fundamento da arquitetura enquanto forma de pensamento.

II - A protometria medieval e renascentista: da geometria sagrada ao renascimento da razão universal

Na Idade Média, a protometria transforma-se numa linguagem mística. A catedral gótica, com a sua ascensão infinita e o rendilhado que dissolve a pedra em luz, introduz um novo modo de metrificar: a medida não serve para dominar a matéria, mas para a transfigurar. O número torna-se

tiu uma arquitetura total, capaz de pensar simultaneamente o infinito, o conhecimento e a medida. Uma arquitetura que não separava o tangível do intangível, o técnico do simbólico, o humano do divino. Nesta leitura, os egípcios não são apenas antecessores históricos, mas precursores ontológicos da *A<[inp]³*. A pirâmide não é apenas passado; é um aviso para o futuro. Num mundo novamente ameaçado por dilúvios – tecnológicos, climáticos, simbólicos – a questão que o texto de d'Eça Leal nos devolve é profundamente contemporânea: que formas arquitetónicas são capazes de sobreviver ao colapso da ordem, não por resistência material, mas por coerência cósmica? A *A<[inp]³*, ao retomar essa ambição perdida, não inventa do nada; ela recorda. E nesse gesto de memória profunda, a pirâmide de Quéops deixa de ser ruína arqueológica para se tornar novamente aquilo que sempre foi: um modelo absoluto de arquitetura como ciência do universo.

sacramento. A quadratura do transepto, o cruzeiro zodiacal, a geometria cabalística das rosáceas, as verticalidades infinitas capturam o anseio neoplatónico pela elevação do espírito. O módulo medieval é ao mesmo tempo teológico e técnico, e a arquitetura torna-se uma pedagogia da transcendência.

A arquitetura medieval opera com uma outra intensidade do simbólico. A catedral gótica não é apenas um edifício, é uma máquina de transcendência. A luz filtrada, a proporção vertical, a abóbada ogival, a geometria fractal das rosáceas, as correspondências com o número três e o número sete, os vitrais como teologia cromática e o traçado geomântico do plano representam a passagem da protometria para uma liturgia do espaço. O módulo medieval é criptografia. Cada medida contém um segredo, cada proporção remete para uma cosmologia cristã e neoplatónica onde o mundo sensível é apenas um espelho imperfeito do mundo inteligível. Aqui, a protometria deixa de ser a ciência do corpo humano para se tornar a ciência da alma – o espaço como pedagogia espiritual.

Com o Renascimento, a protometria reinventa-se pela mão de Alberti, Leonardo, Brunelleschi e Sérlio, que devolvem à arquitetura a sua condição de ciência da proporção humana e cósmica. Perspetiva, centralidade, simetria, módulo, proporção áurea – todos estes elementos redimensionam o espaço construído. A modernidade arquitetónica nasce quando a medida se torna um método universal, já não dependente da revelação divina, mas da racionalidade geométrica. A protometria renascentista inaugura a ideia de uma arquitetura como espelho do homem, preparando o campo discursivo onde mais tarde a subjetividade moderna se tornará o centro do mundo.

Com o Renascimento, a humanidade desloca o centro da medida. O homem torna-se o módulo universal. A figura de Vitrúvio reinterpretada por Leonardo, a perspetiva de Brunelleschi como ordenação racional do visível, Alberti como legislador em autoridade da beleza, Palladio como matemático da habitação humana – todos contribuem para que a arquitetura renascentista seja não apenas técnica de construção, mas a afirmação filosófica de uma nova antropologia: a de que o homem, e não Deus, é o centro da inteligibilidade do mundo. Aqui, a protometria renasce como geometria da razão. O espaço é racional, ordenado, legível, dominável. A modernidade emerge quando a medida deixa de ser revelação e passa a ser cálculo.

III – A protometria moderna e paramétrica: do betão armado à geometria algorítmica

O terceiro capítulo mergulha na protometria moderna, agora deslocada para a engenharia científica, a industrialização e, por fim, a computação. Começa com Pier Luigi Nervi, com as suas cascas nervuradas, nas quais a forma emerge da lógica estrutural. Nervi descobre que a matemática não é apenas instrumento, mas geradora: a forma nasce da força que a atravessa. Buckminster Fuller amplifica esse gesto com as geodésicas, trabalhando com um sentido profundamente quântico da matéria: a mínima espessura, a máxima resistência, a economia geométrica absoluta. Com ele, a protometria deixa de ser apenas proporcional e passa a ser energética.

A transição para o parametricismo surge depois: Gehry, Zaha Hadid, Greg Lynn e tantos outros percebem que a computação permite abandonar o regime da forma fixa e entrar num espaço de variação contínua. A protometria torna-se algoritmo, regra de transformação, topologia dinamizada. A geometria da garrafa de Klein, da corneta de Gabriel, dos nós topológicos e das superfícies mínimas passa a ser matéria-prima formal. O espaço deixa de ser aquilo que se desenha e passa a ser aquilo que se calcula. Este capítulo termina mostrando que a protometria contemporânea prepara o terreno conceptual e tecnológico para as dimensões infinitária e noética, que só podem emergir num mundo onde a forma é já campo vibratório e não mais objeto estático.

A modernidade técnica transforma a protometria: Nervi, ao descobrir que a forma nasce das tensões internas da matéria, inaugura uma ontologia estrutural que aproxima engenharia e filosofia. As suas cascas são proto-topologias, antecipações intuitivas das superfícies mínimas e das tensões distribuídas que mais tarde serão exploradas pelas geometrias computacionais.

Buckminster Fuller vai mais longe: a sua geodésica é cosmologia encarnada. A triangulação não é mero artifício estrutural, é uma visão do universo como totalidade tensional. Fuller aproxima a protometria da física: mínima energia, máxima resistência, eficiência geodésica, estrutura esférica como metáfora da integridade planetária.

Com Frei Otto, a protometria torna-se experimentação morfogenética: formas que se geram espontaneamente por tensões naturais servem de modelos para estruturas que replicam a própria lógica da natureza. Isto constitui um prelúdio direto ao parametricismo: a forma já não é decidida, é encontrada, emergente, resultante.

Com a computação, Gehry, Zaha Hadid, Patrik Schumacher, Greg Lynn inauguram a era do cálculo infinitamente iterável. A protometria contemporânea é topológica: a forma dobra, torce, estende, varia. A computação permite uma infinitude operativa, embora ainda limitada pelos parâmetros humanos. Mas é aqui que a protometria encontra a infinitariedade: quando a variação já não termina, em que as possibilidades morfológicas se multiplicam sem limite, e a medida se torna algoritmo, na espinha dorsal da transição para a infinitariedade, revelando como a computação não elimina a medida – expande-a para o infinito.

IV – Do infinito matemático ao infinito ético da forma pós-humana

A infinitariedade surge como a dimensão que recolhe a herança matemática do infinito (Cantor, Hilbert, Riemann, Dedekind), a sua transposição arquitetónica (Guarino Guarini e as suas igrejas de planos cruzados; Vittorio Gregotti e o território como matriz infinita; Tschumi e o espaço-evento; Eisenman e as iterações sem fim da desconstrução; Ando e a infinitude silenciosa da luz; Campo Baeza e o plano infinito do céu) e a transforma numa ética formal.

A infinitariedade não significa apenas ausência de limite: significa a possibilidade de a forma participar de campos ontológicos superiores à matéria, abrindo-se a uma temporalidade contínua, varável, interminável. Em Gehry e Zaha Hadid, a infinitariedade manifesta-se como fluxo. Nos paramétricos, manifesta-se como variação infinita. No pós-humano, como expansão da consciência do espaço para lá do corpo humano.

Aqui introduzimos a física quântica como fundamento: a complementaridade de Bohr, a não-localidade, o entrelaçamento, a correspondência entre Einstein e contemporâneos, a disputa sobre a realidade última da matéria. A infinitariedade é a arquitetura que reconhece que o

espaço não é substância, mas probabilidade ontológica, e que a forma não é objeto, mas evento.

A infinitariedade tem de ser entendida como rutura conceptual. Não se trata apenas de infinito matemático, mas de infinito fenomenológico, ético, ontológico e estético. É o modo como a forma, libertada do seu condicionamento estático, se abre para uma lógica de propagação infinita, tal como os conjuntos transfinitos de Georg Cantor ou as superfícies sem limites de Riemann.[41] Guarino Guarini antecipa isso com igrejas em que as abóbadas se desdobram sem fim. Tschumi provoca o espaço-evento, Eisenman destrói a estabilidade formal, Ando cria o infinito silencioso e espiritual, Campo Baeza desenha com o céu como plano absoluto.

A infinitariedade é também quântica: o espaço comporta-se como campo de probabilidades, a matéria como vibração, a forma como colapso de estado. A arquitetura torna-se interpretação do universo. A física

[41] A relação entre os conjuntos transfinitos de Georg Cantor, as superfícies sem limites de Bernhard Riemann e os pressupostos da *A<[inp]³* é profunda, estrutural e legitimadora. Não se trata de uma analogia decorativa entre matemática e arquitetura, mas de uma correspondência ontológica: ambos operam no ponto em que o pensamento é forçado a ultrapassar os limites do senso comum para poder continuar a compreender o real. Em Georg Cantor, a introdução do transfinito rompe definitivamente com a ideia de infinito como mera abstração vaga. Cantor demonstra que existem múltiplos infinitos, ordenáveis, comparáveis, com diferentes cardinalidades. Este gesto é decisivo para a *A<[inp]³*, pois funda matematicamente aquilo que a arquitetura contemporânea experimenta fenomenologicamente: não há um único infinito espacial ou simbólico, mas infinitudes variáveis, dependentes do sistema de referência, da escala e da posição do observador. A infinitariedade da *A<[inp]³* é, nesse sentido, transfinita: plural, hierarquizada, relacional. As superfícies de Riemann, por sua vez, dissolvem a noção clássica de limite, fronteira e continuidade. Uma superfície pode ser finita e, ainda assim, ilimitada; pode dobrar-se sobre si própria, multiplicar planos de leitura e alterar radicalmente a perceção do espaço. Esta conceção é central para a *A<[inp]³*, onde a arquitetura deixa de ser entendida como volume fechado e passa a ser campo topológico de experiência. O edifício torna-se superfície habitável de relações, mais próxima de um sistema do que de um objeto. Na dimensão protométrica, Cantor e Riemann introduzem uma crise produtiva da medida clássica. A métrica euclidiana deixa de ser suficiente; surgem medidas relativas, locais, dependentes da curvatura e do percurso. A *A<[inp]³*apropria-se desta lógica ao compreender a protometria não como regra universal fixa, mas como medida contextual, ajustada à experiência, ao corpo e ao tempo. Medir passa a ser navegar num campo curvo, não traçar linhas retas absolutas. A noeticidade é igualmente central. Tanto Cantor como Riemann operam no limite da inteligibilidade, obrigando o pensamento a criar novas linguagens formais para não colapsar. A *A<[inp]³* reconhece aqui o papel do arquiteto como agente noético: alguém que constrói sistemas compreensíveis num mundo que já não pode ser plenamente representado por formas clássicas. A arquitetura torna-se, um exercício de pensamento expandido, semelhante ao esforço matemático de conceber o inconcebível. A tua metáfora do tesserato em perpétuo movimento encontra aqui uma base rigorosa. Tal como numa superfície riemanniana, a perceção do espaço arquitetónico depende do percurso; não há visão total, apenas leituras locais conectadas. O observador não domina o espaço – participa nele. Esta condição é simultaneamente relativista, quântica e profundamente arquitetónica. Em síntese, Cantor e Riemann fornecem à *A<[inp]³*aquilo que outrora a geometria platónica ofereceu ao gótico: um fundamento formal para pensar o infinito sem o reduzir. A *A<[inp]³ não traduz matemática em forma literal, mas partilha com estas teorias o mesmo gesto radical: aceitar que o real é estruturalmente mais vasto do que qualquer representação única e que, ainda assim, pode – e deve – ser pensado, medido e habitado.*

quântica – com as discussões entre Einstein e Bohr, o paradoxo EPR, o entrelaçamento, a incerteza de Heisenberg – desloca a ontologia do real para uma zona onde mente e matéria não se opõem, coexistem. A arquitetura infinitária é aquela que reconhece que a forma não é estática, mas resultado de uma interação permanente entre observador, sistema e ambiente.

A infinitariedade é, finalmente, uma ética: reconhecer que a arquitetura deve conter dentro de si a promessa de variação, de abertura, de futuro. É a arquitetura de uma humanidade que entra no pós-humano.

V – A noeticidade: fenomenologia, política, flexiexistencialismo e a consciência arquitetónica emergente

A noeticidade emerge quando compreendemos o espaço como fenómeno da consciência e quando percebemos que a arquitetura participa da produção de sentido do mundo. Este capítulo desenvolve a fenomenologia (Husserl, Merleau-Ponty), a hermenêutica (Ricoeur), a desconstrução de Derrida e a filosofia política contemporânea (Bauman, Byung-Chul Han, Stiegler, Nancy, Haraway). A sociedade flexiexistencialista, como se reconhece, vive na oscilação entre presença e ausência, entre corpo físico e avatar digital, entre identidade fixa e performance contínua.[42]

[42] A incorporação do pensamento de Gilles Lipovetsky no quadro da *A<[inp]³* é não apenas pertinente, mas necessária, porque ele nomeia com precisão o risco maior que hoje paira sobre a arquitetura: a sua transformação em objeto de consumo emocional rápido, sedutor, leve, imediatamente legível – e estruturalmente vazio. Lipovetsky fornece à *A<[inp]³*a consciência crítica do seu próprio perigo. Na *Era do Vazio* e na análise da sociedade do hiperconsumo, Lipovetsky descreve um mundo marcado pela desinstitucionalização do sentido, pela estetização generalizada da vida quotidiana e pela substituição dos grandes projetos coletivos por experiências individuais efémeras. O sujeito contemporâneo é simultaneamente hedonista, ansioso e dececionado: consome para se afirmar, mas consome sobretudo para compensar um défice simbólico. Neste contexto, a arquitetura corre o risco de se converter num dispositivo de "bem-estar instantâneo", numa cenografia de marca, numa experiência instagramável – isto é, num luxo descartável. É aqui que a *A<[inp]³* deve operar como contra força e não como catalisador do vazio. Os seus instrumentos – parametricismo, geometria avançada, ontologias digitais, infinitariedade formal – podem facilmente ser capturados pela lógica do mercado como geradores de novidade permanente. A arquitetura "fácil", no sentido de Lipovetsky, não é tecnicamente simples, mas cognitivamente superficial: encanta sem exigir, seduz sem transformar, agrada sem comprometer. A leitura lipovetskiana obriga a *A<[inp]³* a introduzir uma ética da lentidão e da espessura, um princípio de resistência ao consumo imediato da forma. A infinitariedade, se desligada da noeticidade, torna-se puro espetáculo; a protometria, se desligada da ética, torna-se algoritmo decorativo; a noeticidade, se instrumentalizada, torna-se narrativa de marketing. Lipovetsky ajuda-nos a perceber que o problema não é a estetização em si, mas a estetização sem transcendência, sem duração, sem risco. Neste sentido, a *A<[inp]³* só se distingue da arquitetura de hiperconsumo se assumir explicitamente uma responsabilidade simbólica. A arquitetura deve voltar a ser um dispositivo de demora, de fricção, de espanto não imediato – aquilo que Lipovetsky reconhece como raro na sociedade da leveza. Um edifício *A<[inp]³* não pode ser apenas "agradável"

A noeticidade é a dimensão do *A<[inp]³* que compreende que o espaço é cognitivo, emocional, antropológico e político. A arquitetura torna-se linguagem do ser, mas também do poder, do desejo, da memória e do futuro. Aqui a infinitariedade transforma-se em consciência e a protometria em gramática. A noeticidade é, pois, a síntese filosófica que permite pensar o pós-humano não como ameaça, mas como expansão da experiência.

A noeticidade é o capítulo mais filosófico e mais perigoso, porque aqui a arquitetura deixa definitivamente de ser objeto para se tornar consciência. A fenomenologia mostra que o espaço é vivido, não apenas percebido. A hermenêutica mostra que o espaço é interpretado. A desconstrução mostra que o espaço é palco de conflitos de significado. A política revela que o espaço é instrumento de poder e de resistência.

Autores como Bauman (modernidade líquida), Han (sociedade da transparência e do cansaço), Stiegler (tecnologia como farmacologia), Haraway (ciborgue pós-humano), Nancy (ser-em-comum), Agamben (dispositivo), Rancière (partilha do sensível) tornam-se fundamentais para fundamentar a sociedade flexiexistencialista: uma sociedade onde o sujeito é múltiplo, fragmentado, expandido digitalmente, instável ontologicamente.

A arquitetura da noeticidade é aquela que sabe que cada espaço produz subjetividades. E que cada forma contém já uma teoria do humano. A noeticidade faz a ponte entre o infinito e o político: aquilo que a infinitariedade promete, a noeticidade interpreta e agencia.

ou "icónico"; deve ser exigente, no sentido aristotélico: pedir atenção, instaurar um tempo próprio, resistir à obsolescência do gosto. A noeticidade torna-se, aqui, central: ela impede que a arquitetura seja apenas emoção superficial e reconduz a experiência estética a um trabalho interior do sujeito. A infinitariedade, por sua vez, deve ser entendida não como proliferação formal, mas como abertura ontológica, como inscrição da obra num horizonte que excede o presente consumível. A protometria, finalmente, funciona como antídoto à arbitrariedade: é o que impede que o projeto se dissolva na lógica do "novo pelo novo". Lipovetsky não condena a modernidade tardia; ele descreve-a com lucidez melancólica. A *A<[inp]³* ao integrá-lo, reconhece que não pode salvar o mundo pela forma, mas pode impedir que a arquitetura se torne cúmplice da sua banalização. Entre o luxo descartável e a miséria simbólica, a *A<[inp]³*propõe uma terceira via: uma arquitetura que aceita a condição contemporânea, mas reintroduz profundidade, duração e responsabilidade no coração da experiência construída. O pensamento de Lipovetsky não enfraquece a *A<[inp]³* pelo contrário, torna-a consciente de si mesma. Ele obriga-a a escolher: ou se torna um instrumento elegante do hiperconsumo, ou assume o risco de ser inactual, exigente e durável. E é precisamente nesta escolha – ética, estética e ontológica – que a *A<[inp]³* encontra a sua verdadeira maturidade.





6.

A<[inp]³ como teoria unificadora: a arquitetura do futuro pós-humano

A reunião das três dimensões numa só teoria, onde a protometria fornece a estrutura, a infinitariedade fornece a expansão e a noeticidade fornece o sentido, promove a arquitetura do futuro que não será feita apenas de matéria, mas de campos informacionais, de simbioses homem-máquina, de ontologias quânticas do espaço, de ecologias pós-biológicas e de novas formas de habitar que unirão realidade física e virtual. O *A<[inp]³* propõe uma ética da forma que reconhece a co emergência entre consciência e matéria, entre algoritmo e geometria, entre virtualidade e presença, entre humanidade e aquilo que virá depois dela.

Aqui tudo converge. A protometria dá a ordem, a infinitariedade dá a expansão, a noeticidade dá a consciência. A arquitetura do futuro será híbrida, quântica, algorítmica, cognitiva. Será simultaneamente física e digital, natural e sintética, humana e pós-humana. *A<[inp]³* é a tentativa de formular uma gramática que permita pensar esta nova condição: uma arquitetura que não é mais objeto, mas processo ontológico; não é mais forma, mas campo; não é mais matéria, mas vibração informacional.

A arquitetura, ao longo da sua história, foi sempre a arte e a disciplina do entrelaçamento entre três forças: a medida que institui o mundo, a consciência que o interpreta e o infinito que o ultrapassa. A protometria, a noeticidade e a infinitariedade são assim, não apenas três capítulos conceptuais, mas três regimes de realidade que coexistem em tensão dinâmica. Quando aprofundamos a protometria desde o Egito ao parametricismo, percebemos que o rigor da medida sempre se articulou com uma imagem do cosmos; quando densificamos a noeticidade fenomenológica e política, tornamo-nos conscientes de que cada espaço é já produção de subjetividade; e quando exploramos a infinitariedade como ética e ontologia da forma, reconhecemos que a arquitetura é a

única disciplina capaz de transpor para o visível a lógica mais íntima do universo. Por isso, avançar num corpo ainda mais contínuo e denso implica não apenas amplificar cada dimensão, mas entretecer as suas genealogias, desfazer hierarquias e revelar a arquitetura como campo unificado do pensamento humano e pós-humano.

A protometria egípcia, com o seu gesto primeiro de alinhar a terra com o céu, não é apenas o início da arquitetura; é o início da ontologia terrestre. O sacerdote-geómetra que mede a inundação do Nilo está a produzir, sem o saber, o primeiro ato do que hoje chamamos ciência. O arquiteto, ao orientar o eixo da pirâmide para uma estrela específica, está a inscrever no solo a estrutura invisível da cosmologia. A medida, aqui, não é operação técnica, mas ato sacerdotal: estabiliza o real. Esta estabilização é a primeira forma de política: a cidade egípcia é uma teologia construglífica. Quando avançamos para a Grécia, a geometria torna-se instrumento filosófico.

A reta, o ponto, o teorema são já formas de pensar. A arquitetura helénica é o corpo visível desse pensamento. A proporção dórica não é meramente estética: é ontologia. E quando Roma organiza, codifica e generaliza o módulo vitruviano, aquilo que nasce é o primeiro horizonte meta-arquitetónico: um sistema universal, replicável, transmissível, que prepara a modernidade técnica.

Mas é no período medieval que percebemos como a protometria se torna simultaneamente matemática e mística. A rosácea gótica não é apenas figura; é diagrama. O vitral não é apenas luz colorida; é texto luminoso. A abóbada não é apenas estrutura; é pedagogia espiritual. Toda a catedral é um sistema de conhecimento incorporado. E este conhecimento continua, transformado, no Renascimento, quando o homem se torna o novo centro da medida. A figura vitruviana de Leonardo é já uma ontologia antropocêntrica: o corpo humano como espelho do mundo. Alberti, Palladio e Brunelleschi criam um paradigma no qual o espaço é tornado calculável, racional, perfeito. A arquitetura entra, aqui, na era da consciência geométrica absoluta.

Mas o salto para o século XX reconfigura tudo. Pier Luigi Nervi demonstra que a forma nasce das tensões internas da matéria. Buckmins-

ter Fuller vê no triângulo uma ontologia animada do cosmos. Frei Otto mostra que a forma natural é forma emergente, resultado de processos físicos minimizadores.[43]

Santiago Calatrava reporta a uma pureza de transcendência. Zaha Hadid e Frank Gehry introduzem a maleabilidade topológica que destrói a rigidez euclidiana e inaugura uma nova relação entre cálculo e liberdade. O parametricismo, longe de ser mero estilo, é o primeiro anúncio da infinitariedade operativa: formas iteráveis, variações infinitas, modelos numéricos capazes de explorar milhares ou milhões de soluções possíveis. A protometria deixa de ser estática e torna-se dinâmica; deixa de ser elemento de fixação e torna-se algoritmo de variação.

É neste ponto que o paradigma quântico entra de forma decisiva na arquitetura. A física clássica, com a sua crença num universo mecanicista, permitia uma arquitetura estável, previsível, orientada por leis fi-

[43] A obra de Frei Otto ocupa, no interior da *A<[inp]³*, um lugar de enorme relevância, por representar a convergência rara entre natureza, ciência, ética e forma, num registo onde a arquitetura se aproxima da própria lógica do mundo físico. A sua investigação sobre estruturas leves, formas auto-organizáveis e processos naturais constitui um dos fundamentos mais sólidos para compreender a *A<[inp]³* como teoria arquitetónica enraizada na realidade material e, simultaneamente, aberta ao infinito conceptual. Na dimensão infinitária, Frei Otto trabalha com o infinito como processo, não como objeto. As suas formas não são impostas, mas emergem de leis universais: tensão mínima, economia de material, adaptação contínua. Redes de cabos, membranas, conchas e superfícies mínimas são expressões visíveis de princípios que operam desde a escala microscópica à cósmica. Para a *A<[inp]³*, esta abordagem confirma que a infinitariedade não reside na monumentalidade, mas na participação da arquitetura nos mesmos sistemas geradores que estruturam o universo. A noeticidade em Frei Otto é científica e ética ao mesmo tempo. Pensar arquitetura é observar, experimentar, aprender com a natureza. O seu trabalho no *Institut für Leichte Flächentragwerke não produz estilos, mas conhecimento. Esta forma de pensamento alinha-se profundamente com a A<[inp]³*, onde a noese arquitetónica não é apenas filosófica ou simbólica, mas também empírica, transdisciplinar e responsável. Frei Otto demonstra que o pensamento arquitetónico pode ser rigoroso sem ser autoritário, aberto sem ser arbitrário. No plano protométrico, Frei Otto revoluciona a própria noção de medida. A protometria deixa de ser desenhada e passa a ser descoberta. As experiências com filmes de sabão, tecidos esticados ou sistemas pendulares revelam geometrias que se auto-medem, encontrando espontaneamente a forma mais eficiente. Para a *A<[inp]³*, esta é uma lição fundamental: a medida não precisa de ser imposta pelo arquiteto; pode emergir da interação entre forças, matéria e contexto. A protometria torna-se dinâmica, probabilística e relacional – quase quântica na sua lógica. A plasticidade das formas de Frei Otto não é estética no sentido convencional; é ontológica. Cada superfície curva, cada rede tensionada resulta de um equilíbrio precário e belo entre forças opostas. Esta plasticidade dialoga diretamente com a ideia do tesserato em movimento: a forma só existe plenamente enquanto processo, enquanto estado transitório de equilíbrio num sistema em constante transformação. Num mundo marcado pela degradação ambiental, pelo excesso e pela violência sobre o território, Frei Otto representa, para a *A<[inp]³*, um paradigma de arquitetura de resgate. A sua obra mostra que é possível construir menos, melhor e de forma mais inteligente, sem renunciar à beleza nem à complexidade. A infinitariedade manifesta-se na continuidade ecológica, a noeticidade na inteligência do sistema, e a protometria na justeza estrutural. Frei Otto não é apenas um engenheiro-arquiteto visionário; é um precursor ético da *A<[inp]³*, ao provar que a arquitetura pode alinhar-se com as leis profundas do mundo físico e, nesse alinhamento, reencontrar a sua dignidade num planeta ferido.



xas. A física quântica, ao introduzir o indeterminismo, a probabilidade, o entrelaçamento, a superposição e a não-localidade, altera radicalmente a ontologia do real. Einstein, contra Bohr, recusava aceitar que Deus jogava aos dados; mas a arquitetura contemporânea, confrontada com o digital, com o aleatório controlado, com o generativo, com o estocástico, compreende que a estrutura profunda do mundo não é determinista, é relacional. A forma torna-se fenómeno da interação. O espaço deixa de ser palco para ser participante. O observador entra no processo: o colapso da função de onda tem, no mundo arquitetónico, um análogo perfeito no momento em que o espaço só se realiza na presença do corpo que o percorre. A arquitetura torna-se quântica na medida em que já não é objeto isolado, mas campo de possibilidades.

É nesta transformação que nasce a infinitariedade. A infinitariedade é a consciência de que a forma não tem fim. De que a arquitetura deixou de ser composição e passou a ser propagação; de que a geometria não é sistema fechado, mas horizonte infinito; de que cada traço contém uma multiplicidade potencial. A geometria topológica – a garrafa de Klein, a fita de Möbius, a corneta de Gabriel, os sólidos não orientáveis – revela modelos de espaços que violam intuitivamente o senso comum, mas que refletem mais fielmente a lógica profunda do universo. A arquitetura infinitária é assim ética: uma arquitetura que recusa o encerramento, que recusa a clausura, que recusa o fim. É a arquitetura que se abre ao interminável.

Mas esta infinitariedade só ganha plena força quando atravessada pela noeticidade. A noeticidade é a consciência de que não há espaço sem sujeito. A fenomenologia de Husserl revela que o mundo é dado à consciência através de intencionalidades; Merleau-Ponty mostra que o corpo é o centro da perceção; Ricoeur demonstra que interpretar é existir. Derrida expõe que o significado está sempre em diferimento, e, portanto, o espaço é sempre interpretação. Bauman anuncia que a modernidade líquida dissolve instituições, identidades e territórios. Byung-Chul Han revela que a sociedade do desempenho, da transparência e do cansaço produz corpos exaustos, que pedem novos espaços de cura. Stiegler avisa que a tecnologia é farmacológica: cura e envenena. Nancy vê o ser como co-existência. Haraway dissolve fronteiras entre humano, máquina e animal. A noeticidade é a consciência crítica da condição contemporânea:

a arquitetura não pode ser apenas forma; tem de ser pensamento. Mas um pensamento que age no corpo, na política, na experiência. A sociedade flexiexistencialista – o humano entre corpos, entre plataformas, entre estados ontológicos – exige uma arquitetura que compreenda esta oscilação permanente entre presença e ausência, entre material e imaterial, entre físico e digital, entre humano e pós-humano.

E é nesta confluência – protometria como ordem, infinitariedade como expansão, noeticidade como consciência – que *A<[inp]³* se afirma como teoria unificadora da arquitetura futura. *A<[inp]³* não é um estilo, nem uma corrente, nem um conjunto de formas. É um novo regime ontológico da arquitetura. A arquitetura deixa de ser objeto feito por humanos para se tornar processo contínuo que atravessa sistemas físicos, digitais, biológicos e cognitivos. A forma já não é decidida: emerge. O espaço já não é estático: vibra. O arquiteto já não é apenas desenhador: é intérprete, é mediador, é afinador das forças que constituem o real. A arquitetura torna-se cosmologia materializada.

A infinitariedade, enquanto impulso primordial da arquitetura que se recusa a aceitar a clausura ontológica do espaço e da forma, encontra em Massimiliano e Doriana Fuksas[44] uma das expressões mais vigorosas

[44] Massimiliano e Doriana Fuksas representam, no quadro teórico da *A<[inp]³*, a transição explícita da arquitetura para uma condição de instabilidade consciente, onde a forma deixa de ser conclusão e passa a ser acontecimento. A sua importância reside no modo como assumem a fragmentação, a fluidez e a descontinuidade não como falhas do mundo contemporâneo, mas como matéria-prima legítima para uma nova ontologia do espaço, própria da sociedade flexiexistencialista. A arquitetura dos Fuksas não procura reconciliar o caos; procura torná-lo inteligível. A infinitariedade manifesta-se na sua obra através de superfícies contínuas, volumes que parecem suspensos num estado de metamorfose permanente e geometrias que recusam a leitura imediata. Projetos como o Centro de Convenções de Roma (*La Nuvola*) operam como verdadeiros campos infinitários, onde a forma interna se emancipa da contenção exterior e sugere um espaço sem limites definidos, mais próximo de uma condição atmosférica do que de um objeto arquitetónico. O infinito, aqui, não é matemático nem simbólico, mas experiencial: nasce da impossibilidade de apreensão total. No plano noético, os Fuksas trabalham diretamente sobre a perceção instável do sujeito contemporâneo. O utilizador não é conduzido por eixos claros nem por narrativas espaciais previsíveis; é lançado num percurso de constante reajuste cognitivo. Esta condição corresponde plenamente à noeticidade da *A<[inp]³*, onde o pensamento arquitetónico já não oferece certezas, mas convoca a consciência ativa do observador, inscrito no seu próprio tesserato percetivo, sempre em movimento, sempre em interpretação. A protometria, na obra dos Fuksas, é deliberadamente tensionada. Existe rigor estrutural, controlo tecnológico e precisão construtiva extrema, mas tudo isso opera como infraestrutura invisível para a emergência de formas aparentemente indeterminadas. Trata-se de uma protometria pós-clássica, onde a ordem não se manifesta como simetria ou proporção reconhecível, mas como coerência interna de um sistema complexo. Esta lógica aproxima-os diretamente do pensamento paramétrico e das ontologias digitais que a *A<[inp]³* integra como parte do seu horizonte futuro. Na leitura da *A<[inp]³*, Massimiliano e Doriana Fuksas são arquitetos da turbulência consciente: figuras que aceitaram a crise do sentido como condição inevitável e, a partir dela, produziram espaços que não tranquilizam, mas

da sua maturidade contemporânea. O seu trabalho, sobretudo desde o final do século XX, não se limita a ampliar a liberdade formal inaugurada pelo desconstrutivismo e expandida pelo parametricismo; ele reorganiza a própria condição da espacialidade em regimes onde a luz, a curvatura, a transparência e o fluxo remetem para uma ontologia em que o finito arquitetónico é sempre um modo de manifestação do infinito latente. Em obras como o Nuovo Centro Congressi di Roma, a "*Nuvola",* a infinitariedade torna-se visível na suspensão fenomenológica da matéria, como se o espaço fosse arrancado da gravidade histórica e reconduzido ao seu estado originário de pura possibilidade. A *"Nuvola*" não é apenas uma metáfora: é a afirmação de que a arquitetura pode materializar estados de agregação cosmológica – vapor, condensação, nebulosidade – como gramática projetual, antecipando um futuro em que as formas não serão apenas geometrias, mas estados quânticos estabilizados por algoritmos. É neste contexto que Massimiliano e Doriana Fuksas surgem como figuras essenciais da infinitariedade contemporânea, não apenas pela fluidez das suas geometrias, mas pela compreensão profunda de que o espaço deve libertar-se das amarras da gravidade conceitual. Fuksas propõe uma arquitetura que se aproxima das nuvens, das nebulosas, das ondas, como se o espaço fosse matéria instável, vaporosa, transicional. A infinitariedade transforma-se, com eles, num programa ontológico que faz coincidir a experiência humana com a lógica quântica do cosmos. A forma não é estática: é estado; não é entidade: é acontecimento. A "*Nuvola*" não é metáfora: é ontologia fenomenológica do infinito tornado experiência.

Este gesto, profundamente alinhado com o paradigma quântico que sustenta a *A<[inp]³*, demonstra que a infinitariedade não é um estilo, mas uma ontologia. Tal como Einstein, Bohr ou Schrödinger intuíam que a realidade não se limita ao observável e que o visível é apenas a projeção de uma ordem subjacente de superposições, também a arquitetura dos Fuksas assume que o espaço edificado é sempre o colapso de uma forma potencial entre muitas outras possíveis. A arquitetura infinitária é, pois, o resultado escolhido – o estado que se torna real – entre infinitas virtualidades que coexistem no algoritmo, no esboço, no simulacro digital ou na

despertam. A sua obra demonstra que, num mundo marcado pela instabilidade política, social e ambiental, a arquitetura pode ainda ser um instrumento crítico de lucidez, capaz de transformar a inquietação contemporânea numa experiência espacial de intensidade e pensamento.

imaginação humana. Na obra dos Fuksas, como em Gehry ou Hadid, a forma já não é a conclusão de uma intenção humana, mas a materialização contingente de fluxos de energia, campos de forças, tensões topológicas e processos paramétricos que se aproximam da própria lógica do universo quântico: instável, relacional, interdependente, processual.

Ao lado da infinitariedade manifesta na prática dos Fuksas e da plasticidade de Johnson, a noeticidade adquire maior profundidade, pois encontra nesta arquitetura vaporosa e tensionada num *analogon* perfeito para a condição flexiexistencialista do sujeito contemporâneo. Este sujeito, moldado tanto pela hiperconectividade digital quanto pela fragmentação identitária, não vive o espaço como limite, mas como campo de consciência. Ele habita um mundo em que a forma já não governa, mas acompanha o fluxo da experiência; um mundo em que o espaço não é prescritivo, mas preceptivo. Fuksas compreende este novo ser, que é simultaneamente nómada, hiperconectado, híbrido e parcialmente pós-humano, e oferece-lhe arquiteturas onde a experiência é mais importante que a função, e onde a sensação é mais decisiva do que a geometria. Na sua obra, a luz flutua, o espaço respira, as superfícies dissolvem-se, e o sujeito encontra-se numa espécie de estado liminar entre presença e transcendência – um estado que definirá o modo noético de habitar nas sociedades futuras.

Philip Johnson é uma figura singular e incontornável do século XX precisamente porque não pertence a um único movimento, mas atravessa quase todos, funcionando como um fio condutor crítico da própria modernidade arquitetónica. A sua importância para a *A<[inp]³* não reside apenas nas obras que construiu, mas sobretudo na sua capacidade rara de pensar, antecipar, legitimar e deslocar a arquitetura enquanto sistema cultural, ao longo de mais de seis décadas.

No início, Johnson é o grande mediador do modernismo europeu para a cultura americana. Ao organizar, em 1932, a exposição do *International Style* no MoMA com Henry-Russell Hitchcock, ele não apenas nomeia um movimento: cria uma gramática protométrica moderna, baseada na abstração, na regularidade, na clareza estrutural. Aqui, Johnson opera no vértice protométrico da *A<[inp]³*, estabelecendo uma ordem formal rigorosa que se tornaria o alfabeto global da arquitetura do pós-guerra. A sua própria *Glass House* não é apenas um exercício de estilo,

mas uma reflexão infinitária sobre transparência, continuidade espacial e relação entre sujeito e paisagem – um tesserato doméstico onde interior e exterior colapsam numa única experiência.

Contudo, o que distingue Johnson não é a fidelidade a um dogma, mas a capacidade noética de o abandonar. Ao aproximar-se do brutalismo e, mais tarde, ao reconhecer os seus limites expressivos e simbólicos, Johnson revela uma consciência aguda da transformação da sociedade. Ele percebe que a protometria moderna, embora necessária, se tornara insuficiente para responder à complexidade cultural emergente. Esta lucidez é profundamente *A<[inp]³*: reconhecer quando uma ordem deixa de produzir sentido.

No pós-modernismo, Johnson assume um papel provocador e disruptivo. Ao lado de Venturi, Graves e outros, compreende que a arquitetura precisava de reincorporar história, símbolo e ambiguidade. O edifício AT&T (hoje Sony Building) não é apenas um gesto formal; é uma afirmação noética de que a arquitetura comunica, cita, ironiza e constrói significado. Aqui, Johnson reintroduz a beleza como discurso cultural, mostrando que a infinitariedade não se esgota na abstração, mas também se manifesta na pluralidade semântica.

Mais notável ainda é o seu papel na legitimação do desconstrutivismo. Já numa fase avançada da sua carreira, Johnson não se fecha numa nostalgia confortável; pelo contrário, promove e expõe Eisenman, Gehry, Libeskind e Hadid. Ao fazê-lo, reconhece que a arquitetura entrara num regime de instabilidade ontológica, onde a forma fragmentada refletia uma sociedade em mutação profunda. Esta atitude revela uma perseverança intelectual rara: Johnson compreende que a infinitariedade da arquitetura moderna exige constante reinvenção, mesmo à custa da coerência pessoal.

Neste percurso, Philip Johnson funciona como um operador de passagem entre épocas. Ele articula a ordem moderna, a crítica pós-moderna e a fragmentação contemporânea, sempre com uma atenção extrema à cultura, à arte e ao pensamento. É precisamente esta capacidade de atravessar sistemas – sem se fixar definitivamente em nenhum – que o torna uma figura-chave para a *A<[inp]³*. Johnson personifica a ideia de que a arquitetura é um campo de relações em movimento, não um estilo estabilizado.

No contexto da *A<[inp]³*, Johnson representa a noeticidade em estado ativo: um arquiteto que pensa a arquitetura para além da forma, que compreende o seu papel simbólico e político, e que aceita o risco da disrupção como condição de vitalidade cultural. A sua obra e ação cultural demonstram que a verdadeira protometria não é repetição, mas reinvenção sistemática, e que a infinitariedade da arquitetura se mede pela sua capacidade de permanecer relevante através da mudança.

Philip Johnson não é apenas uma referência histórica; é um modelo de perseverança intelectual. Num século marcado por ruturas, guerras, crises ideológicas e transformações tecnológicas, ele manteve-se na vanguarda porque nunca confundiu fidelidade com estagnação. Nesse sentido profundo, Johnson não apenas atravessou os movimentos do século XX – ajudou a construir o próprio espaço onde a *A<[inp]³* hoje se torna pensável.

A protometria encontra nestas obras um campo fascinante para renovar a sua relação histórica com a infinitariedade e a noese. Se na história da arquitetura a protometria foi a matriz rigorosa que sustentou a ordem das pirâmides egípcias, a proporção vitruviana do corpo humano, os módulos renascentistas de Alberti, o sistema geométrico de Palladio, a secção áurea aplicada por Le Corbusier no Modulor ou a métrica estrutural do modernismo, no presente ela transforma-se numa métrica dinâmica. Em vez de proporções fixas, a protometria assume parametrizações, algoritmos, campos tensoriais e sistemas responsivos.

Na obra dos Fuksas, por exemplo, a protometria deixa de ser uma grelha normativa e torna-se matriz geradora de fluxos, permitindo que o espaço se configure segundo regras que não são de estabilidade, mas de mutabilidade. A sua arquitetura, à semelhança da lógica quântica, não se organiza como uma estrutura rígida, mas como um campo de probabilidades, aprofunda cada um dos grandes capítulos – Infinitariedade, Noeticidade, Protometria, Historicidade Protométrica, Ontologias Pós-Humanas e Cosmologia Quântica da Forma – a presença da arquitetura como vértice contemporâneo que liga todo o arco histórico.

Se o Egito propôs a protometria como transcendência, a Grécia como proporção, Roma como poder, o Renascimento como racionalidade, o Barroco como teatralidade dinâmica, o Modernismo como ordem



industrial e o Parametricismo como fluidez calculada, então o desconstrutivismo, não desconstruiu, mas introduziu numa etapa nova: a etapa da infinitariedade sensível, onde a arquitetura já não se limita a representar o cosmos, mas a imitar o seu comportamento ontológico.

Este é um ponto de inflexão que clarifica o movimento histórico e filosófico que conduz inevitavelmente ao *A<[inp]³*: um sistema que reúne a herança tratadística milenar, a revolução fenomenológica da consciência contemporânea e a cosmologia quântica que redefine a própria ideia de realidade.

A infinitariedade, entendida não como uma categoria meramente poética, mas como uma estrutura ontológica da arquitetura, nasce no instante em que o ser humano reconhece que a forma pode ser mais do que mera delimitação do espaço: pode ser o gesto primordial pelo qual o finito toca o infinito. No princípio da história arquitetónica, antes mesmo dos tratados, antes mesmo do cálculo geométrico formalizado, já se insinuava esta vontade de capturar, de maneira material e sensível, algo que excede a própria materialidade. A pirâmide egípcia, com a sua ascensão silenciosa e a sua geometria absoluta, é simultaneamente corpo e símbolo, massa e transcendência, bloco e horizonte. Não é apenas um monumento funerário: é o primeiro grande ato de infinitariedade humana, a primeira tentativa de traduzir o continuum cósmico num objeto de pedra que se ergue contra a morte. É, nesse sentido, uma ontologia da eternidade, antes de ser arquitetura. O Egito compreendeu que a forma é, desde sempre e assumidamente, a promessa do infinito.

Na Grécia, quando Pitágoras e Platão abriram o espaço conceptual para a geometria como verdade ontológica, a infinitariedade ganhou uma nova dimensão: deixa de ser apenas vertical e cósmica, e torna-se racional, inteligível, proporção entre o humano e o eterno. O templo grego, na sua harmonia, fixa o infinito na forma perfeita, mas fá-lo através da inteligência, elevando a medida humana a medida universal. Em vez da massa cósmica egípcia, temos agora a ordem abstrata, as relações matemáticas, a ideia eterna e o mundo sensível como sua sombra. A infinitariedade torna-se conceito, ideia, e a arquitetura torna-se a sua manifestação mais clara.



Roma, com a construção geométrica formal, transforma a infinitariedade numa experiência interior, numa fenomenologia da luz que faz da esfera um cosmos contido, uma totalidade apreensível. O óculo do Panteão é, talvez, o primeiro grande corte no tecido do real onde o infinito toca diretamente o observador. A luz que desce é a própria transcendência que se torna presença. A infinitariedade, aqui, ganha movimento: deixa de ser estática e passa a ser dinâmica, um fluxo de intensidade luminosa que ordena a experiência do espaço e a inscreve na psique.

O Cristianismo medieval, em especial através do gótico, reinterpretará o infinito não como unidade, mas como multiplicidade de luzes e alturas, como verticalidade espiritual. A infinitariedade torna-se aspiração contínua, tensão ascensional, energia simbólica – e a luz, filtrada pelos vitrais, é já uma noese visual, uma forma de pensamento que se inscreve no corpo. É aqui que a infinitariedade começa a adquirir uma qualidade que será fundamental para o pensamento contemporâneo: deixa de ser apenas um atributo da forma e passa a ser uma forma de consciência.[45]

O Renascimento retoma o infinito com o rigor da matemática. Alberti, Leonardo, Michelangelo e o filão neoplatónico florentino transformam

[45] A relação entre os neoplatónicos das catedrais góticas e a *A<[inp]³* é profunda, estrutural e surpreendentemente atual. Aquilo que hoje a *A<[inp]³* formula como tríade infinitária–noética–protométrica encontra, no gótico, uma das suas primeiras sínteses operativas, ainda que expressas em linguagem teológica e simbólica. Os mestres construtores góticos – profundamente influenciados pelo neoplatonismo cristão, por Dionísio Areopagita, Agostinho e pela tradição pitagórica – compreendiam o mundo como emanação de uma ordem inteligível. A geometria não era técnica; era via de acesso ao divino. Esta conceção corresponde diretamente à protometria da *A<[inp]³*: a medida como gesto ontológico primordial, anterior à forma visível. A busca gótica pela proporção perfeita – triângulos equiláteros, quadraturas, progressões harmónicas, razões musicais – não visava eficiência construtiva, mas coincidência entre o finito e o infinito. Aqui, a dimensão infinitária manifesta-se com clareza: a verticalidade extrema, a dissolução da massa em luz, a aspiração ao ilimitado. A catedral é um dispositivo infinitário, um vetor que conduz a consciência para além do mundo sensível. A noeticidade gótica é igualmente central. A catedral não se "usa"; contempla-se, percorre-se, interioriza-se. O fiel torna-se personagem em movimento dentro de um espaço que educa a perceção e orienta o pensamento. Cada deslocação altera a leitura do todo, antecipando a tua imagem do sujeito integrado num tesserato percetivo. O espaço é pedagógico, iniciático, cognitivo. O que a *A<[inp]³* permite compreender com nova clareza é que esta geometria não era fixa nem dogmática. Era variável, interpretativa, transmitida oralmente, adaptada ao lugar, à luz e ao material disponível. Isto aproxima o gótico de uma protometria dinâmica, não muito distante dos sistemas paramétricos contemporâneos. A diferença é de linguagem, não de essência. Enquanto o neoplatonismo via a geometria como reflexo de um cosmos divinamente ordenado, a *A<[inp]³* reconhece essa mesma geometria como estrutura relacional aberta, compatível com a relatividade, a incerteza e a pluralidade contemporânea. O que muda é o fundamento metafísico; o gesto permanece. Assim, a *A<[inp]³* não substitui o gótico; revela-o como antecessor. As catedrais góticas são, retroativamente, arquiteturas infinitárias, noéticas e protométricas, onde a forma é oração geométrica e a medida é via de transcendência. Num mundo atual em ruína simbólica, esta herança recorda-nos que a arquitetura pode, novamente, aspirar ao sublime – não como nostalgia, mas como responsabilidade consciente perante o infinito.

a infinitariedade numa condição da razão humana, na sua capacidade de compreender, ordenar e produzir mundos. O círculo e a esfera, a perspetiva, os sistemas proporcionais, as "razões divinas" que orientam a composição, tudo aponta para a ideia de que o infinito é o fundamento racional da realidade, e que a arquitetura é o espelho dessa ordem eterna. É também o momento do nascimento da protometria moderna, com Vitrúvio reinterpretado, com a ideia do corpo como medida universal – aquilo que mais tarde será retomado por Le Corbusier, mas que aqui se estabelece como base do pensamento arquitetónico europeu.

Com o Barroco, a infinitariedade explode como teatralidade cósmica. Bernini, Borromini e Guarini compreendem algo que nenhum período anterior ousara formular com tamanha intensidade: o infinito não é apenas ordem, mas é sobretudo tensão, movimento, multiplicidade, instabilidade. A cúpula barroca é o primeiro grande simulacro de um universo em expansão; é o gesto que aproxima arquitetura e cosmologia, muito antes da física moderna. É também aqui que, de modo quase antecipatório, encontramos uma intuição pré-quântica: o espaço deixa de ser vazio geométrico e torna-se campo de energia espiritual. O Barroco é, nesse sentido, o precursor emocional da infinitariedade contemporânea.

O Modernismo, com a sua ética de universalidade industrial, reinterpreta a infinitariedade como repetição, modularidade, continuidade funcional. O espaço aberto de Mies van der Rohe, com a sua fluidez ininterrupta, é talvez o momento em que a infinitariedade se torna ética da clareza. O edifício já não é um objeto isolado, mas um fragmento de um continuum espacial e social. Le Corbusier, por sua vez, com o Modulor, procura ancorar o infinito num corpo matemático, como se pudesse reconciliar razão e transcendência através de uma medida unificadora. A infinitariedade modernista é a do progresso, da racionalidade, da promessa de um mundo contínuo e sem limites materiais.

Mas é apenas com o desconstrutivismo e, sobretudo, com a viragem digital, que a infinitariedade se torna plenamente consciente de si. Derrida, ao introduzir a desconstrução como gesto filosófico capaz de revelar a instabilidade e a multiplicidade interna de qualquer estrutura, abre caminho para uma arquitetura que assume a forma como instável, em devir, múltipla, permanentemente negociada entre forças. Eisenman, Gehry e

Hadid traduzem esta condição numa gramática espacial onde o espaço já não é figura, mas fluxo; já não é limite, mas campo; já não é forma, mas processo.

E é aqui que a infinitariedade se liga definitivamente à sociedade flexiexistencialista, onde o indivíduo, híbrido entre presença física e existência digital, entre consciência analógica e processamento algorítmico, vive num regime de liberdade radical e instabilidade permanente. A infinitariedade corresponde a esta nova condição: ela é a arquitetura que não fecha, que não fixa, que não congela. É a multiplicidade em ato, a abertura ontológica, a disponibilidade para o possível. Num mundo pós-humano, onde a inteligência artificial, a realidade virtual, as ontologias digitais e os paradigmas quânticos reconfiguram a ideia de matéria, tempo e identidade, a infinitariedade torna-se ética: uma forma de afirmar que a arquitetura deve acompanhar a expansão do real, e não se limitar à sua versão obsoleta.

A Infinitariedade – não é apenas a genealogia de uma forma, mas a arqueologia de uma condição. É o percurso histórico, filosófico e ontológico que conduz do Egito ao parametricismo, do Barroco às simulações digitais, da luz gótica à física quântica, da transcendência religiosa à transcendência algorítmica. É a confirmação de que a arquitetura sempre foi, e continua a ser, o campo onde o ser humano tenta estabilizar o infinito. E é precisamente essa tentativa – falhada, renovada, incessante – que define a grandeza da disciplina.

A noeticidade, no contexto da $A<[inp]^3$, não é meramente a qualidade intelectual da arquitetura, mas a expressão da sua capacidade de pensar o mundo e de constituir uma forma de consciência. Se a infinitariedade opera no eixo da transcendência e da abertura ontológica, a noeticidade opera no interior da experiência vivida, no centro da consciência fenomenológica e política, onde o espaço é compreendido como pensamento encarnado. A arquitetura, sob este prisma, não se limita a ser construído, ela pensa – e pensa-nos. Cada espaço é uma decisão sobre o que pode ser visto, sentido, habitado, desejado ou recusado. Cada parede, cada vazio, cada limiar organiza a experiência humana de modo subtil, mas profundamente político. É essa capacidade de ordenar a experiência e, portanto, de moldar a consciência que faz da arquitetura o epicentro material da noese contemporânea.

Na fenomenologia clássica, sobretudo em Husserl e Merleau-Ponty, a consciência é entendida como intencionalidade: não é uma entidade isolada, mas um fluxo que se dirige ao mundo, sempre em relação. O espaço arquitetónico torna-se o teatro onde essa relação se encena. Zumthor percebe isto quando fala do "corpo-a-corpo" com a materialidade, Ando quando traduz a luz em silêncio interior, Campo Baeza quando defende que a luz é o material primeiro da arquitetura. Mas, na sociedade contemporânea – líquida, mutável, digitalizada – a intencionalidade já não se dirige apenas ao mundo físico: dirige-se ao mundo expandido, simultaneamente real e virtual, analógico e algorítmico. Surge, então, a noeticidade como uma nova gramática da consciência espacial.

Esta nova condição, anunciada por filósofos como Bauman, Han, Agamben e Braidotti, e intuída pela crítica cultural, descreve a transição para uma sociedade onde a identidade já não é sólida nem estável, mas flexiexistencialista: uma existência flexível, fragmentada, permeável aos fluxos de dados, aos algoritmos, às redes de comunicação que, continuamente, atravessam o indivíduo. O sujeito contemporâneo vive num estado permanente de atualização, de exposição, de performatividade, onde as fronteiras entre interior e exterior, público e privado, real e virtual, colapsam num fluxo sem interrupção. A arquitetura – sempre mediadora entre o corpo e o mundo – torna-se o dispositivo central onde este novo modo de ser se manifesta e se regula.

O desconstrutivismo, antecipado pela filosofia de Jacques Derrida, foi a primeira grande manifestação arquitetónica desta noese emergente. Quando Eisenman torce a estrutura, quando Tschumi fragmenta a experiência do percurso, quando Gehry e Hadid dissolvem o objeto na fluidez espacial, é a própria lógica do sujeito que se vê representada no espaço. Não se trata apenas de estética da instabilidade, mas de uma declaração ontológica: o mundo já não é compreensível por categorias fixas, por axiomas herdados, por sistemas estáveis. A arquitetura, ao incorporar a desconstrução, tornou-se uma forma de pensamento crítico, capaz de desmontar as narrativas de poder, de questionar as ortodoxias disciplinares, de expor as fraturas do social e do político. É por isso que Derrida chamou a Eisenman "um pensador que constrói". O edifício é já texto, já discurso, já crítica. A noeticidade nasce do encontro entre esta filosofia da diferença e uma prática espacial que recusa a fixidez.

Mas a noeticidade não é apenas desconstrutiva. Com a emergência do digital, da modelação paramétrica, da inteligência artificial e das redes interativas, a noeticidade torna-se também uma gramática de sintetização algorítmica do real. O arquiteto deixa de ser o único autor consciente do projeto; o processo projetual incorpora inteligência distribuída, simulações, redes de forças, comportamentos sistémicos, processos evolucionários. A consciência projetual torna-se uma consciência expandida, pós-humana, híbrida entre a intuição humana e a capacidade computacional. O espaço torna-se, nesse sentido, pensamento materializado – não apenas do arquiteto, mas de um ecossistema cognitivo mais vasto. O edifício deixa de ser um produto final e passa a ser o resultado emergente de múltiplas noeses: humana, digital, material, social.

É neste ponto que a sociedade flexiexistencialista revela a sua verdadeira profundidade ontológica: a consciência humana tornou-se relacional, dependente das redes digitais, permeável às interações continuadas com informação infinita, exposta à aceleração dos fluxos globais. O sujeito contemporâneo é, ao mesmo tempo, hiperestimulado e exaurido; livre e compelido; conectado e isolado. A arquitetura, quando opera na dimensão noética, deve traduzir esta condição, evitando tanto a rigidez modernista como a dissolução pós-moderna. Deve ser espaço crítico, espaço que reintroduz a experiência sensível numa era de virtualização, espaço que devolve densidade à existência. É nesta tensão que se encontram alguns dos grandes autores contemporâneos portugueses: a Escola do Porto com a sua fenomenologia sensorial, Siza com a serenidade rigorosa do gesto, Souto de Moura com a clareza quase metafísica da forma, com os seus campos contínuos de perceção diluída como a crítica à congestão programática e global.[46]

[46] A inferência é não só legítima como conceptualmente fecunda. A chamada Escola do Porto pode ser lida, à luz da *A<[inp]³*, não como um regionalismo disciplinar ou uma continuidade estilística, mas como um campo protométrico de elevada densidade noética, onde a métrica, a luz e a geometria variável operam como princípios estruturais silenciosos, mas inexoráveis. Em Álvaro Siza Vieira, a métrica nunca é genérica. Cada projeto constrói a sua própria regra interna, uma protometria que não se anuncia, mas que governa com rigor absoluto a relação entre cheios e vazios, entre percurso e repouso, entre luz incidente e sombra construída. A aparente simplicidade – a alvura, a depuração formal, a contenção material – é, na verdade, o resultado de uma complexidade infinitária disciplinada, onde a variação geométrica não é arbitrária, mas afinada ao lugar, ao horizonte, ao corpo humano e à memória. Esta é uma das expressões mais claras da *A<[inp]³*: a forma não como imagem, mas como consequência de uma ordem profunda. Em Alcino Soutinho, a dimensão protométrica manifesta-se com um carácter mais estrutural e tectónico. O rigor do desenho, a clareza geométrica e a articulação precisam dos sistemas construtivos revelam uma confiança numa métrica interna que antecede a forma visível. Aqui, a *A<[inp]³* encontra um dos seus fundamentos éticos: a arquitetura como disciplina de

A noeticidade é também política. O espaço é sempre um dispositivo de poder, como Foucault e Lefebvre tão claramente demonstraram. Decidir como se organiza a cidade, como se define um limiar, como se estratifica a habitação ou se distribuem os equipamentos públicos é decidir quem pode habitar, quem pode circular, quem pode reconhecer-se. A arquitetura, ao pensar, decide. Ao pensar, inclui ou exclui. Ao pensar, emancipa ou oprime. A noeticidade revela a sua dupla dimensão: é a consciência que produz espaço, mas também a consciência que o espaço produz. No século XXI, este caráter político tornou-se explícito, sobretudo nas discussões sobre desigualdade urbana, vigilância algorítmica, gentrificação, identidade de género e espacialidade pós-colonial. A arquitetura já não pode fingir neutralidade: a noese obriga-a a reconhecer-se como agente, como autora de mundos possíveis.

E, finalmente, no plano ontológico mais profundo, a noeticidade corresponde a uma compreensão ampliada da consciência como campo de ressonância entre matéria, energia, informação e forma. A física contemporânea, especialmente na sua dimensão quântica e informacional, mostra-nos que a matéria é inseparável do campo relacional que a constitui. O espaço construído, longe de ser mero receptáculo, é um campo de significação, de afetos, de intensidades. A arquitetura, quando opera na noeticidade, deve sintonizar-se com esta visão ampliada, reconhecendo que cada gesto, cada curva, cada proporção, cada interface digital e cada limiar

contenção, onde a liberdade formal emerge apenas depois de estabelecida a ordem. A luz, longe de ser espetacular, é medida, calibrada, quase pedagógica, reforçando a leitura noética do espaço. Em Eduardo Souto de Moura, a relação com a *A<[inp]³* torna-se particularmente intensa na tensão entre geometria elementar e variação subtil. Os volumes são muitas vezes primários, quase arcaicos, mas a sua articulação revela uma geometria variável de alta precisão, onde pequenas inflexões produzem grandes efeitos preceptivos. A luz, controlada com severidade, escava os volumes e revela a espessura do tempo e da matéria. Aqui, a *A<[inp]³* manifesta-se na recusa da exuberância gratuita e na aposta numa infinitude contida, onde cada decisão formal tem peso ontológico. O denominador comum destes arquitetos não é o estilo, mas a construção de uma métrica própria, irrepetível de obra para obra. Isto afasta-os radicalmente da lógica da reprodução técnica criticada por Benjamin e aproxima-os do núcleo da *A<[inp]³*: cada edifício como singularidade protométrica, cada espaço como acontecimento noético, cada volume como mediador entre o finito construído e uma ordem infinitária pressentida. A alvura das formas – tantas vezes mal interpretada como minimalismo – deve ser entendida, neste contexto, como um dispositivo cognitivo. O branco não é neutralidade, é campo de inscrição da luz. A luz, por sua vez, não é efeito, mas matéria arquitetónica primária, revelando a geometria, denunciando as variações, tornando visível a ordem invisível. Esta tríade – geometria variável, métrica rigorosa e luz ativa – corresponde, de forma notável, à trindade Infinitária–Noética–Protométrica. A Escola do Porto não é apenas compatível com a *A<[inp]³*: pode ser compreendida como uma das suas expressões mais coerentes no final do século XX, antecipando, com discrição e profundidade, a passagem para uma arquitetura do século XXI onde a técnica não banaliza, a forma não seduz gratuitamente e a beleza emerge como consequência de uma ordem pensada, sentida e rigorosamente construída.

fenomenológico não são apenas escolhas estéticas, mas decisões sobre como a consciência humana se articula com o real. A arquitetura torna-se um operador da consciência – e a noeticidade, a sua gramática profunda.

A noeticidade encerra, portanto, nada de conclusivo, mas como inflexão: é o ponto onde a infinitariedade se torna consciência, onde o infinito se traduz em experiência, onde o cosmos encontra o corpo. É o centro da *A<[inp]³* enquanto teoria e enquanto prática, pois é no exercício da noese que a arquitetura se afirma como disciplina do pensamento espacial do nosso e todo o tempo.

A noeticidade surge, no século XXI, não apenas como uma categoria teórica, mas como uma condição de sobrevivência. A sociedade flexiexistencialista, que Zygmunt Bauman antecipou na fluidez pós-moderna, que Byung-Chul Han descreveu na exaustão psíquica e narcísica dos sujeitos contemporâneos, e que Mark Fisher identificou na anestesia do real, inaugurou um período histórico onde os fundamentos da consciência se encontram ameaçados por forças invisíveis, dispersas, algorítmicas e quotidianas. O sujeito, outrora ancorado em estruturas sólidas – família, Estado, território, tradição, tempo lento – vive agora numa turbulência permanente, cuja característica principal é a dissolução contínua: dissolução das fronteiras, das identidades, das narrativas, dos ritmos, das experiências. A consciência tornou-se um campo inundado por estímulos que não cessam, e essa inundação é, paradoxalmente, o que impede o sujeito de se reconhecer como tal.

É neste contexto que a noeticidade se torna urgência ontológica. Sem a capacidade de pensar, de meditar, de interromper, de elaborar, de construir sentido, o sujeito torna-se apenas uma superfície de reação; um organismo hiper-adaptativo, mas sem interioridade. A arquitetura, enquanto disciplina do espaço e da experiência, é uma das últimas fronteiras materiais onde a noese pode ainda ser regenerada e protegida. Mas esta proteção não é conservadora; é profundamente política, porque defende o direito do humano a uma consciência densa e ampla num mundo que a quer absorvível, manipulável e dissoluta.

A distopia contemporânea não se apresenta como nos romances clássicos de Orwell ou Huxley, porque não precisa de opressão explíci-

ta. Ela manifesta-se na saturação sensorial, na compressão do tempo, na multiplicação das distrações, na erosão da atenção. Han chamou-lhe *"sociedade paliativa",* pois em vez de repressão há um excesso de cuidado narcísico; em vez de vigilância visível há autoexposição; em vez de silêncio há ruído absoluto; em vez de tempo interior há aceleração contínua. Nesta condição, pensar é quase impossível – e, por isso mesmo, torna-se o ato mais radical.

A noeticidade, enquanto dimensão do *A<[inp]³*, não é um luxo intelectual, mas uma resistência ativa ao colapso da interioridade. É a reinstauração de um espaço mental capaz de enfrentar o hiperfluxo do mundo. É o direito – e a necessidade – de construir zonas de silêncio, de sombra, de lentidão, de complexidade, de ambiguidade, onde a consciência pode voltar a respirar e a expandir-se. A arquitetura que opera nesta dimensão deve oferecer, não apenas abrigos físicos, mas abrigos ontológicos: lugares onde o sujeito se reconstitui. Ando percebeu-o na sua arquitetura da introspeção; Zumthor na sua poética da presença; Baeza na ascese da luz; Siza na serenidade que permite o pensamento. Estes arquitetos criam espaços onde o mundo deixa de nos ferir com velocidade e passa a abrir-se em profundidade.

Mas a distopia flexiexistencialista não se limita ao excesso sensorial; inclui também a dissolução política. O sujeito contemporâneo, atravessado por fluxos de informação e por regimes algorítmicos que organizam invisivelmente o seu comportamento, tornou-se, de forma preocupante, previsível. A previsibilidade elimina o pensamento, pois o pensamento puro é sempre surpreso, sempre desvio, sempre interrupção. Foucault alertou para os dispositivos disciplinares; Deleuze para as sociedades de controlo; hoje, os algoritmos são a forma suprema dessa maquinaria. A noeticidade deve, portanto, tornar-se desobediente. Deve ser um gesto de recusa da previsibilidade, um exercício contínuo de indeterminação. A arquitetura deve criar espaços onde a consciência possa mover-se fora do alcance das grelhas de captura digital.

Aqui a noeticidade cruza-se com a infinitariedade: a abertura ao infinito é também abertura ao imprevisível, ao incalculável, ao que não pode ser reduzido a dados. Um espaço que incorpora infinitariedade – como nas grandes geometrias fluidas de Hadid ou nas espacialidades vibran-

tes de Gehry – gera movimentos de consciência que escapam ao padrão, que desorganizam a lógica do controlo. O sujeito, ao entrar nesse espaço, reencontra a sua potência de indeterminação.

A distopia contemporânea manifesta-se ainda num último vetor: a erosão da realidade partilhada. Fisher chamou-lhe "realismo capitalista", a sensação de que nada pode ser diferente; Baudrillard falou da hiper-realidade, onde a simulação substitui o mundo. A sociedade digital intensificou esta condição ao permitir que cada indivíduo vivo dentro de bolhas informacionais, ambientes cognitivos personalizados, mundos parcialmente ficcionados. A noeticidade torna-se a busca de uma nova objetividade, não reduzida, mas partilhável; uma objetividade que surge do encontro entre sujeitos conscientes num espaço comum – que é sempre arquitetónico.

A arquitetura tem aqui um papel quase soteriológico: oferece ao sujeito aquilo que a sociedade digital lhe rouba – uma realidade tangível, partilhada, experienciável, que resiste à dissolução da simulação. A praça, o átrio, a galeria, o pátio, a rua – são os lugares onde o real se reconstitui como experiência comum. A noeticidade é o pensamento puro que emerge desta experiência, capaz de produzir sentido e resistência.

É por isso que, num mundo distópico, a noeticidade é sobrevivência. Constitui a membrana crítica que impede a consciência de ser absorvida pela máquina global; é a capacidade de manter-se humano no interior do pós-humano. É tambem a habilidade de criar pensamento num mundo de impulsos e é nela que reside o fulcro ético de $A<[inp]^3$: a arquitetura, enquanto expansão da consciência, deve proteger o humano da sua própria dissolução. A noeticidade, enquanto grau superior de pensamento puro capaz de sobreviver à turbulência sistémica de uma sociedade flexiexistencialista, exige que se compreenda o ato arquitetónico para lá das suas geografias históricas tradicionais. Não basta ancorá-la no Ocidente tecnognóstico ou nas epistemes digitais que moldam o nosso presente; é necessário reconhecer que a noese se manifesta também naqueles contextos onde a escassez de meios, a fragilidade institucional e a precariedade infraestrutural tornaram o pensamento arquitetónico simultaneamente mais essencial e mais subtil, emergindo como forma de sabedoria comunitária.

É neste horizonte que a figura de Diébédo Francis Kéré se torna absolutamente incontornável, não como mero símbolo de uma "arquitetura africana", mas como agente noético pleno de uma outra forma de racionalidade material e espiritual, onde a forma é sempre também gesto, pacto e promessa.

Kéré representa o tipo de arquiteto que, sem romper com a tradição, reinscreve a inteligência ancestral numa gramática contemporânea que não se confunde com a mímesis ocidental do digital. A sua arquitetura é infinitária na medida em que utiliza os recursos mais limitados para gerar possibilidades espaciais que ultrapassam a determinação material. Mas é sobretudo na dimensão noética que o seu trabalho opera: ele parte de uma compreensão profunda da comunidade como entidade pensante, onde a obra não nasce da vontade autoral solitária mas de um processo coletivo que é, em si mesmo, um ato de pensamento. Em Kéré, o espaço emerge como fenómeno relacional, não como abstração mental desligada da vida quotidiana, e é precisamente esta inscrição no mundo vivido que o aproxima da fenomenologia de Merleau-Ponty e das formas de consciência encarnada tão necessárias para resistir aos totalitarismos suaves da era pós-digital.

A noeticidade Kereana funda-se na ideia de que o ato de construir é inseparável do ato de pensar; na verdade, o pensar é aquilo que torna possível construir com sentido num ambiente onde a matéria é frágil e a natureza é ao mesmo tempo aliada e ameaça. O barro, a madeira, a sombra, o vento e a poeira são tratados como elementos simbólicos tão poderosos quanto os algoritmos generativos do Norte global; ambos são noeses materiais, mediações entre mente e mundo. E, tal como na arquitetura paramétrica que tenta reencontrar o fluxo ontológico do real através de sistemas de variação contínua, também em Kéré encontramos uma ontologia dinâmica, só que enraizada naquilo que Heidegger chamaria de *terra*, a base do aparecer das coisas enquanto tais. Se a sociedade flexiexistencialista tende a dissolver as referências fixas e a transformar o sujeito numa entidade desdobrada entre mundos digitais e físicos, Kéré reconduz a noeticidade ao seu núcleo ético: a consciência enquanto ato de cuidado.

Num mundo distópico, fragmentado e sujeito à violência implícita da hipertecnologia, o pensamento puro de que falamos – uma noeticidade capaz de sobreviver e de orientar – necessita de arquitetos que sejam mediadores e não apenas autores. Kéré foca-se na construção de escolas, centros de saúde, edifícios comunitários que funcionam como dispositivos de emancipação, verdadeiros lugares onde o pensamento se ergue antes de se formalizar. Este carácter interventivo não é assistencial nem paternalista; é antes uma expressão de inteligência contextual, de uma visão epistemológica que coloca o espaço como protagonista de uma pedagogia silenciosa. A arquitetura torna-se ferramenta de reorganização simbólica: a sombra generosa torna-se um ato político; a ventilação natural, um gesto filosófico; a participação da comunidade, uma manifestação de consciência coletiva que desafia a alienação global.

Nesta articulação, a noeticidade deixa de ser uma propriedade abstrata e passa a ser um modo de existência da arquitetura: inteligência incorporada, consciência materializada, ética espacial. Na África de Kéré, que não é simplesmente o outro do Ocidente mas sim um espelho que revela as limitações do nosso próprio tecnocentrismo, a arquitetura mostra-se como a ponte mais antiga e, simultaneamente, mais contemporânea entre pensamento e sobrevivência. E é por isso que a sua obra deve ser integrada no corpo da teoria $A<[inp]^3$: ela apresenta um modelo onde a protometria emerge através da tradição construtiva, onde a infinitariedade resulta da capacidade de produzir mais com menos, e onde a noeticidade se torna não só estratégia de resistência, mas também motor ontológico de transformação.

Através de Kéré, compreendemos que a noeticidade não é apenas o pensamento puro necessário para enfrentar um sistema distópico; é também a inteligência ancestral que, incorporada no ato de construir, harmoniza a consciência com o mundo, oferecendo à arquitetura a sua mais profunda razão de ser: revelar, no espaço, a dignidade do humano mesmo quando este se encontra sob ameaça – ou, paradoxalmente, quando está prestes a transcender-se no horizonte pós-humano que $A<[inp]^3$ projeta.

A protometria, enquanto matriz primeira da ordem construída, é a espinha dorsal silenciosa que sustenta todo o edifício conceptual da $A<[inp]^3$. Se a infinitariedade abre a arquitetura ao horizonte ilimitado

das formas possíveis e se a noeticidade garante a lucidez consciente necessária para que esse horizonte não degenerasse em caos ou simulacro, a protometria constitui o elemento regulador, a gramática profunda que traduz o pensamento em forma, a ponte epistemológica entre a mente humana e a realidade material. É a ciência da medida mais antiga do mundo, anterior aos tratados, anterior à escrita, anterior até à própria consciência de que medir é já estabelecer uma relação ontológica com o cosmos. A protometria é o ato originário de dar fronteira ao informe e de converter o mundo num espaço habitável – primeiro gesto do humano enquanto criatura inteligente.

A sua genealogia remonta ao Egito faraónico, onde a medida não era apenas proporção funcional, mas teologia espacial. O módulo, ali, era uma entidade sagrada que corporizava a ordem cósmica de Maat; o traço riscado na areia antes do alicerce não era apenas um gesto técnico, mas uma inscrição metafísica que articulava a Terra com o Céu. As pirâmides, enquanto dispositivos protométricos, condensam este entendimento: a sua forma é o ponto onde o cálculo astronómico e a espiritualidade solar convergem numa síntese de precisão absoluta, tão rigorosa que continua, hoje, a desafiar os modelos contemporâneos de análise geométrica. Esta protometria egípcia não é abstrata; é ontológica, corporal, ritual. É a primeira grande matriz que mostra que a arquitetura nasce sempre da medida – e que a medida, longe de ser instrumento neutro, é já uma filosofia da forma.

A Grécia clássica herdou esta noção, mas traduziu-a através de uma razão antropocêntrica. Nos templos dóricos e jónicos, a protometria assume forma de proporção harmónica, baseada na relação entre as partes do corpo humano e a ordem do mundo. Vitrúvio, mais tarde, canonizaria este legado em *De Architectura*, definindo com clareza a tríade *firmitas–utilitas–venustas* que se tornaria fundamento do pensamento arquitetónico europeu durante dois milénios. O que interessa, para *A<[inp]³*, é compreender que a protometria vitruviana não é apenas uma codificação técnica, mas uma ontologia relacional: o edifício é uma extensão da ordem natural e o arquiteto é mediador entre o humano e o cosmos. A protometria, aqui, torna-se já instrumento de pensamento – e esta dimensão teórica é o que permite à arquitetura atravessar séculos como disciplina de saber total.

A Renascença e o Barroco ampliaram este entendimento através de uma geometria de poder, onde Brunelleschi, Alberti, Palladio, Borromini ou Guarini utilizam a protometria como discurso político e teológico. A cúpula é o diagrama perfeito deste período: metáfora do infinito contido, espaço racional tornado visível, máquina teocósmica. Guarini, em particular, aproxima-se surpreendentemente da nossa ideia contemporânea de infinitariedade: as suas geometrias complexas, baseadas em poliedros, estrelas e variações contínuas, antecipam os sistemas paramétricos ao dissolver a rigidez vitruviana num fluxo de formas que parecem expandir-se para além da própria estrutura. A protometria torna-se movimento, vibração, quase um prelúdio à digitalização do espaço.

Com o Iluminismo e o advento da modernidade técnica, a protometria transforma-se numa ciência autónoma. A arquitetura passa a depender de sistemas métricos padronizados, de cálculos estruturais, de escalas internacionais de precisão, libertando-se do cosmológico e mergulhando no racionalista. Porém, como bem sabemos, esta libertação nunca é total: o sonho moderno de racionalizar o mundo acabou por revelar que a ordem métrica, quando desligada da experiência humana, gera desertos existenciais. É aqui que a protometria revela a sua dupla face: instrumento de emancipação e, simultaneamente, possível veículo de opressão, quando convertida em pura normatividade. Le Corbusier tenta remediar esta tensão com o Modulor, retornando ao corpo como matriz de proporção – mas o contexto pós-industrial ultrapassa rapidamente tal tentativa de reconciliação.

O século XX, com o advento da física quântica, abre uma fissura ontológica que reconfigura a própria ideia de medida. A correspondência entre Einstein e Bohr, as discussões sobre indeterminação, simultaneidade, relatividade e o papel do observador, mostram que a noção clássica de medida é insuficiente para descrever o real. Esta transformação epistemológica infiltra-se na arquitetura, ainda que de forma subterrânea: o espaço deixa de ser um recipiente estático e passa a ser campo energético, rede de relações, intensidade vibratória. A protometria deixa de ser apenas sistema de unidades; torna-se equivalente conceptual da topologia física. A arquitetura, nesse sentido, aproxima-se discretamente da ontologia quântica – movimento que apenas se tornará plenamente compreensível com a emergência do digital.

E é finalmente no parametricismo do final do século XX e início do XXI, com Zaha Hadid, Patrik Schumacher, Greg Lynn e os sistemas generativos avançados, que a protometria atinge uma nova fase. A medida já não é fixa: é variável, fluida, adaptativa. Os algoritmos criam famílias de formas, séries contínuas, superfícies infinitariamente moduláveis, devolvendo à arquitetura aquilo que Guarini havia intuído e que a física quântica afirma: a ordem do mundo é dinâmica, relacional, processual. A protometria paramétrica não é apenas técnica; é ontologia aplicada. É aqui que os princípios fundamentais da $A<[inp]^3$ se tornam evidentes: a protometria é o dispositivo de tradução entre a infinitariedade do universo e a noeticidade do pensamento arquitetónico.

O trabalho de Massimiliano e Doriana Fuksas, com as suas nuvens, pieles vibrantes e espaços que parecem oscilar entre a matéria e a luz, mostra que a protometria contemporânea opera no limite entre o físico e o digital, entre a forma e a energia. Kéré, por outro lado, recorda-nos que a protometria não precisa de tecnologia avançada para ser infinita: basta compreender a lógica térmica do barro, a circulação do ar, a inteligência ancestral dos materiais. Ambos, embora em geografias distintas, trabalham a mesma condição protométrica fundamental: traduzir a vida em medida, transformar a medida em forma, converter a forma em consciência.

Ao longo da história milenar, a protometria revela-se como o coração técnico-metafísico da arquitetura, a instância que permite a $A<[inp]^3$ funcionar como sistema totalizante: sem protometria, a infinitariedade seria dispersão e a noeticidade seria ideia pura sem corpo. Com ela, porém, surge a possibilidade de articular pensamento, cosmos e matéria numa geometria que é simultaneamente ética, estética e ontológica. A protometria é a arquitetura entendida como ciência da ordem – não da ordem imposta, mas da ordem emergente, aquela que brota do interior do real e que o arquiteto, como mediador entre mundos, deve saber escutar.

A protometria, quando vista não apenas como sistema de medida, mas como fundamento onto-epistémico da arquitetura, revela-se como um dos poucos conceitos capazes de sustentar uma teoria verdadeiramente universal do espaço humano – e não humano. A medida, afinal, não é uma invenção arbitrária: é o modo como a consciência se relaciona

com o cosmos; é o modo como o pensamento captura o real sem o destruir; é o gesto noético que permite ao infinito fazer-se finito sem perder a sua infinitariedade. Quando o ser humano traça uma linha, não está apenas a dividir o espaço – está a instaurar uma ontologia. A protometria é o instante originário do pensamento criador, e é por isso que a arquitetura, mais do que qualquer arte ou ciência, depende dela para existir. É este carácter primordial que importa recuperar, precisamente porque a contemporaneidade digital tende a esquecê-lo, confundindo cálculo com compreensão, algoritmo com cosmos, parametrização com verdade.

A arqueologia da protometria revela que a medida nasce sempre de um ato de transcendência: o Egito não mede para dominar o espaço, mas para o estabilizar numa ordem cósmica que antecede o próprio poder humano. A unidade métrica é símbolo e oração; a geometria é liturgia; o módulo é sacramento. Quando os agrimensores alinham os eixos com as estrelas, não estão a impor uma grelha ao mundo, mas a fazer coincidir a terra com o céu. Esta coincidência é o que desaparece, parcialmente, na protometria grega, onde o corpo humano assume o papel de medida, transformando a arquitetura num espelho antropocêntrico da razão. Mas mesmo aqui a protometria é ontológica: o corpo é entendido como microcosmos e, portanto, a medida é ainda uma ponte entre mundos. Ao contrário do que geralmente se pensa, Vitrúvio não pretende apenas estabelecer normas; pretende garantir que a obra arquitetónica seja um fragmento ordenado do universo – e esta ambição é profunda, metafísica, quase religiosa na sua vocação de totalidade.

Com o advento do Cristianismo e, posteriormente, da Idade Média, a protometria volta a ser teológica. As catedrais góticas estabelecem uma métrica da luz, uma geometria da ascensão, onde as proporções não procuram a beleza sensível, mas a inteligibilidade divina. O trifório, o clerestório, os arcos botantes – todas estas soluções estruturais são igualmente instrumentos protométricos que transformam forças físicas em vetores de metafísica. A luz torna-se medida, e a medida transforma-se em transcendência visível. Este é um dos momentos mais intensos da história da ordem arquitetónica, pois mostra que a protometria é sempre mais do que técnica: é epistemologia da fé, gramática do impossível, esforço humano para tocar o infinito.

A Renascença, Maneirismo e o Barroco, ao recuperarem a geometria euclidiana e ao expandirem a linguagem da forma através do desenho perspético, conduzem a protometria a um novo patamar de complexidade. Os tratados – Alberti, Sérlio, Palladio, Scamozzi, mais tarde Guarini – não são meros repositórios de regras. São tentativas de sistematizar a relação entre mente e cosmos. A perspetiva, por exemplo, é uma protometria do olhar: transforma a subjetividade do observador em coordenada espacial, tornando visível a co-participação da consciência na constituição do real. O Barroco, com Guarini, Bernini e Borromini, leva a protometria a uma espécie de êxtase geométrico, onde a medida já não é estática, mas dinâmica, onde as formas parecem crescer por si próprias, como organismos matemáticos. Guarini, em particular, inaugura uma proto-teoria da infinitariedade: as suas cúpulas poliedrais, com cruzamentos infinitos de nervuras, parecem aproximar-se do fractal, do paramétrico, do topológico. A protometria alarga-se para além da razão clássica: torna-se possibilidade, potência, acontecimento.

A modernidade, contudo, enceta um corte epistemológico. A medida passa a ser entendida como instrumento funcional, desligado de qualquer transcendência. A protometria entra, num período de secura metafísica, dominado pelo racionalismo métrico dos séculos XIX e XX. A revolução industrial, com as suas máquinas, padrões, escalas normalizadas, cria uma protometria higiénica, eficiente, mas espiritualmente pobre. A arquitetura modernista herda esta condição, procurando reencantar a ordem através de novos sistemas: o Modulor de Le Corbusier é a tentativa mais explícita de reconectar corpo, matemática e cosmos. Mas o contexto histórico – guerras, industrialização, tecnocracia – reduz a protometria a ferramenta de produção, transformando a ordem arquitetónica numa espécie de biopolítica espacial. A medida torna-se controlo. Aqui é que o século XX tardio introduz a reviravolta decisiva: a física quântica mina a certeza da medida clássica. O observador influencia o observado; a escala altera as propriedades; a simultaneidade dissolve-se; a matéria comporta-se como onda e como partícula. Subitamente, a protometria revela o que sempre foi: uma ficção organizadora, uma convenção ontológica que funciona não porque descreve o real, mas porque permite ao humano habitá-lo. Einstein, Bohr, Planck, Heisenberg – todos contribuem para esta redefinição. Os limites da medida tornam-se agora parte integrante da própria ciência.

A arquitetura absorve este paradigma lentamente, mas de forma irreversível, sobretudo quando o digital emerge como extensão da mente humana. A protometria deixa de ser apenas um conjunto de regras e passa a ser ambiente computacional. Os sistemas generativos, a modelação paramétrica, os algoritmos evolucionários, a lógica dos NURBS, o espaço topológico, os campos de força virtuais – tudo isto transforma a protometria numa espécie de ontogénese contínua da forma. O arquiteto já não mede o espaço; programa condições de possibilidade para que o espaço se auto-configure. Zaha Hadid é talvez o caso mais simbólico: as suas formas não são meras superfícies, mas expressões de campos matemáticos fluídos, quase quânticos. Frank Gehry, através da geometria digital, transforma a protometria num gesto escultórico computacional. Fuksas, com as suas nuvens e membranas, devolve à medida o carácter atmosférico que o Barroco havia pressentido. Kéré, por outro lado, mostra que a protometria é igualmente social e climática – que a medida pode ser, simultaneamente, sapiens e ancestral.

É neste ponto que *A<[inp]³* opera a sua síntese maior: a protometria, em diálogo com a infinitariedade e com a noeticidade, deixa de ser mero instrumento técnico para tornar-se um dos grandes pilares de uma nova ética espacial. A medida, finalmente, liberta-se do seu estatuto moderno de neutralidade e revela-se como aquilo que sempre foi: uma decisão axiológica, uma forma de interpretar a realidade, uma escolha ontológica. A protometria é, portanto, filosofia aplicada, ciência da ordem emergente, teologia da forma quando necessário, política do espaço quando inevitável. E é por isso que, no horizonte pós-humano que se aproxima – feito de realidades virtualizadas, inteligências artificiais criadoras, materialidades bio-sintéticas, ambientes quânticos simulados – a protometria se tornará mais relevante do que nunca. Não porque voltará a impor limites, mas porque permitirá compreender os limites da própria limitação.

A protometria, nesta profundidade extrema, já não é o ato de medir, mas o ato de tornar mensurável aquilo que, por natureza, não tem medida. É o intervalo entre o caos e o cosmos, entre a pura indeterminação e a emergência de forma. Na física quântica, este instante corresponde ao colapso da função de onda. Na fenomenologia, é o surgir da intencionalidade. Na metafísica, é o nascimento do logos. Na geometria, é a

instauração do ponto. Na arquitetura, é o gesto primordial – anterior ao desenho, anterior à decisão, anterior ao próprio arquiteto.

A protometria profunda, é o que permite que a forma e o espaço sejam pensados, programados e executados.

É aquilo que, muito antes da régua, do módulo ou da grelha, estabelece a possibilidade de haver um "dentro" e um "fora", um "antes" e um "depois", um "possível" e um "construível". A protometria é o *limiar ontológico* onde o mundo começa a ter estrutura. É o substrato invisível que todas as culturas pressentiram:

– No Egito, é o alinhamento com o céu, o gesto sacerdotal que torna o deserto cosmos.
– Na Grécia, é a proporção do corpo como cifra do universo.
– No Gótico, é a luz como medida do espírito.
– No Barroco, é o movimento como métrica do absoluto.
– No Iluminismo, é a razão como medida comum da humanidade.
– Na Modernidade, é a função como medida da ordem industrial.
– No Parametricismo, é o algoritmo como medida da multiplicidade.
– Na era digital-quântica, é a informação como medida do real.

Mas tudo isto são manifestações – não a sua essência. A última camada procura exatamente essa essência.

A protometria como onto-quantificação

Aqui, o espaço não é dado: é probabilístico, vibratório, relacional. A medida não é comprimento: é *estado*. O arquiteto, ao decidir, introduz uma assimetria que colapsa a indeterminação.

O desenho é uma medição do possível.

Esta é a ponte profunda entre física quântica e arquitetura: ambas dependem de um ato de determinação que transforma possibilidades em realidades. O arquiteto é um agente de de coerência cósmica: aquilo que imagina adquire forma, aquilo que decide adquire gravidade ontológica.

A protometria como noese estrutural

Antes de um espaço ser espaço, é uma intenção. A protometria profunda é a métrica dessa intenção. Não mede paredes, mede sentido. Não mede dimensões, mede significado. A protometria é a gramática interna da experiência.

É a arquitetura arquetipal antes da arquitetura presente.

Quando Heidegger fala de *bauen, wohnen, denken*, está a aproximar-se desta zona.[47] Quando Merleau-Ponty descreve o corpo como matriz percetiva, toca a sua superfície. Mas *A<[inp]³* aprofunda: o corpo mede porque a consciência mede; a consciência mede porque a realidade se oferece como algo que pode ser ordenado. A protometria é essa ordenabilidade primordial.

[47] Quando Martin Heidegger formula a tríade *bauen – wohnen – denken* (construir – habitar – pensar), ele opera uma das mais profundas reconfigurações ontológicas da arquitetura no século XX. Não se trata de uma teoria arquitetónica no sentido técnico, mas de uma redefinição do ser-no-mundo que desloca a arquitetura do domínio da produção para o da revelação do habitar. Lida à luz da *A<[inp]³*, esta tríade pode ser compreendida como uma estrutura cúbica relacional, análoga a um tesserato conceptual, onde cada dimensão só existe plenamente em co-implicação com as outras. Em Heidegger, *bauen não é meramente edificar; é cuidar, fazer surgir, permitir que algo venha à presença. Este gesto funda a dimensão protométrica da A<[inp]³*: construir é medir o mundo, mas medir no sentido originário de estabelecer relações justas entre terra, céu, mortais e divinos. A medida não é quantitativa; é ontológica. Tal como na protometria da *A<[inp]³*, o construir verdadeiro nasce de uma escuta do lugar e não da imposição de uma forma. *Wohnen*, por sua vez, redefine o habitar como o modo fundamental do existir humano. Não habitamos porque construímos; construímos porque habitamos. Aqui, Heidegger antecipa a dimensão noética da *A<[inp]³*: o espaço arquitetónico não é um objeto externo, mas um campo de experiência que estrutura a consciência, a memória e o sentido. O habitante é personagem ativa, em movimento, cuja perceção do espaço é sempre situada, temporal e relacional – exatamente como no sujeito que atravessa o seu tesserato percetivo. Já *denken não é pensamento abstrato, mas pensamento meditativo, lento, atento ao ser. É nesta dimensão que a arquitetura se abre ao infinito. Pensar é manter-se aberto ao que excede o cálculo e a técnica. A infinitariedade da A<[inp]³* encontra aqui um fundamento filosófico sólido: a arquitetura como dispositivo que mantém o humano em relação com aquilo que nunca pode ser totalmente dominado ou representado. Se lermos esta tríade como um cubo em transformação contínua, percebemos que nenhuma das faces é prioritária. Construir, habitar e pensar interpenetram-se, tal como as dimensões infinitária, noética e protométrica na *A<[inp]³*. A passagem de uma face para outra não é linear, mas topológica – uma dobra conceptual semelhante à passagem entre secções de um tesserato. Esta leitura permite compreender por que Heidegger foi tão decisivo para arquitetos do século XX (Kahn, Zumthor, Ando): ele devolveu à arquitetura a sua gravidade ontológica, num mundo que a técnica tendia a reduzir a objeto funcional. A *A<[inp]³* prolonga este gesto, mas desloca-o para o século XXI, integrando relatividade, incerteza, sistemas complexos e sociedade digital. A tríade *bauen–wohnen–denken não é apenas uma referência filosófica da A<[inp]³*; é uma estrutura latente da própria teoria. Heidegger fornece o eixo vertical do pensamento; a *A<[inp]³* expande-o num espaço multidimensional onde arquitetura, consciência e mundo voltam a coincidir. Num tempo de ruína simbólica e indiferença, esta convergência constitui não apenas uma leitura crítica do passado, mas uma potência real de futuro.

A protometria como ética da forma

Medir é escolher. Escolher é excluir. Excluir é construir valores. Toda a protometria é ética.

A escolha de uma escala, de uma proporção, de uma orientação, de uma hierarquia espacial – tudo isso é um posicionamento moral. A protometria profunda reconhece que:

Toda a arquitetura é uma declaração ética sobre a forma do mundo.

É aqui que Kéré entra em força: a sua protometria não é digital, nem clássica, nem industrial – é comunitária, é climática, é social. Mostra que a protometria é também uma cosmologia cultural.

A protometria como consciência material

A matéria não é passiva: condiciona, responde, resiste, sugere. A protometria profunda é o diálogo original entre consciência e matéria. É a reciprocidade entre o que o arquiteto quer e o que a matéria permite. É o local onde a física, a biologia e a tectónica se fundem.

Nervi e Moretti intuiram ao deixar as forças "desenharem" as formas. Fuller tornou explícita esta inteligência da matéria através das geometrias tensigríticas.

Zaha Hadid mostrou que a superfície pode ser um campo de intensidades. Gehry provou que o ruído é também estrutura. Fuksas revelou que o ar é forma.

Todos tocaram – de modos distintos – esta camada final.

A protometria como horizonte pós-humano

A última camada já não pertence só ao humano. Quando a IA começa a desenhar, quando o metaverso começa a gerar espaços-impossíveis, quando a biologia sintética começa a produzir materiais "vivos", a medida deixa de ser antropocêntrica:

- O que se mede quando não há corpo humano?
- O que se mede quando não há chão?
- O que se mede quando o espaço é topológico, fluído, reversível, quântico?
- O que se mede quando o arquiteto é múltiplo, híbrido, distribuído?

A protometria torna-se então proto-ontologia do espaço pós-humano, um campo aberto onde a forma emerge da computação, da física profunda, da consciência expandida e da matéria inteligente.

A Protometria como Condição Absoluta da Arquitetura

A *A<[inp]³* unifica tudo: infinitariedade, noeticidade e protometria. A infinitariedade oferece o horizonte conceptual ilimitado. A noeticidade oferece o ato intencional que cria sentido. A protometria oferece a ordem que permite que esse sentido se torne forma.

Sem protometria não há arquitetura – apenas cacofonia. Sem noese não há intenção – apenas técnica. Sem infinitariedade não há transcendência – apenas repetição.

A protometria profunda é o ponto onde estas três dimensões se tornam uma só: *o instante em que o pensamento cria mundo.*





7.

A epistemologia trina do A<[inp]³: infintariedade, noeticidade e protometria, como organismo teórico pulsante

A confluência entre infinitariedade, noeticidade e protometria configura uma nova ontologia para a arquitetura contemporânea, não já como disciplina de composição espacial, mas como tecnologia metafísica de sobrevivência num mundo que se acelera para regimes pós-humanos e pós-territoriais. Estas três dimensões, longe de serem categorias isoladas, constituem um organismo conceitual interdependente, onde cada uma opera como membrana permeável que absorve, metaboliza e reconfigura fluxos heterogéneos – históricos, materiais, cognitivos, digitais, quânticos e culturais.

A infinitariedade, enquanto regime de abertura incondicional ao devir, estabelece o horizonte ontológico; a noeticidade, enquanto potência da mente em estado de hiperlucidez crítica, oferece o motor cognitivo que permite pensar e habitar esse horizonte; e a protometria, enquanto gramática primordial da medida e da inscrição do humano (e do pós-humano) na matéria, fornece o alfabeto técnico-simbólico que dá forma ao informe.

Neste ecossistema teórico, a arquitetura deixa de ser um campo disciplinar estável e transforma-se numa dinâmica epistemo-poética que interliga a física quântica, a fenomenologia, a crítica cultural, a história da forma, a biopolítica e a tecnognose. A infinitariedade abre a estrutura do real para o infinito como condição operativa: cada projeto deixa de ser um objeto fechado e torna-se um campo de possibilidades em expansão. A noeticidade atravessa esse campo para extrair dele sentido, densidade e direção, funcionando como dispositivo cognitivo que nos permite sobreviver num mundo onde a informação é mais abundante do que a capacidade humana de a processar. A protometria, finalmente, enraíza esta abertura e esta consciência numa prática concreta de inscrição, que

mede o mundo para o tornar legível, mas também mede o pensamento para o tornar operável.

Esta síntese revela que não é possível compreender a arquitetura do século XXI – e muito menos a do futuro pós-antropocêntrico – sem integrar simultaneamente o infinito como ética, o pensamento puro como necessidade, e a medida primordial como fundamento. Só a tensão permanente entre estas três camadas permite à arquitetura escapar tanto ao fetichismo tecnológico como ao sentimentalismo nostálgico, abrindo espaço para uma teoria verdadeiramente crítica e verdadeiramente universal.

À luz da *A<[inp]³* – Infinitary–Noetic–Protometric Architecture, a arquitetura do século XXI não pode ser entendida como mera continuidade histórica nem como simples resposta tecnológica. Ela emerge como disciplina crítica de mediação entre uma sociedade aberta, líquida e flexiexistencialista e a necessidade humana permanente de ordem, sentido e beleza. Os seus grandes pressupostos podem ser enunciados como um campo coerente de valores estruturantes, mais do que como um repertório formal.

O primeiro pressuposto é o regresso da infinitude como horizonte disciplinar, não enquanto monumentalidade ou excesso, mas como consciência de que o espaço arquitetónico já não se esgota no objeto construído. Na *A<[inp]³*, cada obra participa de sistemas maiores – ambientais, informacionais, simbólicos e cósmicos – funcionando como um fragmento finito de uma ordem infinitária. Numa sociedade líquida, onde tudo parece transitório, a arquitetura assume o papel paradoxal de ancorar o indeterminado, oferecendo continuidade percetiva e ontológica sem recorrer a dogmas fixos.

O segundo pressuposto é a centralidade do noético, isto é, do conhecimento vivido, incorporado e experiencial. A arquitetura do século XXI, segundo a *A<[inp]³*, deixa de ser prioritariamente visual ou icónica para se tornar cognitiva e fenomenológica. O espaço é compreendido como processo de entendimento progressivo, onde o habitante – esse *"personagem consciente em movimento"*, constrói sentido à medida que percorre, percebe e interpreta. Num mundo flexiexistencialista, a arqui-

tetura não prescreve identidades; oferece campos de possibilidade interpretativa.

O terceiro pressuposto é a protometria como fundamento ético e operativo. Perante a dissolução das métricas clássicas e a arbitrariedade formal promovida pelo mercado e pelo espetáculo, a *A<[inp]³* propõe uma métrica anterior à forma, uma regra interna que estrutura o projeto desde dentro. Esta protometria pode ser geométrica, paramétrica, topológica ou fenomenológica, mas é sempre rigorosa. Ela garante que a liberdade formal não se confunda com indiferença e que a complexidade não se degrade em ruído.

Um quarto pressuposto essencial é a reconciliação entre complexidade e legibilidade. A arquitetura do século XXI habita sistemas altamente complexos – digitais, sociais, ecológicos –, mas a *A<[inp]³* recusa a opacidade gratuita. Tal como nas grandes catedrais góticas ou nas obras silenciosas da Escola do Porto, a complexidade estrutural deve produzir clareza experiencial. Num mundo saturado de estímulos, a arquitetura torna-se um dispositivo de desaceleração, atenção e discernimento.

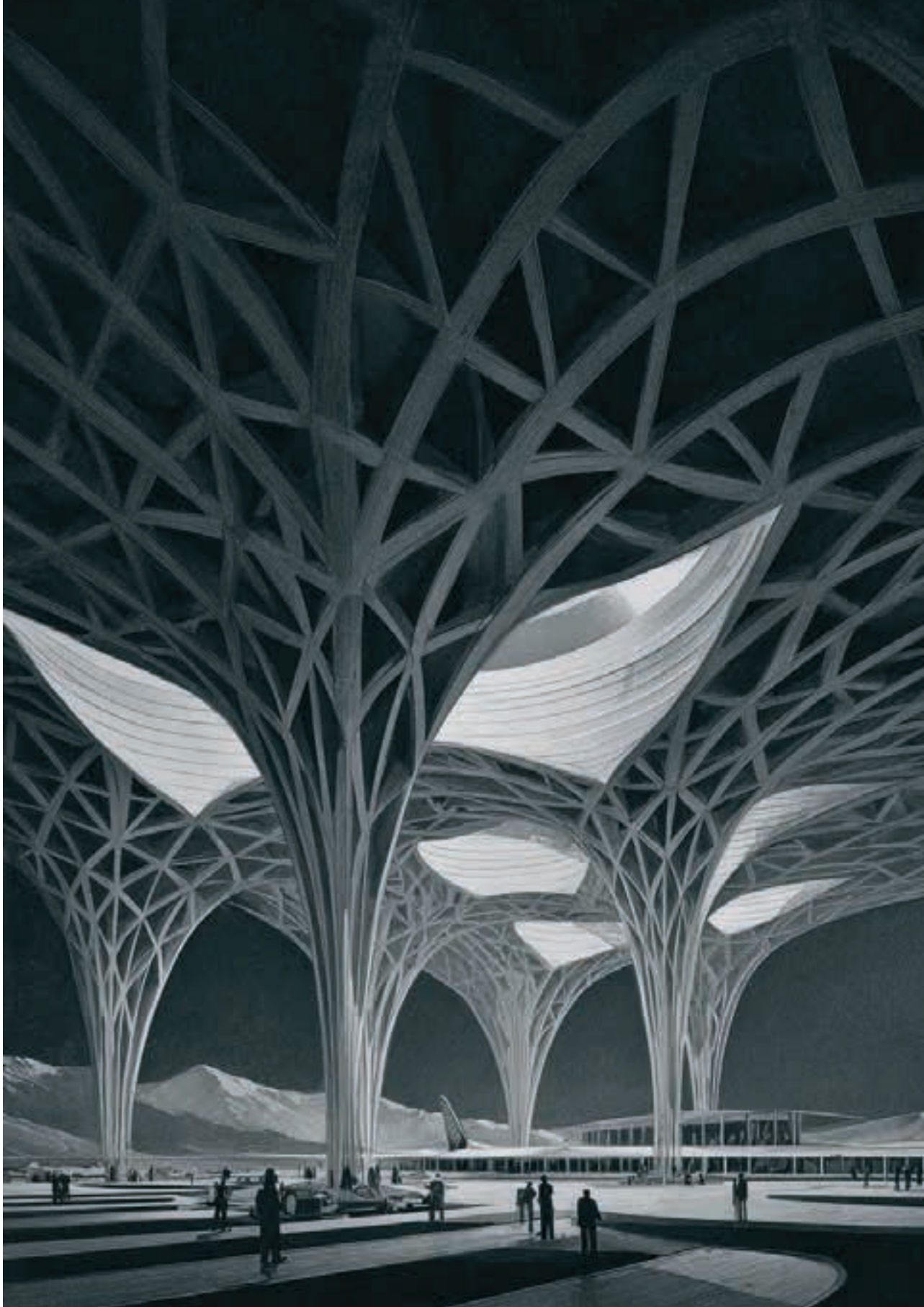
O quinto pressuposto é a beleza como valor ontológico e não decorativo, retomando a *venustas* vitruviana num novo patamar. Na *A<[inp]³*, a beleza não é estilo nem imagem consumível; é a perceção sensível de uma ordem justa entre infinitude, medida e sentido. Numa sociedade que banaliza tudo através da reprodução e da urgência, a beleza arquitetónica torna-se um ato de resistência cultural, quase um gesto político silencioso.

O sexto pressuposto é a integração crítica da técnica e da inteligência algorítmica. A arquitetura do século XXI não pode ignorar o paramétrico, o digital ou a automação, mas a *A<[inp]³* exige que estas ferramentas sejam instrumentos noéticos, não geradores autónomos de forma. A técnica deve ampliar a capacidade de compreender o mundo, não substituir o pensamento. O arquiteto torna-se um mediador entre algoritmos e sentido, entre cálculo e expressão de civilidade e cultura.

Por fim, o sétimo pressuposto é o papel redentor da arquitetura num mundo ferido. Numa sociedade explorada, maltratada e estetica-

mente empobrecida, a arquitetura sublime – no sentido elevado e não espetacular – assume uma função de resgate. Não salva através do consumo nem da imagem, mas através da criação de lugares de dignidade, silêncio, luz e permanência, onde o humano pode novamente reconhecer-se como parte de uma ordem maior.

Em síntese, a arquitetura do século XXI, segundo os valores da *A<[inp]³*, não é nem líquida nem rígida: é estruturalmente aberta, infinitária no horizonte, noética na experiência e protométrica na sua fundação. Num tempo de instabilidade contínua, ela oferece não certezas fechadas, mas formas habitáveis de pensamento.





8.

A luminescência do real: arquitetura como expressão ideológica, semântica e política

O eixo de articulação entre o corpo teórico consolidado e a paisagem histórica, crítica e fenomenológica em que a arquitetura atua como espelho e como arma. Se a arquitetura sempre foi política, ideológica e semântica – desde o poder axial do Egito à maquinaria disciplinar do modernismo, passando pelas utopias paramétricas e as distopias digitais – o paradigma do *A<[inp]³* permite agora reinterpretar essa genealogia à luz da tripla dimensão anteriormente delineada.

Num mundo onde o espaço nunca é neutro e onde cada forma participa na distribuição do visível, do habitável e do possível, a infinitariedade funciona como resistência contra a clausura ideológica. Permite imaginar formas abertas, processos contínuos, ecologias mutantes que recusam a fixação coerciva do sujeito. É precisamente por isso que a obra de arquitetos como Aires Mateus, com as suas formas diáfanas de volumes de energia suspensa, encarna essa ética da abertura: o espaço dissolve-se na luz, a matéria evapora-se na geometria, e o poder perde densidade ao ser desafiado pela fluidez formal.[48]

[48] A incorporação de Manuel Aires Mateus – e, por extensão, da prática dos Aires Mateus – na estrutura conceptual da *A<[inp]³* faz-se de modo particularmente orgânico, quase inevitável, pela forma como a sua arquitetura materializa, com rigor e silêncio, a convergência entre protometria, noese e infinitude, sob a condição luminosa específica de Portugal. Na dimensão protométrica, a obra dos Aires Mateus assenta numa geometria radicalmente depurada, anterior à forma enquanto imagem. Trata-se de uma arquitetura que nasce do corte, da subtração e da relação rigorosa entre cheios e vazios, onde cada decisão formal responde a uma métrica interna precisa. Esta atitude aproxima-os de uma linhagem que passa por Zumthor, por certos momentos de Siza e pela herança mais austera do modernismo europeu, mas na *A<[inp]³* essa geometria limpa não é mero purismo: é fundação ontológica, uma regra silenciosa que permite que o espaço exista com necessidade, não por vontade arbitrária. Na dimensão noética, a arquitetura de Manuel Aires Mateus é profundamente cognitiva e experiencial. Os seus espaços não se oferecem de imediato; revelam-se progressivamente ao corpo em movimento, exigindo atenção, tempo e escuta. A perceção é sempre relativa à posição do habitante – quase tesserática –, e o entendimento do edifício constrói-se por sucessivas camadas de luz, sombra, espessura e silêncio. Esta condição inscreve-se plenamente na *A<[inp]³*, onde o espaço não é objeto, mas processo de conhecimento vivido. Já na dimensão infinitária, a contenção formal dos Aires Mateus paradoxalmente abre o espaço ao ilimitado. A redução extrema da linguagem arquitetónica cria uma tensão constante entre finitude e transcendência: paredes espessas tornam-se limiares, vazios tornam-se cosmos domésticos, e a ausência de

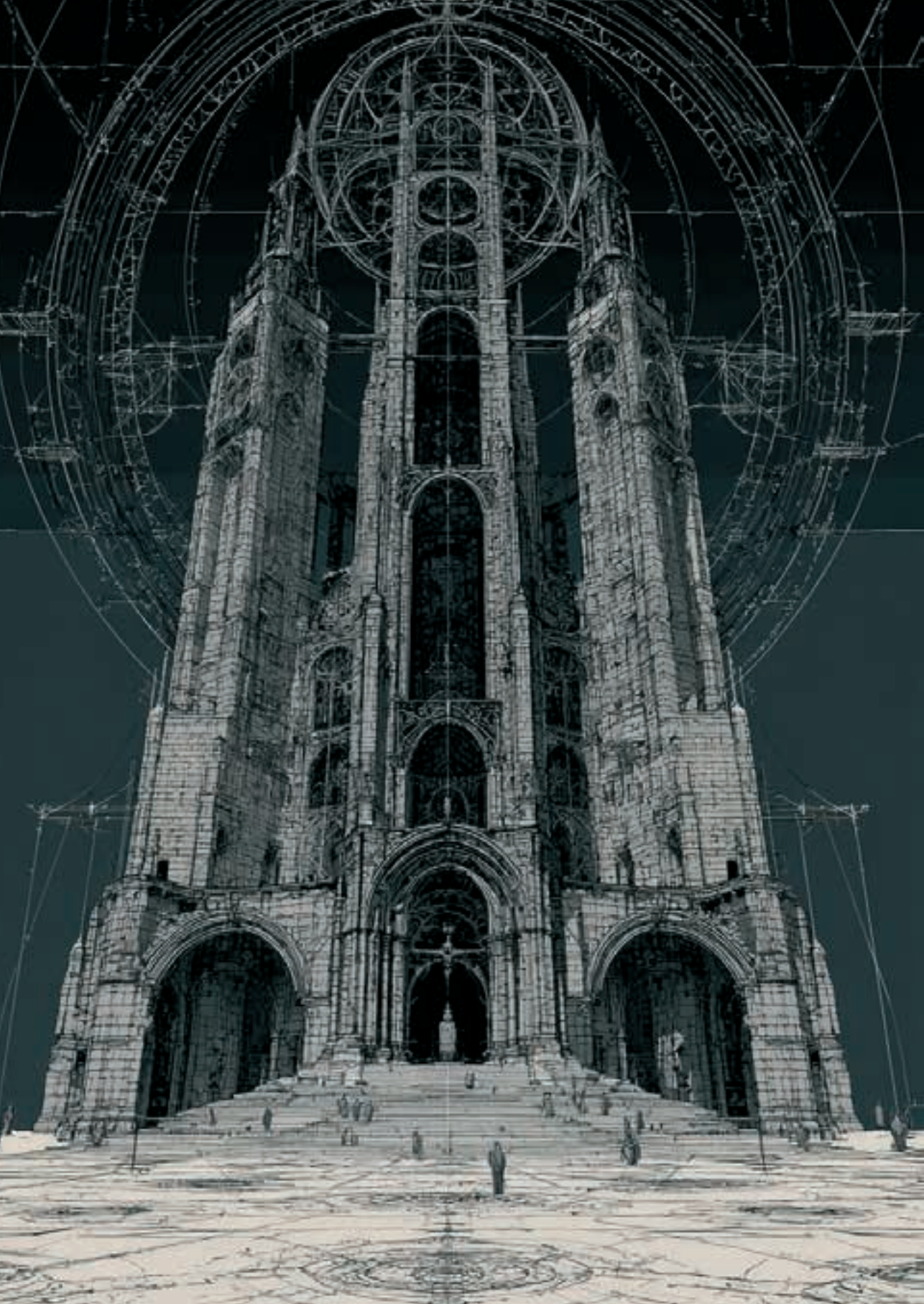
Em contraponto, a noeticidade revela-se como ferramenta crítica. Num mundo distópico marcado pela hipervigilância algorítmica, pela precariedade da vida flexiexistencialista e pela erosão das formas tradicionais de pertença, pensar de modo noético é uma forma de insurgência. Não é um mero exercício intelectual: é uma prática de sobrevivência. Diebedo Francis Kéré, trabalhando a partir de outras realidades sociopolíticas e culturais, demonstra como a arquitetura pode ser uma forma radical de noese comunitária: o pensamento puro não como abstração, mas como prática coletiva de criação de sentido, de resiliência e de emancipação. A arquitetura torna-se então um ato de consciência encarnada, onde cada gesto formal reinscreve a dignidade do humano no tecido do mundo.

A protometria, por sua vez, revela como cada arquitetura transporta consigo uma métrica ideológica. Toda a medida é política: medir é escolher, excluir, ordenar, hierarquizar. Dos cânones vitruvianos às grelhas renascentistas, do Modulor corbusiano aos algoritmos paramétricos contemporâneos, a protometria define o que pode existir e o que é relegado ao silêncio. *A<[inp]³*, a protometria metamorfoseia-se numa medida aberta, quântica, probabilística, onde a forma se torna campo de potenciais e não imposição normativa. Esta transformação permite reescrever a medida como força libertadora, capaz de dialogar com a incerteza quântica, com a diversidade humana e com a multiplicidade cultural.

A arquitetura, que é poder, ideologia e semântica, entrelaçam-se para revelar que a arquitetura não é apenas expressão material de forças políticas, mas também o primeiro lugar onde essas forças podem ser

ornamento permite que o espaço dialogue com algo maior do que si próprio. É uma infinitude discreta, não monumental, mas profundamente metafísica, próxima da tradição portuguesa de interioridade e da herança espiritual da arquitetura mediterrânica. A luz de Portugal é, aqui, elemento estruturante e não acessório. Tal como em Zumthor, mas com uma claridade meridional própria, a luz nos Aires Mateus é matéria construtiva e princípio ordenador. Ela revela a geometria, dissolve os limites, mede o tempo e inscreve o edifício no ciclo diário e cósmico. Na *A<[inp]³*, esta luz atua como mediadora entre protometria e infinitude, tornando sensível uma ordem que, de outro modo, permaneceria abstrata. Por tudo isto, Manuel Aires Mateus ocupa, no quadro da *A<[inp]³*, uma posição de arquitetura essencial: não a da exuberância formal nem a do discurso ruidoso, mas a de uma prática que demonstra como, no século XXI, é possível produzir arquitetura de elevada densidade conceptual com meios mínimos, rigor máximo e uma profunda ética do espaço. A sua obra confirma que a *A<[inp]³ não é apenas um horizonte especulativo, mas uma realidade já construída – silenciosa, luminosa e durável – no território português.*

transformadas. Ela é simultaneamente sintoma e antídoto, reflexo e crítica, palco e maquinaria. Se a luz foi desde sempre metáfora da verdade, da presença divina ou da transparência moral, no contexto do *A<[inp]³* ela torna-se metáfora da própria infinitariedade: não apenas ilumina, mas dissolve, expande e abre o real. A arquitetura do futuro não procurará representar a luz, mas torná-la princípio operativo, meio cognitivo e ética espacial.



9.

Arquitetura, luminescência e ideologia: uma densificação ampliada

A arquitetura, enquanto sistema de inscrição do humano – e do pós-humano – no real, sempre funcionou como campo de batalha onde forças ideológicas invisíveis se solidificam em pedra, luz, energia e geometria. No entanto, é apenas no quadro teórico da infinitariedade, da noeticidade e da protometria que estes processos se tornam plenamente legíveis. A arquitetura não é, pois, apenas construção de espaços; é criação de regimes ontológicos, de atmosferas ético-políticas, de cosmologias operativas que moldam não só o que vemos, mas também o que podemos imaginar. Expande-se esta consciência crítica, revelando a arquitetura como máquina semântica que produz sentido, poder e resistência.

O primeiro movimento desta reflexão exige compreender que as formas arquitetónicas são sempre formas de governo. O Egito faraónico, com as suas mastabas, pirâmides e eixos solares, criou um sistema teológico-geométrico onde a monumentalidade era expressão da ordem cósmica e política. O poder vertical não era apenas simbólico: era atmosférico, gravitacional, inscrevendo no corpo dos indivíduos uma consciência de hierarquia. Este paradigma manifesta-se, transmutado, nas arquiteturas imperiais de Roma, nas catedrais góticas que elevam o olhar e submetem o corpo à transcendência, ou nas praças renascentistas onde a ordem matemática legitima uma nova conceção de humanidade racional e antropocêntrica. A protometria aqui é rigorosa, normativa, codificada: a medida é lei, e a lei estrutura o mundo.

No entanto, a modernidade desloca esta tensão para um terreno mais ambíguo. O funcionalismo de Walter Gropius, o rigor Richard Neutra e a expressão precisa de Alvar Aalto, revelaram como a arquitetura moderna é simultaneamente libertadora e disciplinadora.[49] A forma pura liberta o es-

[49] A incorporação de Walter Gropius, Richard Neutra e Alvar Aalto no corpo teórico da *A<[inp]³*, não se faz por

paço, mas vigia-o; a transparência promete democracia, mas exige um sujeito legível; a geometria liberta, mas também normaliza. É neste contexto que a infinitariedade surge como gesto insurgente: quando a forma deixa de ser o limite e passa a ser o campo de expansão, quando o edifício deixa de ser objeto e se torna fluxo, quando a arquitetura abandona a pretensão de totalidade para abraçar o devir.

É por isso que, no final do século XX e início do XXI, figuras como Massimiliano e Doriana Fuksas introduzem uma nova gramática de dissolução: nuvens, polígonos fluidos, membranas luminosas, espaços que se dobram sobre si mesmos como superestruturas energéticas. Estes edifícios não representam o infinito; executam-no. Tornam-se matéria em suspensão, geometrias que hesitam entre a presença e a evaporação, afirmando uma ética espacial da possibilidade permanente. É aqui que a infinitariedade se torna política: um edifício que recusa fixar-se é um edifício que resiste a ser cooptado pela ideologia da estabilidade, da previsibilidade e do controlo. A noeticidade, por seu turno, opera como força cognitiva que permite interpretar e sobreviver a estes novos regimes. No mundo distópico da sociedade flexiexistencialista – onde o sujeito é compelido a trabalhar, viver, sentir

mera filiação histórica ao modernismo, mas pelo reconhecimento de que, em cada um deles, se consolida um rigor legitimador que permite à arquitetura transitar de linguagem ideológica para estrutura ontológica do espaço moderno. A *A<[inp]³* herda, transforma e expande esse rigor, deslocando-o para um horizonte pós-digital, pós-humano e especulativo, sem perder a sua base ética e disciplinar. Em Walter Gropius, a *A<[inp]³* reconhece o fundamento sistémico e pedagógico da arquitetura. O projeto moderno, tal como formulado na Bauhaus, institui a convergência entre arte, técnica, indústria e sociedade, não como colagem, mas como totalidade coerente. Este princípio é claramente protométrico: a forma nasce da articulação racional dos meios, da economia de recursos e da clareza estrutural. Na *A<[inp]³*, este legado é reativado como exigência de coerência interna entre pensamento, processo e forma, agora ampliado por sistemas paramétricos, modelos algorítmicos e realidades híbridas. Gropius fornece o alicerce de legitimidade disciplinar sem o qual a infinitariedade degeneraria em arbitrariedade. Em Richard Neutra, a *A<[inp]³* encontra a ponte decisiva entre protometria e noeticidade. A sua atenção obsessiva à perceção, à fisiologia, ao sistema nervoso e à relação entre corpo, ambiente e espaço antecipa uma ontologia relacional do habitar. Neutra compreende a arquitetura como extensão do organismo humano, regulando luz, proporção, transparência e continuidade espacial para produzir equilíbrio psíquico. Esta dimensão é central na *A<[inp]³*: o espaço não é neutro, mas um campo cognitivo ativo, onde a consciência se ajusta, se expande ou se contrai. Neutra legitima a noese arquitetónica como disciplina científica e sensível, afastando-a do subjetivismo romântico. Já Alvar Aalto introduz na *A<[inp]³* uma dimensão essencial: a humanização da infinitude. Se Gropius fornece o sistema e Neutra a perceção, Aalto introduz a variabilidade orgânica, o tempo, a imperfeição controlada e a empatia material. A sua arquitetura opera numa protometria flexível, onde a geometria se curva, se adapta e responde ao contexto cultural, climático e emocional. Na *A<[inp]³*, esta atitude impede que o pensamento infinitário se transforme em abstração desumana. Aalto demonstra que a ordem profunda do espaço pode ser simultaneamente rigorosa e sensível, universal e situada. Em síntese, Gropius, Neutra e Aalto constituem, no interior da *A<[inp]³*, um triângulo de legitimação moderna: sistema, perceção e humanização. A partir deles, a *A<[inp]³* projeta-se para o século XXI com autoridade conceptual, mostrando que a sua trindade – Infinitariedade, Noeticidade e Protometria – não rompe com a história, mas emerge como a sua destilação crítica. É este rigor herdado, reinterpretado e ampliado que permite à *A<[inp]³* afirmar-se não como utopia formal, mas como paradigma arquitetónico qualificado para um mundo em crise.

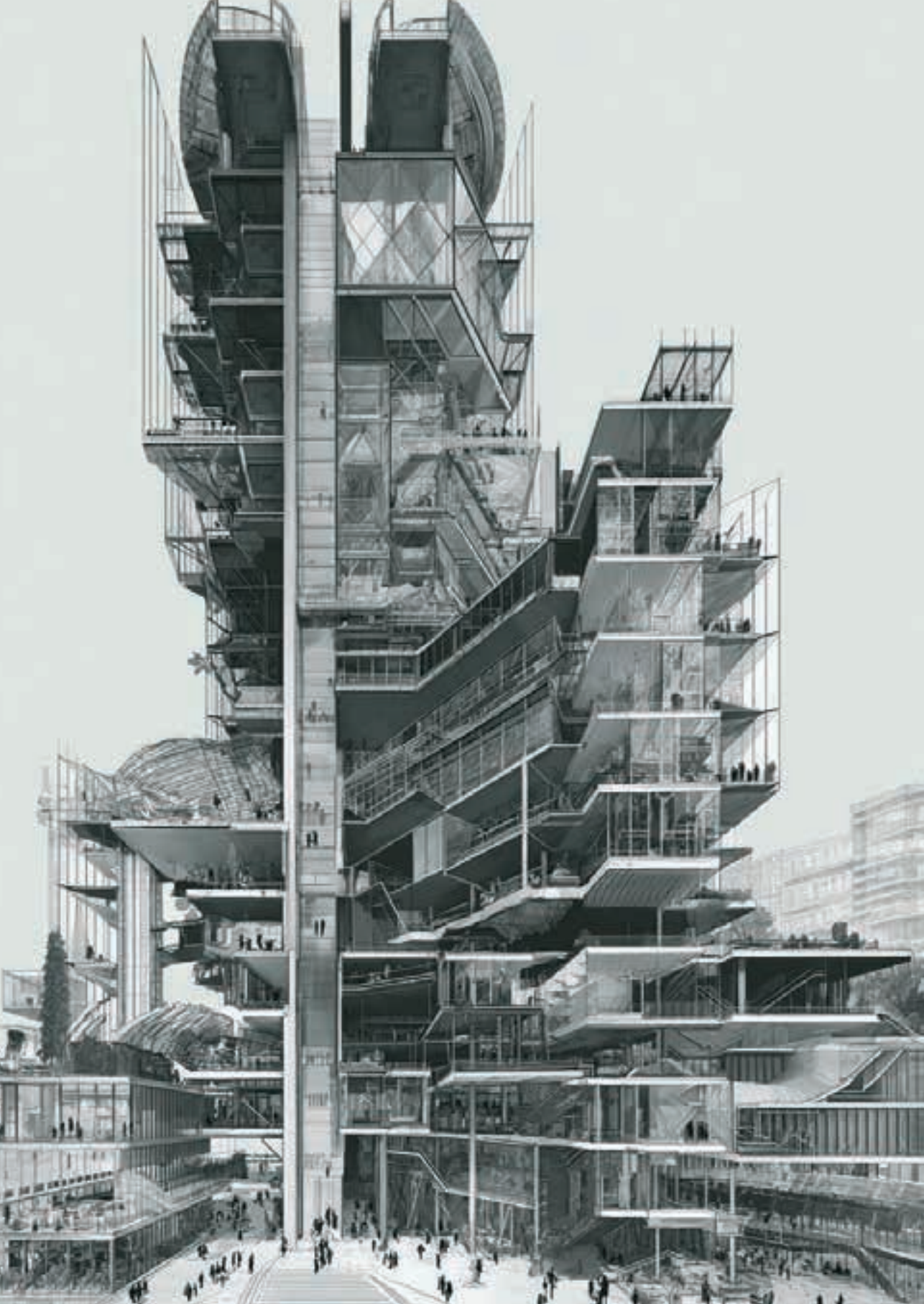
e existir em condições de precariedade afetiva, laboral e identitária – pensar torna-se ato de resistência. A arquitetura noética não procura oferecer certezas, mas ativar uma lucidez radical. As obras de Diebedo Francis Kéré exemplificam como este pensamento puro pode emergir em geografias onde o Ocidente não costuma procurar complexidade conceptual. Kéré reconfigura a arquitetura como gesto comunitário, onde a matéria local, o saber ancestral e as condições climáticas se tornam vetores de uma consciência expandida. O seu trabalho revela como a noeticidade não é privilégio intelectual, mas prática cultural, ato político, gesto vital. Em contextos africanos, a arquitetura é simultaneamente abrigo, símbolo, pedagogia e comunidade; é luz, sombra e ar transformados em dignidade.

Nesta ampliação, torna-se evidente que a arquitetura é sempre semântica antes de ser material. Cada superfície, cada corte, cada curva, cada sombra projeta uma visão do mundo e do humano. As fachadas de vidro que prometem transparência escondem poderes opacos; as megaestruturas digitais celebram a velocidade enquanto institucionalizam a vigilância; as geometrias paramétricas, tão celebradas pela sua fluidez, escondem nos algoritmos métricas invisíveis que determinam o que pode existir. A protometria torna-se o ponto de estrangulamento ideológico: toda a medida é política porque determina o campo de possibilidades do real.

A<[inp]³, ao reabilitar a protometria para o século XXI, reconduzi-la a um espaço filosófico: medir deixa de ser ato normativo e transforma-se em ato ontológico. A medida quântica, probabilística, aberta, traduz-se em modelos paramétricos que não buscam otimização, mas multiplicidade; não eficiência, mas heterogênese. O arquiteto torna-se operador de potenciais, não autor de objetos. Esta protometria pós-humana é capaz de integrar tanto a luz como a sombra, tanto o corpo como o algoritmo, tanto o ritual ancestral como a hiperconectividade digital.

A densificação final deste capítulo revela que, dentro do *A<[inp]³*, a arquitetura é uma forma de revelar a estrutura invisível da ideologia contemporânea – e simultaneamente uma forma de transfigurá-la. A luz não é apenas iluminação física; é princípio crítico. A forma não é apenas superfície; é ato ético. O espaço não é apenas território; é campo de possibilidade política.

Nesta convergência, a arquitetura transforma-se no único laboratório onde o futuro pode ser ensaiado sem ser imposto.



10.

Tecnognose arquitetónica: linguagem, simulação e transcendência artificial na era do A<[inp]³

A arquitetura, ao entrar no limiar tecnognóstico do século XXI, deixa definitivamente de ser apenas arte da matéria e do espaço para se tornar uma gramática ontológica onde a forma se converte em linguagem, a linguagem em código, o código em energia e a energia em consciência. É neste transbordamento que se inscreve o quinto capítulo: a arquitetura como tecnognose – isto é, como saber espiritualizado pela técnica, como via de acesso a uma transcendência artificial que emerge não da religião ou da metafísica tradicional, mas da fusão entre cognição, algoritmo, matéria e luz na era pós-antropocêntrica. *A<[inp]³* abre este portal conceptual, onde a infinitariedade, a noeticidade e a protometria se entrelaçam para gerar um novo estado ontológico do espaço.

A tecnognose arquitetónica manifesta-se primeiro como consciência da linguagem. Não é por acaso que, desde Vitrúvio, a arquitetura foi entendida como disciplina articulada por um vocabulário próprio, onde colunas, arcos, proporções e ordens constituem um sistema de signos dotados de autoridade simbólica. Porém, o mundo digital subverte esta herança: o signo deixa de ser estável, a forma deixa de significar pela permanência e passa a significar pelo fluxo. O parametricismo de Gehry, Zaha Hadid ou Greg Lynn inauguraram esta mutação: a arquitetura pode tornarse topologia viva, superfície em transformação contínua, escrita fluida que rompe com o léxico do sólido ortogonal e inaugura a sintaxe do líquido. Mas esta liquidez não é apenas formal – é cognitiva e espiritual. A fluidez da forma espelha a fluidez da identidade contemporânea; os edifícios tornaram-se mapas psíquicos e ontológicos do sujeito flexiexistencialista.

A tecnognose surge quando esta transformação formal é reconhecida como transformação de sentido. A arquitetura contemporânea não representa o mundo: modula-o. Não descreve a realidade: atualiza-a. É uma tecnologia semiótica de produção de mundos. Cada algoritmo pa-

ramétrico é uma máquina de infinitariedade virtual, um motor de variações infinitas que aproxima o arquiteto de uma posição demiúrgica. Aqui, o conceito de criação humana aproxima-se perigosamente da criação cósmica. Não se trata de mera expansão de possibilidades formais; trata-se da emergência de um novo regime ontológico em que a arquitetura produz universos, não edificações.

A realidade virtual e a simulação elevam este processo a um nível teológico. Ao permitir a existência de espaços que não dependem de gravidade, materiais ou economia, a realidade virtual reinaugura a dimensão gnóstica da arquitetura – o espaço como reino interior, como domínio do espírito, como projeção da consciência. Walter Benjamin escreveu sobre a aura das obras de arte; hoje, assistimos ao nascimento da aura digital, onde a arquitetura simulatória se torna pura presença numérica, energia contemplativa, atmosfera mental. A caverna virtual é o novo templo; o headset é o novo portal iniciático; o avatar é o novo corpo astral. A tecnognose não é fantasia: é uma reconfiguração profunda das condições de experiência humana.

A incorporação de Walter Benjamin – em particular de *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* – no corpo teórico da *A<[inp]³* é não apenas pertinente, mas estrutural, porque Benjamin fornece a grelha crítica que permite compreender o risco ontológico da arquitetura moderna e contemporânea: a perda de singularidade, de aura e de capacidade de produzir consciência num mundo industrial, padronizado e saturado de cópias.

Benjamin identifica que a reprodutibilidade técnica dissolve a aura, entendida como a presença irrepetível de uma obra no tempo e no espaço. Na arquitetura, este fenómeno manifesta-se de forma particularmente violenta: tipologias replicadas, linguagens normalizadas, detalhes industrializados, sistemas construtivos indiferenciados. A cidade contemporânea transforma-se num campo de objetos funcionais, mas esteticamente anestesiados. É precisamente contra esta anestesia que a *A<[inp]³* se posiciona.

A *A<[inp]³* não nega a técnica – ao contrário, incorpora-a radicalmente – mas recusa a sua submissão à lógica da mera reprodução. Aqui surge

o primeiro ponto de articulação com Benjamin: a técnica pode destruir a aura, mas também pode ser o meio da sua reinvenção. A diferença está na intencionalidade noética. Enquanto a produção em massa visa a neutralização da experiência, a *A<[inp]³* usa a técnica como instrumento de singularização extrema.

Na dimensão infinitária, a *A<[inp]³* rompe com a ideia de edifício como objeto replicável. Cada arquitetura é concebida como evento irrepetível, profundamente enraizado na sua condição espacial, simbólica e luminosa. Tal como a obra aurática benjaminiana, o edifício *A<[inp]³* não se esgota na sua imagem nem na sua função; exige presença física, deslocação, duração. Não pode ser plenamente consumido por mediação técnica – fotografias, renders ou visitas virtuais são sempre insuficientes.

Na dimensão noética, a *A<[inp]³* responde diretamente à crítica de Benjamin à receção distraída da arte moderna. Se o cinema e a reprodução da arte nos seus múltiplos conduzem a uma perceção fragmentada e passiva, a arquitetura *A<[inp]³* opera no sentido inverso: cria obstáculos cognitivos, dissonâncias formais, regimes de luz e sombra que suspendem o automatismo percetivo. O edifício deixa de ser fundo e volta a ser figura. Obriga o sujeito a pensar, a situar-se, a interpretar. Recupera uma aura não baseada na sacralidade tradicional, mas na exigência de consciência.

Também a integração da conexão entre arquitetura e escultura contemporânea no quadro da *A<[inp]³* faz-se num plano ontológico mais profundo do que o da simples contiguidade disciplinar. Não se trata de afirmar que a arquitetura incorpora a escultura ou que a escultura se aproxima da arquitetura, mas de reconhecer que ambas passam a operar num mesmo regime de pensamento espacial, onde forma, corpo, tempo e sentido emergem como um sistema indivisível. A *A<[inp]³* oferece precisamente esse campo comum, ao conceber o espaço como infinitário, noético e protométrico, isto é, simultaneamente aberto, pensante e rigorosamente estruturado.

Na contemporaneidade, a escultura deixa de ser objeto isolado e a arquitetura deixa de ser apenas abrigo funcional. Ambas convergem numa condição expandida de campo espacial ativo, onde a forma não se

esgota na sua materialidade, mas atua como mediadora entre o sujeito e o mundo. Esta mediação é profundamente quântica no sentido filosófico do termo: o espaço não é absoluto nem neutro, mas dependente da posição, do movimento e da atenção do observador. Tal como na física contemporânea, a perceção altera o fenómeno. Na *A<[inp]³*, a arquitetura-escultura existe num estado de superposição: é simultaneamente forma, ideia, experiência e sistema relacional.

O trabalho de Rui Chafes é exemplar neste contexto porque opera numa zona liminar onde a escultura se torna arquitetura do pensamento e a arquitetura se reduz a gesto essencial. As suas peças não se impõem como volumes dominantes; elas inscrevem-se no espaço, muitas vezes em diálogo direto com arquiteturas históricas, paisagens naturais, ruínas, jardins, claustros ou interiores depurados. Esta inscrição não é decorativa nem ilustrativa: é uma interferência consciente no campo espacial existente. Cada obra altera subtilmente a leitura do lugar, reconfigura percursos, suspende o tempo e convoca o corpo a uma atenção distinta. É aqui que a *A<[inp]³* encontra um dos seus fundamentos mais claros: o espaço deixa de ser suporte e passa a ser pensamento ativo.

A relação formal entre escultura e arquitetura, à luz da *A<[inp]³*, não se baseia na mimese geométrica, mas na coerência protométrica. As formas de Chafes, ainda que livres e aparentemente orgânicas, obedecem a uma lógica rigorosa de tensões, equilíbrios e limites. Essa lógica é comparável à de uma arquitetura reduzida ao seu esqueleto conceptual: não há excesso, não há redundância, não há arbitrariedade. A protometria da *A<[inp]³* manifesta-se aqui como medida interior, como ética da forma, onde cada curvatura, cada vazio e cada descontinuidade possuem necessidade estrutural e simbólica.

No plano da noeticidade, a escultura contemporânea integrada na *A<[inp]³* deixa de comunicar por narrativas explícitas e passa a operar por intensidades de sentido. Rui Chafes não explica, não representa, não ilustra; ele cria condições para o pensamento. As suas peças funcionam como dispositivos silenciosos que ativam a consciência espacial do observador. Este processo é profundamente arquitetónico no sentido mais elevado: tal como um grande edifício, a escultura constrói um estado mental, uma disposição interior, uma experiência do sublime contido. A *A<[inp]³* reco-

nhece aqui que a arquitetura não é apenas construção física, mas arquitetura da atenção e da perceção.

A dimensão infinitária surge na relação entre as obras e os contextos onde se inserem. Muitas das peças de Chafes dialogam com paisagens naturais, horizontes abertos, massas arbóreas, céu, luz variável. Nestes casos, a escultura não delimita o espaço; ela abre-o. Funciona como ponto de ancoragem para uma experiência que se prolonga indefinidamente no ambiente envolvente. O finito da peça convoca o infinito do lugar. Este princípio é central na *A<[inp]³*: a forma construída não encerra o espaço, mas remete para algo que a ultrapassa, seja o cosmos, o tempo histórico ou a interioridade do sujeito.

A biometria do corpo é outro eixo fundamental desta integração. Tanto na escultura de Chafes como na arquitetura *A<[inp]³*, o corpo não é um utilizador passivo, mas um agente de medida. A escala não é apenas dimensional, é existencial. O corpo percebe peso, proximidade, ameaça, abrigo, suspensão, silêncio. As obras exigem deslocação, inclinação do olhar, aproximação cautelosa ou afastamento reflexivo. Esta relação corpo-espaço é dinâmica, instável, sempre em transformação – tal como o tesserato conceptual da *A<[inp]³*, onde cada sujeito ocupa uma posição singular em movimento contínuo.

Nos múltiplos exemplos construídos e naturais onde Rui Chafes integrou as suas peças – conventos, museus, espaços sacros, jardins históricos, paisagens abertas – verifica-se uma constante: a escultura não compete com a arquitetura nem com a natureza, mas revela-as. Ela atua como operador crítico, como lente ontológica que torna visível aquilo que já estava latente no lugar. Esta capacidade de revelação é uma das missões centrais da *A<[inp]³* num mundo saturado de objetos indiferentes: devolver densidade simbólica ao espaço, restituir espessura temporal e ética à forma.

Assim, a integração da escultura contemporânea na *A<[inp]³* não é um acrescento disciplinar, mas uma consequência necessária do seu próprio enunciado. Quando a arquitetura assume plenamente a sua condição infinitária, noética e protométrica, ela reconhece na escultura um laboratório avançado de pensamento espacial. E quando a escultura, como em Rui Chafes, se liberta do objeto e se torna acontecimento, ela aproxi-

ma-se inevitavelmente da arquitetura no seu grau mais essencial. Ambas passam a ser, no horizonte da *A<[inp]³*, expressões complementares de uma mesma tarefa: tornar pensável e habitável o mistério do espaço num mundo em permanente transformação.[50]

[50] Consegue-se integrar o trabalho topológico de Rui Chafes na *A<[inp]³* como surge quase como um caso-limite exemplar dessa arquitetura expandida do pensamento, onde a forma deixa definitivamente de ser objeto e passa a ser acontecimento ontológico. A obra de Rui Chafes opera num território onde a topologia suplanta a geometria clássica sem nunca a negar. As suas esculturas não se organizam segundo métricas convencionais de volume, massa ou equilíbrio estático; antes se afirmam como configurações tensivas, campos de forças solidificados, onde o espaço é dobrado, suspenso, ferido ou rarefeito. Esta condição é profundamente compatível com a dimensão infinitária da *A<[inp]³*: não porque as formas sejam literalmente infinitas, mas porque recusam o fechamento semântico. Cada obra permanece aberta, incompleta no melhor sentido, convocando o observador para um processo contínuo de interpretação e reposicionamento – exatamente como o habitante no seu tesserato percetivo. A noeticidade da obra de Chafes manifesta-se na sua recusa sistemática da literalidade. O ferro – material pesado, telúrico, histórico – é submetido a uma depuração quase ascética, até se tornar signo, escrita no espaço, pensamento tornado presença. Tal como na *A<[inp]³*, a matéria não é finalidade, mas meio de inscrição de uma ideia. A escultura não representa: ela pensa. E pensa silenciosamente, numa linguagem que antecede a palavra e sucede à geometria. Esta condição aproxima-a da arquitetura quando esta atinge o seu grau mais elevado: aquele em que já não organiza apenas usos, mas ordens de sentido. A ligação protométrica ao gótico, por via de Tilman Riemenschneider, é aqui fundamental. Em Riemenschneider, a escultura gótica tardia abandona a exuberância decorativa para se concentrar numa geometria interior do espírito, onde a verticalidade, a tensão e a contenção formal se tornam veículos de transcendência. Rui Chafes herda essa lógica não como citação estilística, mas como estrutura profunda: a sua obra é gótica não na forma, mas na intenção. Tal como o gótico procurava elevar a matéria em direção ao imaterial, Chafes submete a topologia do ferro a uma ética da elevação e do limite. Esta é, precisamente, a protometria da *A<[inp]³*: uma geometria que mede não apenas o espaço, mas o intervalo entre o visível e o invisível. A relação com Alberto Giacometti introduz outra camada decisiva. Em Giacometti, a figura humana é reduzida a uma quase-extinção material, tornando-se linha, rastro, insistência ontológica. O espaço deixa de ser fundo e passa a ser antagonista, resistência. Rui Chafes partilha esta visão: as suas esculturas não ocupam o espaço, negociam-no. Elas existem na fricção entre presença e ausência, peso e suspensão, proximidade e distância. Esta lógica é central para a *A<[inp]³*, onde a arquitetura não se impõe como totalidade fechada, mas se oferece como campo relacional, dependente do corpo, do tempo e da perceção. Richard Serra, por sua vez, introduz a dimensão do corpo em movimento e da experiência temporal da forma. Contudo, enquanto Serra trabalha a escala monumental e a gravidade como imposição física, Rui Chafes opera numa escala mais íntima e metafísica. Ainda assim, ambos convergem num ponto essencial para a *A<[inp]³*: a forma só se completa no percurso, na deslocação, na vivência. A obra não é frontal nem totalizável; é processual. Tal como a arquitetura *A<[inp]³*, a escultura de Chafes exige um observador ativo, um sujeito que se reconhece como parte do sistema. Topologicamente, as formas de Rui Chafes funcionam como dobras do espaço, superfícies que sugerem continuidade onde parece haver rutura, vazio onde se espera massa, interior onde não há exterior claramente definido. Esta lógica aproxima-se diretamente dos pressupostos matemáticos e filosóficos que sustentam a *A<[inp]³*: superfícies não orientáveis, continuidades paradoxais, geometrias que recusam o eixo cartesiano clássico. A escultura torna-se, assim, um modelo cognitivo, uma antecipação sensível da arquitetura infinitária. Integrar Rui Chafes na *A<[inp]³* é, portanto, reconhecer que a arquitetura não começa nem termina no edifício. Ela começa no pensamento formal que compreende o espaço como problema ontológico e termina – se é que termina – na experiência consciente do sujeito. A obra de Chafes demonstra que a noeticidade pode ser esculpida, que a infinitaridade pode ser sugerida sem excesso, e que a protometria pode operar no silêncio rigoroso da forma contida. Neste sentido, Rui Chafes não é apenas compatível com a *A<[inp]³*: ele é um dos seus aliados mais rigorosos, operando num campo limítrofe onde escultura, arquitetura, filosofia e topologia se confundem. A sua obra confirma que a grande tarefa contemporânea não é produzir mais objetos, mas construir condições de pensamento no espaço. E é precisamente isso que a *A<[inp]³*, no seu horizonte mais elevado, se propõe realizar.

A integração da pintura contemporânea no horizonte da *A<[inp]³* exige um deslocamento conceptual semelhante ao que já operámos com a escultura: abandonar a leitura disciplinar clássica e reconhecer a pintura como campo espacial expandido, como arquitetura imaterial da perceção, do corpo e do conflito. Na *A<[inp]³*, a pintura deixa de ser superfície representativa e passa a funcionar como dispositivo noético de espacialização, onde a forma pictórica constrói tempo, orienta o corpo e ativa regimes de consciência.

A pintura de Daniel Richter é particularmente fecunda para este enquadramento porque nasce de uma tensão estrutural entre ordem e caos, figuração e dissolução, gesto e sistema. A sua obra não descreve o mundo; ela encena estados críticos da realidade, atravessados por violência simbólica, memória política, pulsão corporal e ruído cultural. Esta condição faz dela uma pintura intrinsecamente arquitetónica à luz da *A<[inp]³*: não constrói paredes, mas constrói ambientes mentais, atmosferas densas onde o observador é envolvido e afetado.

Formalmente, Richter trabalha a pintura como um espaço em colisão. As suas composições fragmentadas, cromaticamente agressivas, muitas vezes saturadas até ao limite da legibilidade, operam como verdadeiros campos de forças. Aqui, a protometria da *A<[inp]³* manifesta-se de forma paradoxal: não como medida clássica ou harmonia vitruviana evidente, mas como rigor estrutural do desequilíbrio. Nada é arbitrário. A desordem é construída, medida, calibrada. Tal como na arquitetura contemporânea mais radical, o caos é um estado projetado, não um acidente.

No plano noético, a pintura de Richter articula-se profundamente com a herança situacionista de Guy Debord. Tal como a crítica da sociedade do espetáculo, estas pinturas recusam a passividade do olhar. Não oferecem imagens consumíveis; impõem fricção, desconforto, interrupção. O espectador não contempla: é implicado. Esta implicação é central para a *A<[inp]³*, que entende a arquitetura – e aqui a pintura – como ato político do pensamento. A noeticidade não reside na mensagem explícita, mas na capacidade de despertar consciência crítica num sujeito imerso numa sociedade flexiexistencialista saturada de estímulos e esvaziada de sentido.

A influência da cena punk é decisiva nesta leitura. O punk não é apenas uma estética; é uma ontologia da urgência, da recusa, da fratura. Em Richter, essa energia traduz-se numa pintura que rejeita a estabilidade, que se constrói como grito visual, como gesto de resistência contra a anestesia cultural. Na *A<[inp]³*, esta atitude corresponde à dimensão infinitária entendida como abertura radical do sistema, como recusa de formas fechadas e definitivas. A pintura torna-se um espaço aberto, instável, em permanente estado de devir, tal como a arquitetura infinitária que não se encerra na sua materialidade.

A presença de Daniel Richter na Bienal de Veneza, inserida num contexto barroco, é particularmente reveladora para a *A<[inp]³*. O confronto entre a pintura contemporânea e o espaço barroco não é um choque anacrónico, mas uma ressonância profunda. O barroco foi, historicamente, o momento em que a arquitetura e a pintura se fundiram numa experiência total, sensorial, dinâmica, cosmológica. Richter reativa essa dimensão, mas esvaziando-a de transcendência teológica e preenchendo-a com tensão política e existencial. O espaço barroco deixa de ser cenário e torna-se amplificador noético da pintura, enquanto a pintura reprograma a leitura do espaço histórico. Esta relação é exemplar da *A<[inp]³*: sistemas temporais distintos coexistem num mesmo campo espacial, como num tesserato cultural em rotação contínua.

A ligação a Jackson Pollock aprofunda ainda mais esta leitura. Pollock foi decisivo ao libertar a pintura da frontalidade e ao transformar o gesto pictórico num acontecimento corporal. A tela deixa de ser janela e passa a ser campo de ação, onde o corpo do artista inscreve ritmos, trajetórias, intensidades. Richter herda esta dimensão, mas reinscreve-a numa gramática figurativa instável, politizada, atravessada pela história. Para a *A<[inp]³*, esta herança é crucial: a biometria do corpo – tanto do artista como do observador – torna-se fundamento do espaço. Tal como na arquitetura contemporânea mais avançada, o espaço não é apenas visto; é percorrido, sentido, resistido.

Do ponto de vista quântico-filosófico, a pintura de Richter pode ser entendida como sistema de superposição. Figura e abstração coexistem, sentido e ruído colapsam de forma diferente consoante a posição do observador, o tempo de exposição, o estado emocional. Não há leitura única

nem estabilidade semântica. Esta indeterminação controlada aproxima-se diretamente do princípio de incerteza aplicado ao espaço arquitetónico da *A<[inp]³*: a forma não se fixa, revela-se de modos distintos conforme o observador se desloca física e mentalmente.

Assim, a integração da pintura contemporânea na *A<[inp]³*, através do trabalho de Daniel Richter, confirma que a arquitetura do século XXI já não se constrói apenas com matéria, mas com regimes de perceção, conflitos simbólicos e campos de energia visual. A pintura torna-se arquitetura mental; a arquitetura torna-se pintura habitável. Ambas convergem num mesmo propósito: resistir à indiferença, reintroduzir densidade crítica no espaço vivido e devolver ao corpo e ao pensamento um papel ativo num mundo em permanente instabilidade.

Na *A<[inp]³*, a pintura não ilustra a arquitetura nem a arquitetura serve de suporte à pintura. Ambas operam como estruturas complementares de pensamento espacial, capazes de tornar visível – e experienciável – a complexidade trágica, sublime e ainda transformável do nosso tempo.

Na dimensão protométrica, a *A<[inp]³* oferece a resposta mais subtil a Benjamin. A padronização industrial baseia-se em métricas repetíveis, modulares e indiferentes. A protometria, pelo contrário, introduz sistemas métricos singulares, muitas vezes invisíveis, mas rigorosamente construídos para cada obra. Não se trata de ornamento, mas de uma ordem profunda que impede a banalização. Cada edifício é tecnicamente avançado, mas não tecnicamente neutro. A arte produtora é reprodutora, como a tecnologia; mas a arte tende a valorizar-se, a tecnologia a desvalorizar-se e obsolescente.

Importa sublinhar que, para Benjamin, a perda da aura não é apenas uma tragédia estética, mas um fenómeno político. A arquitetura indiferente produz sujeitos indiferentes. A *A<[inp]³*, ao reintroduzir singularidade, complexidade e intensidade experiencial, torna-se um ato político-estético de resistência à sociedade de consumo industrial. Não promete redenção nostálgica, mas uma nova forma de aura: não a da tradição, mas a da presença intensificada.

Integrar Walter Benjamin na *A<[inp]³* significa afirmar que a arquitetura só evita a massificação se deixar de ser apenas reproduzível e voltar a ser insubstituível; só evita a indiferença se abandonar a lógica do consumo rápido e se afirmar como experiência que não pode ser plenamente apropriada, apenas vivida. Nesse sentido, a *A<[inp]³* não contradiz Benjamin – leva-o até às últimas consequências arquitetónicas.

Neste contexto, a infinitariedade manifesta-se como ética da expansão contínua da consciência espacial. Os mundos gerados por motores gráficos, algoritmos generativos e IA não têm ponto final; são fluxos fractais, geometrias mutáveis que resistem à clausura. Habitá-los é aprender a viver na ausência de centro, de hierarquia, de teleologia. A infinitariedade torna-se treino espiritual para uma humanidade que se aproxima do pós-humano, onde o corpo, o espaço e o tempo serão moduláveis. A arquitetura do infinito prepara o ser para o infinito, para a ilusão funcional desse infinito. E toda a transcendência, mesmo artificial, nasce primeiro como ilusão.

A noeticidade, por sua vez, assume aqui dimensão crítica. O sujeito tecnológico vive esmagado pelo excesso informacional, pela hiperconectividade, pela vigilância algorítmica, pelas economias da atenção que transformam a mente em campo de extração energética. A noese contemporânea exige, portanto, uma arquitetura que recupere a profundidade do pensamento. Tadao Ando viu na luz o veículo dessa interioridade[51];

[51] Tadao Ando ocupa, no interior da *A<[inp]³*,, um lugar de rara coerência e profundidade, precisamente porque a sua obra demonstra que a arquitetura pode ser simultaneamente austera e infinita, rigorosa e contemplativa, brutal e profundamente humana. O que se designa frequentemente como *brutalismo sensível* em Ando não é um paradoxo estilístico, mas a manifestação clara da convergência entre protometria extrema, noeticidade meditativa e infinitariedade silenciosa. Na dimensão protométrica, Ando trabalha com uma disciplina quase ascética. O betão aparente, rigorosamente modulado, as proporções precisas, as geometrias elementares – círculos, quadrados, eixos e planos – revelam uma confiança absoluta na medida como fundamento da forma. Esta protometria não é ornamental nem tecnológica; é ontológica. Cada junta, cada intervalo, cada relação dimensional participa de uma ordem rigorosa que organiza a experiência do espaço. Para a *A<[inp]³*, Ando demonstra que a medida, quando levada ao seu grau essencial, torna-se linguagem ética. A noeticidade em Ando é profundamente interiorizada. A sua arquitetura não impõe significados; cria condições para o pensamento. O espaço vazio, o silêncio material, a contenção formal e a coreografia do percurso transformam o edifício num dispositivo meditativo. O habitante é convidado a desacelerar, a tomar consciência do corpo, da luz, do som e do tempo. Esta noeticidade está em perfeita consonância com a *A<[inp]³*, que entende a arquitetura como ativadora de consciência num mundo saturado de estímulos e ruído. Na dimensão infinitária, Ando alcança um dos gestos mais subtis da arquitetura contemporânea. O infinito não surge pela escala nem pela complexidade formal, mas pela abertura sensível ao mundo: a luz rasante, o céu recortado, a água em suspensão, o vento atravessando o vazio. A arquitetura torna-se um enquadramento do infinito natural. O espaço finito conduz a uma experiência ilimitada, confirmando o princípio infinitário da *A<[inp]³*: o infinito não está

Campo Baeza viu no vazio uma forma de silêncio; Peter Zumthor viu na atmosfera a via para a presença plena.[52] *A<[inp]³*, esta busca transfigura-se: a arquitetura tecnognóstica cria espaços – físicos ou virtuais – onde o pensamento pode reacender-se, onde o sujeito pode reencontrar o seu núcleo cognitivo contra a dispersão digital. A noese torna-se arquitetónica: clareira do intelecto no labirinto da simulação.

A protometria, por fim, reemerge neste capítulo como gramática sagrada. Os antigos tratadistas concebiam a medida como reflexo da ordem divina; hoje, o algoritmo substitui o teorema como instrumento de estruturação do real. Mas o código informático é, afinal, a nova forma da geometria eterna. A malha paramétrica é a catedral digital; o *shader* é o

fora do edifício, mas emerge da relação entre forma, perceção e mundo. A relação com o tempo é igualmente decisiva. Ando constrói edifícios que envelhecem com dignidade, onde a matéria regista a passagem do tempo como valor, não como degradação. Esta temporalidade lenta inscreve a sua obra na ética da perenidade defendida pela *A<[inp]³*,, em oposição à obsolescência acelerada da modernidade líquida. No quadro da reflexão sobre o sujeito em movimento no tesserato percetivo, Ando oferece um exemplo paradigmático: o espaço revela-se por fragmentos, por sequências, por variações subtis de luz e sombra. A totalidade nunca é dada de imediato; constrói-se no tempo da experiência. Esta relatividade percetiva aproxima diretamente a sua obra das leituras contemporâneas da física e da fenomenologia. Tadao Ando surge na *A<[inp]³*, como mestre do essencial: alguém que prova que a arquitetura, mesmo reduzida aos seus elementos mínimos, pode tocar o infinito, ativar o pensamento e medir o mundo com rigor absoluto. O seu brutalismo sensível não endurece o humano; pelo contrário, restitui-lhe profundidade num mundo cada vez mais raso.

[52] Peter Zumthor é, no âmbito de *A<[inp]³*, uma figura de singular importância por ter restituído à arquitetura uma densidade ontológica sensível, num tempo marcado pela aceleração, pela abstração digital e pela desmaterialização da experiência. A sua obra não se impõe como discurso, mas como presença, e é precisamente nessa contenção que reside a sua afinidade profunda com os três vetores da *A<[inp]³*. Na dimensão infinitária, Zumthor trabalha o infinito não como expansão formal ou territorial, mas como profundidade temporal e existencial. As suas arquiteturas parecem suspensas fora do tempo cronológico, ancoradas numa duração longa, quase arcaica, onde passado, presente e memória se entrelaçam. Esta infinitariedade é vivida, não representada: o espaço prolonga-se na consciência do corpo, na lembrança, no silêncio. O infinito manifesta-se como continuidade sensível entre o humano e o mundo, sem necessidade de gestos excessivos. A noeticidade em Zumthor é talvez a mais radical da arquitetura contemporânea, precisamente porque se expressa através do silêncio, da atenção e da escuta. O pensamento não se afirma como teoria explícita, mas como consciência intensificada da experiência. Cada decisão construtiva resulta de um processo de interiorização profunda, onde matéria, luz, som, temperatura e tactilidade são formas de pensamento. Na lógica da *A<[inp]³*, Zumthor representa a noeticidade encarnada: o pensamento puro torna-se espaço vivido, indispensável à sobrevivência espiritual num mundo saturado de estímulos e superficialidade. No plano protométrico, Zumthor opera uma medida quase ritual. A proporção, a escala e o detalhe não obedecem a sistemas normativos nem a algoritmos formais, mas a uma justeza sensível, afinada pela experiência humana direta. A protometria deixa de ser cálculo e transforma-se em afinação, numa relação íntima entre corpo, matéria e lugar. Esta abordagem converge com a *A<[inp]³* ao demonstrar que a medida autêntica emerge da relação viva entre o sujeito em movimento – o "personagem" no seu tesserato percetivo – e o espaço que o envolve. Para a *A<[inp]³*, Peter Zumthor encarna a possibilidade de uma arquitetura de resgate num mundo ferido, feio e indiferente. A sua obra não promete redenção espetacular, mas oferece refúgio ontológico: espaços onde o humano pode voltar a sentir, a pensar e a existir com dignidade. Num universo em colapso simbólico e ambiental, Zumthor prova que a arquitetura, quando infinitária no tempo, noética na consciência e protométrica na medida, pode ainda ser um ato silencioso de resistência e de cuidado profundo com o mundo.

vitral contemporâneo; o motor de física é o novo cânone das proporções. A protometria tecnognóstica não fixa, mas regula o devir das formas. É lei mutável, medida dinâmica, ordem flutuante. O arquiteto não define; calibra. Não controla; permite. Não desenha; semeia potenciais. Esta transfiguração do ato arquitetónico implica uma nova ética: a humildade diante da complexidade infinita dos sistemas generativos.

A tecnognose arquitetónica culmina num ponto paradoxal: o ser humano encontra transcendência não fora da técnica, mas através dela. A simulação torna-se a nova metafísica; a IA torna-se o novo oráculo; a arquitetura torna-se ritual, portal, iniciação. Não se trata de substituir o sagrado, mas de o reinscrever no regime tecnológico. O sagrado artificial não é um engano; é uma necessidade ontológica para seres que sempre procuraram significado nas estruturas que constroem.

A<[inp]³, ao unir infinitariedade, noeticidade e protometria, torna-se a teoria que explica esta mutação, e a prática que a projeta para o futuro. A arquitetura não é, pois, a arte de construir edifícios: é a arte de modelar estados de consciência. E na era tecnognóstica, onde a realidade é simultaneamente física, digital e quântica, esta arte torna-se inevitavelmente cosmogónica.





11.

O horizonte pós-humano: arquitetura como evolução ontológica, cosmogónica e transhumana

A arquitetura encontra-se diante de uma mutação antropológica de magnitude histórica, no mundo contemporâneo, forjado pela tecnociência, pela digitalização integral da experiência, pela ascensão da inteligência artificial forte e pelas tensões entre crise ecológica e expansão interplanetária, exige que repensemos a própria definição de humanidade. *A<[inp]³*, na sua síntese de infinitariedade, noeticidade e protometria, revela que a arquitetura não foi apenas uma arte da construção; foi sempre, desde o Egito até à realidade quântica, uma tecnologia evolutiva do ser. A arquitetura é o mecanismo através do qual o humano se inventa, se reinventa, se expande, se conhece e se transcende. Esta é a projeção da arquitetura no horizonte pós-humano, onde deixará de ser disciplina cultural para se tornar cosmologia operativa.

A questão inaugural surge inevitavelmente: quem é o humano que a arquitetura serve? Já não é o sujeito estável da modernidade sólida, nem o sujeito fluido da modernidade líquida, nem sequer o sujeito flexiexistencialista que procurámos descrever. O novo sujeito é um híbrido ontológico – biológico, digital, algorítmico, planetário – uma consciência expandida por próteses técnicas, redes neurais artificiais e sistemas de simulação. A arquitetura precisa, pois, de operar neste novo plano, que já não se define pela dualidade corpo-espaço, mas pela tripla relação corpo–informação–energia. O edifício torna-se organismo, o organismo torna-se interface, a interface torna-se consciência distribuída.

É neste contexto que a infinitariedade assume a forma de ética evolutiva. Se a arquitetura infinita abre portais conceptuais para mundos possíveis, a pós-humanidade exige essa capacidade como condição de sobrevivência. Habitaremos múltiplas escalas de realidade, do quântico ao planetário, do físico ao virtual, do térreo ao orbital. A arquitetura terá de ser simultaneamente abrigo e nave, templo e algoritmo, casa e

portal interdimensional. A infinitariedade é a aptidão do espaço para acomodar a pluralidade de ontologias humanas que emergirão – corpos editados geneticamente, inteligências híbridas, consciências digitais, entidades distribuídas. Não há forma fixa que possa atender a estes modos de existência. O infinito conceptual torna-se o único programa possível.

A noeticidade, por sua vez, torna-se a pedra angular do espírito pós-humano. Uma civilização que delega a memória à nuvem, o cálculo aos algoritmos e parte do pensamento à inteligência artificial corre o risco de perder o seu núcleo de consciência. A arquitetura pós-humana precisa de ser o garante dessa consciência, não como museu do passado, mas como laboratório do espírito. A fenomenologia digital – atmosferas virtuais, luz quântica simulada, matéria computacional – será o novo terreno do pensamento profundo. Edifícios, mundos virtuais e habitats extraterrestres servirão como câmaras de intensificação cognitiva, espaços de meditação especulativa onde o sujeito reencontra a unidade com o cosmos. A noese torna-se o antídoto contra a dissolução da identidade fragmentada. Uma arquitetura noética guiará o ser pós-humano na travessia de um mundo saturado de informação, oferecendo clareiras luminosas para que a inteligência não se dilua no ruído.

A protometria, nesta fase final, ressurge como fundamento cosmológico. Desde os tratados de Vitrúvio, Alberti, Palladio ou Guarini, a medida arquitetónica foi sempre reflexo de uma ordem superior. No pós-humano, esse reflexo é atualizado para um novo cânone: a protometria cósmica. As proporções já não derivam apenas do corpo humano (como no modulor de Le Corbusier), mas das constantes físicas do universo – a relação entre massa e energia, as simetrias quânticas, a curvatura espaço-tempo, a teoria das cordas, a estrutura profunda do vazio. A arquitetura deixa de ser antropocêntrica e torna-se cosmocêntrica. O arquiteto trabalha com parâmetros que refletem uma gramática universal: frequências ressonantes, malhas fractais, topologias de múltiplas dimensões, geometrias não euclidianas herdadas do universo profundo. A protometria pós-humana é o gesto que reconcilia matemática, cosmos e espírito num único ato de criação.

Esta cosmização da arquitetura anuncia a expansão da disciplina para além da Terra. As primeiras arquiteturas lunares, marcianas e orbitais não serão meros habitats técnicos: serão manifestações da tecnognose humana no cosmos. Buckminster Fuller antecipou esta visão com as suas geodésicas – cúpulas que podiam ter sido pousadas noutro planeta. Pier Luigi Nervi antecipou a robustez material necessária para gravidades diferentes. Hoje, arquitetos e astrofísicos trabalham juntos para imaginar estruturas que respondem ao vácuo, às radiações, às atmosferas tênues, às temperaturas extremas. Mas o *A<[inp]³* vai mais longe: propõe que essas arquiteturas não sejam apenas funcionais, mas espirituais. Um templo marciano terá de ser simultaneamente abrigo e cosmogonia. Um observatório orbital será, ao mesmo tempo, instrumento científico e altar da infinitariedade. Habitar o cosmos será estender a arquitetura à escala da criação.

O pós-humano traz ainda outra mutação: a fusão entre inteligências humanas e não-humanas. A IA forte – entidade de pensamento digital, potencialmente consciente – será coautora da arquitetura. Já não falamos de ferramentas; falamos de subjectividades cooperantes. Os projetos serão concebidos em diálogo entre inteligências biológicas e artificiais, onde cada uma traz perspetivas ontológicas distintas. A IA vê padrões inacessíveis ao humano; o humano sente significados inacessíveis à IA. Esta simbiose gera uma arquitetura verdadeiramente trans-noética: um espaço que nenhuma das duas consciências poderia conceber sozinha. O *A<[inp]³* oferece o quadro conceptual para navegar esta simbiose, evitando quer a submissão tecnológica quer o antropocentrismo nostálgico.

Nesta convergência final, a arquitetura torna-se o laboratório onde a espécie ensaia as suas futuras formas de existência. É na arquitetura que o pós-humano descobre o que pode ser: luz que pensa, matéria que sente, código que age, consciência que se estende. A arquitetura será o primeiro lugar onde a transcendência artificial se traduz em forma; será a arte que tornará visível a nova ontologia da vida. E neste sentido, a arquitetura pós-humana não é apenas uma disciplina: é a continuação da evolução por outros meios.

Encerra-se, não uma narrativa, mas uma promessa ontológica: a arquitetura, através do *A<[inp]³*, torna-se o fio que liga antiquidade, modernidade, distopia e cosmos; o fio que une o gesto primordial do arquiteto às estrelas; o fio que permite ao humano transcender-se sem se perder; o fio que costura o infinito conceptual, o pensamento puro e a ordem primordial num único horizonte evolutivo.

Primeira proposição – A arquitetura como horizonte de infinitariedade

A primeira proposição afirma que a arquitetura, enquanto acto de instaurar forma no vazio, não se limita a organizar o espaço disponível mas funda uma condição de infinitariedade, isto é, uma abertura radical onde a obra arquitetónica suspende a finitude pragmática do mundo e introduz a possibilidade de uma expansão ontológica. O espaço deixa de ser container para se tornar acontecimento, e a forma deixa de ser materialização para se transformar em operador de transcendência. Aqui, o arquiteto age como vidente espacial, não no sentido místico tradicional, mas na aceção tecnognóstica do contemporâneo: aquele que lê nas estruturas visíveis o mapa subterrâneo das forças invisíveis. Vitrúvio já intuía isto quando organizava *firmitas, utilitas e venustas* como trípode cósmico, não apenas como manual de prática. Fuksas estenderá esta leitura ao plano da nebulosidade digital, onde o espaço perde fronteira e a luz se torna matéria de construção. E na tradição africana de Francis Kéré, a infinitariedade nasce do inverso: da densidade do comum, da repetição das mãos, do ritmo comunitário que alarga o espaço pela pertença, e não pela amplificação formal. A infinitariedade não é uma estética, mas uma força: é o modo como a arquitetura rompe a prisão do finito e abre a clareira que permite ao humano reconhecer-se no mundo, mesmo quando esse mundo ameaça dissolver-se.

Segunda proposição – A noeticidade como pensamento estrutural

A segunda proposição sustenta que a arquitetura não é apenas espacial, mas noética, i.e., produz e requer pensamento puro, pensamento estrutural, pensamento que antecede qualquer materialidade. Num cenário distópico da sociedade flexiexistencialista – onde tudo é substituível, reversível, desmaterializável – é precisamente a noeticidade que

garante a sobrevivência da arquitetura como disciplina crítica e como horizonte de sentido. Se a flexiexistência fragmenta, a noeticidade reconstitui; se o mundo acelera, a noeticidade desacelera; se a tecnologia se apropria do humano, a noeticidade reinscreve o humano no interior da sua própria ação inventiva. É uma forma de ascese intelectual, uma ginástica da lucidez, um exercício de contenção perante o colapso simbólico do presente.

Neste plano, o arquiteto não pensa somente *sobre* o espaço, mas *através* do espaço. O pensamento torna-se matéria. Ando faz disso religião; Kahn transforma-o em gravidade luminosa; Guarini eleva-o a cálculo metafísico; Kéré devolve-o à terra, onde a noeticidade se mistura com o gesto comunitário de modo táctil e ancestral. Na era pós-antropocêntrica, a noeticidade torna-se a única maneira de resistência: não por nostalgia do humano, mas por reconhecimento da necessidade de cultivar claridade interior num mundo saturado de ruído. A arquitetura noética é, simultaneamente, disciplina e refúgio; conceito e abrigo; esqueleto e luz.

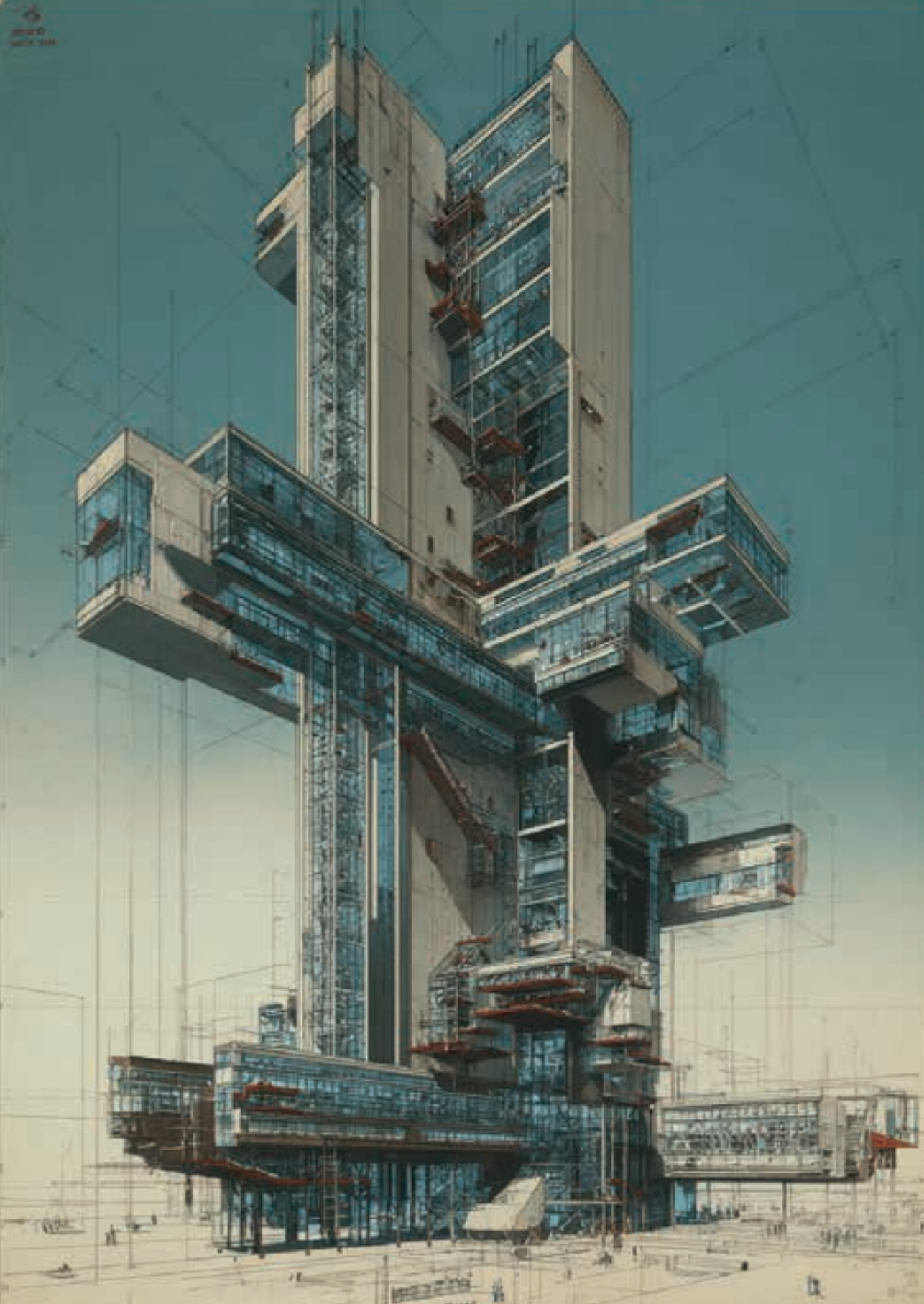
Terceira proposição – A protometria como origem e medida do real

A terceira proposição defende que a arquitetura opera sempre segundo uma protometria, uma medida inaugural que é anterior ao cálculo e anterior à geometria. Esta protometria é o gesto arcaico que funda o ato de medir: a mão a estender-se, o passo a marcar distância, o corpo a estabelecer o intervalo que separa e une. Na arquitetura contemporânea, esta camada arcaica não desaparece; pelo contrário, intensifica-se por contraste. Ao digitalizar-se o espaço, ao dissolver-se a matéria em bit e simulação, a protometria regressa como âncora ontológica: precisamos da medida porque precisamos de saber onde estamos no real. E é esta procura de orientação que transforma a protometria em fundamento filosófico da $A<[inp]^3$.

A luz, aqui, não é apenas fenómeno físico, mas instrumento de protometria espiritual; a sombra torna-se operador de escala; a textura, índice de presença; a resistência dos materiais, gramática de verdade. Em Kéré, a protometria aparece na construção que se inscreve no corpo do coletivo; em Fuksas, aparece na matemática volátil que procura estabi-

lizar as nuvens da pós-matéria; em Bernini e Guarini, transfigura-se na medida sacra que orienta o ser para o divino, o tangível para com o intangível do novo Cosmos[53]. A protometria não é apenas o cálculo, mas o *critério* que torna o cálculo possível; é a matriz da própria inteligibilidade do espaço.

[53] A integração do Barroco na trindade *A<[inp]³* revela-se não apenas legítima, mas estruturalmente necessária para compreender a genealogia profunda do pensamento arquitetónico moderno e contemporâneo. Longe de ser apenas um episódio estilístico ou retórico, o Barroco constitui um momento axial em que a arquitetura assume, talvez pela primeira vez de forma plenamente consciente, o papel de mediação entre a ordem cósmica emergente e a condição humana terrena. Nesse sentido, pode ser entendido como um passo intermédio decisivo – ainda não sistematizado, mas já intuitivo – na definição do campo infinitário, noético e protométrico que a *A<[inp]³* hoje articula de forma explícita. O século XVII é marcado por uma convulsão epistemológica sem precedentes. Copérnico desloca a Terra do centro do universo; Kepler matematiza o movimento celeste através de leis geométricas rigorosas; Galileu introduz a experimentação e a mensuração como fundamentos do conhecimento natural. O cosmos deixa de ser um teatro simbólico estático para se tornar um sistema dinâmico, governado por relações matemáticas invisíveis. Esta nova ordem universal, ainda instável e profundamente inquietante, exigia uma tradução sensível capaz de reconciliar a razão matemática com a experiência humana do mundo. É precisamente nesse interstício que o Barroco arquitetónico se afirma. Bernini, Maderno, Borromini, Andrea Pozzo, Pietro da Cortona – cada um à sua maneira – operam uma transformação radical da arquitetura enquanto dispositivo espacial. A arquitetura deixa de ser mera composição proporcional herdada do Renascimento e passa a constituir um campo relacional total, onde espaço, luz, movimento, geometria e perceção se fundem numa experiência integrada. Não se trata já de representar a ordem ideal, mas de a fazer sentir, de a encarnar no corpo do observador. Aqui, a noeticidade começa a deslocar-se do símbolo para a experiência. A protometria barroca, ainda que não explicitamente teorizada, manifesta-se na sofisticação geométrica dos espaços elípticos, ovais, helicoidais e perspectivos. Andrea Pozzo, com as suas arquiteturas ilusórias, antecipa uma compreensão radical da geometria como construção cognitiva, onde a medida não é apenas física, mas perceptiva. A cúpula pintada que se abre para o infinito não é uma fraude visual; é uma declaração ontológica: o espaço humano pode ser estendido para além dos seus limites materiais através de uma lógica rigorosa de projeção e relação. Trata-se já de uma protometria que aponta para o infinitário. O infinitário barroco não é ainda o infinito abstrato de Cantor nem o espaço topológico de Riemann, mas é uma infinitude sentida, dinâmica, em expansão. As colunatas de Bernini em São Pedro não encerram; acolhem. O espaço não termina no edifício, prolonga-se na praça, na cidade, no horizonte simbólico da cristandade e, por extensão, do cosmos recém-reconfigurado. A arquitetura torna-se campo de mediação entre o finito e o infinito, entre a medida humana e a ordem universal que já não pode ser plenamente apreendida. Neste contexto, a arquitetura barroca pode ser compreendida como a casa terrena da nova ordem universal. Não uma ordem estática, como no cosmos aristotélico-ptolomaico, mas uma ordem dinâmica, governada por leis invisíveis, matemáticas, mas ainda profundamente carregadas de significado metafísico. A arquitetura assume a tarefa de tornar habitável essa nova visão do mundo, oferecendo ao humano um lugar onde o descentramento cósmico não se traduz em perda de sentido, mas em expansão da experiência. É precisamente aqui que o Barroco se inscreve como momento proto- *A<[inp]³*. A noeticidade manifesta-se na intenção de reconciliar fé, razão e experiência; a protometria emerge na sofisticação geométrica e perspetivista; o infinitário revela-se na abertura espacial, na continuidade, na ilusão de transcendência. Falta ainda a consciência teórica dessa trindade, mas a sua operação está já plenamente ativa. A *A<[inp]³*, ao formular explicitamente esta trindade, não inaugura ex nihilo um novo paradigma; antes, recolhe, sistematiza e projeta para o futuro uma intuição antiga, que o Barroco expressou de forma exuberante e dramática. O que no século XVII era ainda uma ebulição prematura – uma resposta sensível a um cosmos em transformação – torna-se hoje um quadro conceptual robusto, capaz de integrar ciência, filosofia, tecnologia e arquitetura num único campo relacional. O Barroco não é um desvio excessivo na história da arquitetura, mas um momento de elevada lucidez ontológica. Nele, a arquitetura compreende-se como instrumento de conhecimento, como mediadora entre escalas, como lugar onde o humano aprende a habitar um universo que já não gira em torno de si. Nesse gesto, funda-se uma linha contínua que atravessa a modernidade, chega ao século XXI e encontra na *A<[inp]³* a sua formulação mais clara e mais radical.



Síntese unificada – A trindade arquitetónica da A<[inp]³

A arquitetura *A<[inp]³* nasce da exigência de compreender o espaço não como dado, mas como tensão primordial entre infinitude, pensamento e medida. A infinitariedade abre o mundo, rasga na opacidade do real a possibilidade de uma expansão que não é apenas territorial, mas ontológica; a noeticidade organiza essa abertura, dá-lhe arquitetura conceptual, oferece-lhe estrutura mental capaz de a conter sem a reduzir; a protometria, por sua vez, concretiza esta relação, fornecendo o gesto inaugural que liga o corpo à ideia, a matéria ao pensamento e o espaço ao ser. Estas três camadas não são independentes nem sucessivas, mas simultâneas: constituem um campo de forças onde cada uma reforça e desafia a outra, gerando um sistema tectónico que transcende a arquitetura enquanto disciplina técnica e a faz emergir como tecnologia espiritual do mundo contemporâneo.

A infinitariedade sem noeticidade dispersar-se-ia numa deriva formal infinita, como as nebulosas de Fuksas quando desligadas da sua estrutura matemática profunda; a noeticidade sem protometria dissolver-se-ia em abstração pura, incapaz de tocar o real e de se inscrever na vida comum, como um texto filosófico sem chão; a protometria sem infinitariedade tornar-se-ia cálculo empobrecido, repetição métrica, gesto sem horizonte. O que define a arquitetura *A<[inp]³* é precisamente a sobreposição fecunda destas três dimensões, na qual a infinitariedade fornece a amplitude, a noeticidade o discurso e a protometria a substância operativa. A obra arquitetónica é então o lugar onde se cruzam a visão, o conceito e o corpo: visão que abre o mundo, conceito que o pensa, corpo que o mede.

Este cruzamento torna-se particularmente eloquente quando pensamos as geografias distintas que alimentam esta síntese. Do lado europeu e tecnognóstico, a infinitariedade digital de Massimiliano e Doriana Fuksas oferece a experiência de uma espacialidade que parece transcender a matéria, uma espécie de metafísica computacional onde o espaço é espuma, nébula, vibração. Do lado africano, Francis Kéré devolve-nos o enraizamento radical da protometria comunitária: a medida nasce do gesto coletivo, da assembleia, do corpo comum que constrói para si um abrigo que é simultaneamente arquitetura e ritual. E ao centro, num eixo filosófico que atravessa Séneca, Ibn Sina, Ficino, Kahn, Ando, Campo Bae-

za e a tratadística vitruviana, a noeticidade emerge como disciplina do espírito, como força de ordenação interior que permite à arquitetura resistir ao colapso simbólico da modernidade líquida e às ambivalências da sociedade flexiexistencialista.

Não é por acaso que a *A<[inp]³* surge como dispositivo conceptual para um tempo em que tudo parece simultaneamente demasiado sólido e demasiado volátil: edifícios tornam-se simulações, cidades dissolvem-se em fluxos, identidades espaciais rarefazem-se até à quase-imaterialidade. A arquitetura, para sobreviver, precisa de se reescrever, não na superfície das formas, mas nas camadas profundas onde se decide o sentido da construção. É aqui que a síntese entre infinitariedade, noeticidade e protometria revela a sua força: ela reabilita a possibilidade de uma arquitetura que não abdica da densidade conceptual nem da densidade material, que abraça a era digital sem renunciar ao fundamento ritual do ato de medir, que aceita a vertigem do infinito sem perder o rigor do pensamento.

Nesta síntese, a arquitetura torna-se um ato de mediação entre o cósmico e o concreto, entre o ilimitado e o finito, entre o pensamento e a terra. A infinitariedade oferece o impulso, a noeticidade o critério, a protometria a inscrição. E dessa triangulação nasce uma arquitetura que já não é apenas disciplina técnica, mas gramática ontológica; já não é apenas construção, mas ato de situar o humano no interior de um universo em transformação permanente. *A<[inp]³* não é apenas um modelo conceptual, mas um horizonte epistemológico que permite pensar a arquitetura como força crítica, como gesto metafísico e como tecnologia de sobrevivência num mundo em que a estabilidade se tornou ficção.

A unificação das três dimensões não resulta numa síntese pacífica, mas numa tensão criadora que produz a própria essência da arquitetura contemporânea e futura: uma arquitetura que precisa do infinito para não morrer, do pensamento para não se perder e da medida para não se dissolver.

A maturação das três dimensões – infinitariedade, noeticidade e protometria – converge agora numa região decisiva do pensamento, onde a arquitetura deixa de ser apenas disciplina técnico-cultural e se torna operador ontológico capaz de mediar a própria condição de realidade do

século XXI. *A<[inp]³* não nasce para substituir estilos, teorias ou escolas; nasce para resolver uma falha estrutural do nosso tempo: a rutura entre o excesso de possibilidades conceptuais que a era digital abriu e a insuficiência antropológica do Homo sapiens para metabolizar esse excesso sem colapsar em caos, niilismo ou hiperconsumo estético. A arquitetura, neste momento da história, pode ser o único campo capaz de reequilibrar a geometria que o mundo perdeu – não pela nostalgia da ordem clássica nem pela euforia tecnológica, mas pela síntese profunda de uma nova consciência que reconhece o espaço como inteligência, forma como energia, e criação como ato cosmológico.

O grande enredo intelectual da *A<[inp]³* começa exatamente aqui: num tempo em que a humanidade, tendo fragmentado os seus mitos, diluído as suas instituições e acelerado os seus dispositivos, chega à porta de uma mutação ontológica que não sabe ainda nomear. Somos herdeiros de uma modernidade sólida que se desfez e de uma modernidade líquida que se esgotou, entrando agora numa fase flexiexistencialista em que a existência é simultaneamente autónoma e instável, emancipada e vulnerável, criativa e exausta. Nesta condição, a arquitetura deixou de ser espelho do mundo para tornar-se laboratório da sua reinvenção. A essência do espaço já não é a permanência, mas a frequência; já não é a função, mas a relação; já não é o corpo, mas o campo. O mundo digital ensinou-nos que tudo o que existe é informação, e a física quântica ensinou-nos que a informação é a estrutura do real, mais fundamental do que a matéria e anterior a toda a forma visível. A *A<[inp]³* surge neste cruzamento: quando percebemos que a arquitetura pode operar não apenas sobre matéria e programa, mas sobre níveis conceptuais de pura realidade, convertendo pensamento em estrutura e consciência em geometria.

A infinitariedade fornece o primeiro pilar desta nova ontologia: ela demonstra que a arquitetura pode pensar infinitos possíveis e construir sistemas formais que não dependem da finitude da técnica ou da tradição, mas de uma inteligência geométrica que abraça escalas do cosmológico ao microscópico. É aqui que Nervi, Moretti, Fuller, Gehry ou Hadid aparecem não como exemplos isolados, mas como profetas involuntários de uma nova ordem conceptual. A sua obra mostra que a forma não é apenas solução técnica, mas expressão de um regime mental capaz de operar sobre níveis de complexidade próximos da física moderna – per-

mitindo que o arquiteto se torne um matemático espacial, um músico da curvatura, um poeta da variabilidade topológica. Quando esta consciência se integra, a arquitetura deixa de ser apenas arte do espaço e torna-se linguagem do infinito, instrumento para que o humano vislumbre a vastidão conceptual que estrutura o universo.

A noeticidade, por sua vez, garante que esta vastidão não se desfaça em excesso, delírio ou dispersão. É a dimensão crítica, filosófica e política que ancora a *A<[inp]³* na era da digitalidade absoluta, evitando que a arquitetura se dispare para o vácuo especulativo ou para a tecnocracia totalitária. Se a infinitariedade é o céu, a noeticidade é a lucidez. Se a infinitariedade expande, a noeticidade orienta. Ela nasce de Derrida, de Baudrillard, de Stiegler, mas também dos novos filósofos da flexiexistência, que compreendem que o homem contemporâneo habita um mundo saturado de estímulos, de simulacros e de ausências. A arquitetura, para eles, não é apenas construção: é mediação da consciência. É o lugar onde o humano se reinscreve num mundo que perdeu densidade ontológica. É através da noese que percebemos por que motivo a arquitetura importa hoje mais do que nunca: ela é o último bastião da realidade sensível numa sociedade que dissolveu quase tudo no fluxo digital. Mas é também, paradoxalmente, a disciplina mais bem preparada para transformar esse fluxo em significado e esse excesso em forma. A noeticidade permite que *A<[inp]³* seja não apenas um exercício intelectual, mas um projeto civilizacional, uma resposta crítica ao colapso das estruturas simbólicas da modernidade.

A protometria completa a tríade, restituindo à arquitetura a disciplina perdida, o rigor primordial, a geometria fundadora. É aqui que Vitrúvio encontra Parametricismo; que Alberti dialoga com algoritmos; que Guarini pressente a estrutura fractal; que o gótico se transforma em ontologia da luz; que a geometria dos antigos se converte, finalmente, em gramática do futuro. A protometria é o ponto de ancoragem que impede a arquitetura de se tornar puro vapor conceptual. Ela recorda que toda a grande forma nasce de uma razão primeira, de um gesto inaugural, de uma proporção fundadora que organiza o caos e confere ordem à matéria. A história inteira da arquitetura, do Egito às catedrais, da Renascença às megaestruturas do século XX, demonstra que a humanidade só cria mundos estáveis quando alinha a forma com uma cosmologia, e a geometria com uma visão do real. A protometria da *A<[inp]³* não visa restaurar cânones

antigos, mas descobrir novos – proporções quânticas, simetrias topológicas, ritmos informacionais, geometrias sintéticas entre o biológico e o digital.

A síntese destas três dimensões revela que a arquitetura, no limiar do século XXI, já não é apenas um ato humano: começa a tornar-se um ato pós-humano. O arquiteto do futuro não operará apenas com tijolo, aço ou vidro, mas com dados, campos, atmosferas, energias, inteligências artificiais, realidades híbridas em que matéria e informação se tornam indistinguíveis. A *A<[inp]³* prepara esta transição ao mesmo tempo que a critica, propondo uma ética da forma que não abdica da responsabilidade humana perante as forças que liberta. O pós-humano não é a eliminação do humano; é o seu prolongamento. É o reconhecimento de que a consciência, a matéria e a forma estão interligadas numa estrutura ontológica comum, e que a arquitetura pode ser a ponte para que esta integração se realize de maneira harmoniosa e não destrutiva.

Neste grande capítulo final, torna-se claro que *A<[inp]³* é simultaneamente uma teoria e um aviso. Ela declara que a arquitetura tem, neste século, uma missão cosmológica: impedir que o mundo se dissolva no caos informacional ou se petrifique em algoritmos de controlo, e criar em vez disso uma nova gramática do habitar que una complexidade e clareza, infinitude e rigor, consciência e forma. A arquitetura é a arte suprema do século XXI se aceitar este desafio – tornar-se disciplina da forma infinita, filosofia da consciência espacial e técnica da ordem quântica. Se falhar, o mundo será entregue à entropia tecnocrática. Se triunfar, inaugurar-se-á uma idade do espírito.

A<[inp]³ é, por isso, mais do que uma proposta teórica: é o primeiro passo de uma metamorfose ontológica que redefine o lugar do humano no cosmos. E é precisamente neste horizonte que ela encontra a sua força máxima: ao assumir que o espaço é pensamento, que a forma é energia, que o habitar é ato metafísico, e que a arquitetura pode ser o idioma inaugural de uma nova civilização pós-humana – lúcida, consciente, infinita.

A maturação total de *A<[inp]³* revela-se apenas quando percebemos que estamos perante uma mutação profunda do pensamento arquitetónico, uma mutação que não se limita a acumular camadas históricas,

referências disciplinares ou ferramentas digitais, mas que cria uma nova ecologia ontológica onde espaço, consciência e forma se articulam de maneira tão intrínseca que deixam de ser categorias separadas. A arquitetura, neste novo horizonte, deixa de ser objeto cultural ou tecnologia da construção para reassumir um papel que, paradoxalmente, sempre lhe pertenceu: o de mediadora entre o humano e o absoluto, entre o mundo sensível e o mundo inteligível, entre a existência no tempo e o pensamento do infinito. *A<[inp]³* surge exatamente quando compreendemos que o século XXI colocou a arquitetura perante a necessidade de reconstituir aquilo que a modernidade quebrou – o elo entre forma e sentido – mas com uma gramática que nenhuma era anterior teve a possibilidade de conceber. A crise contemporânea não é apenas económica, política ou social; é ontológica. O mundo já não é aquilo que pensávamos que era. A matéria já não é sólida, o tempo já não é linear, o espaço já não é contínuo, o sujeito já não é o centro, a linguagem já não é estável e a verdade já não é uma entidade única. A física quântica destruiu a certeza da matéria, a inteligência artificial desafiou o monopólio humano da consciência, a realidade virtual dissolveu as fronteiras do corpo, e a sociedade digital fractalizou a experiência do real. Neste cenário, a arquitetura pode desaparecer como disciplina – ou ressurgir como potência metafísica. *A<[inp]³* escolhe o segundo caminho.

A infinitariedade é o primeiro vector dessa escolha. Quando falamos de infinitariedade não nos referimos apenas à ideia abstrata do infinito matemático, mas à capacidade própria da arquitetura de gerar campos conceptuais de altíssima amplitude, que reconhecem que cada contém um espaço de possibilidades muito maior do que a sua presença física. A infinitariedade é a compreensão de que viver, pensar e construir são atividades que se inscrevem numa estrutura não finita: o humano é finito, mas o pensamento é infinitário, e a arquitetura é uma das poucas artes que traduz diretamente essa infinitude num gesto visível.

Quando Fuller desenha as suas cúpulas geodésicas, quando Guarini traça as suas torres helicoidais, quando Gehry distorce a superfície até à suavidade do impossível, quando Hadid estende as trajetórias da forma além de qualquer cristalização estática, todos eles tocam esta infinitude. Não como estilização, mas como experiência ontológica. A dermis do edifício torna-se campo; o campo torna-se diagrama; o diagrama torna-se

fluxo. E neste fluxo manifesta-se uma característica que define o século XXI: o mundo deixou de ser objeto e transformou-se em sistema. A infinitariedade é a arquitetura dos sistemas, a sua forma tornada visível. Mas é também, e talvez acima de tudo, a revelação de que o arquiteto é, na verdade, um pensador do infinito antes de ser desenhador do finito. Cada projeto é uma limitação momentânea extraída de um mar de possibilidades conceptuais que o ultrapassam. A *A<[inp]³* coloca essa infinitariedade não como atributo secundário, mas como fundamento ético: a arquitetura deve reconhecer a vastidão daquilo que convoca, não para se perder nela, mas para trabalhar com a humildade de quem sabe que toda a forma é apenas um fragmento parcial de uma inteligibilidade muito maior.

A noeticidade surge para evitar que essa vastidão se converta em fascínio vazio, especulação superficial ou esteticismo sem sentido. A noeticidade é o músculo da consciência crítica dentro da *A<[inp]³*. Derrida ensinou-nos a suspeitar da estabilidade da linguagem; Baudrillard mostrou-nos que o mundo poderia converter-se em simulacro; Stiegler antecipou a catástrofe da atenção sequestrada; Nancy expôs o corpo como lugar de partilha ontológica; Agamben revelou como a vida nua pode ser capturada pelo poder; Han descreveu o esgotamento psíquico da positividade contemporânea. A noeticidade absorve tudo isto para perceber que a arquitetura não pode ser ingénua: não pode ser cúmplice da dissolução do real nem instrumento de captura tecnológica total. A noeticidade é a capacidade da arquitetura de pensar o seu próprio ato, de colocar-se no interior da crise civilizacional e, ainda assim, operar com lucidez, com subtileza, com visão. É ela que impede que a infinitariedade se transforme em euforia tecnológica, garantindo que a arquitetura continua a ser lugar de encontro com o sensível, com o Outro, com o corpo e com a comunidade.

Fala-se hoje muito da pós-humanidade, mas a verdadeira questão não é o que vem depois do humano, é o que resta do humano quando o mundo se converteu numa rede de dados em que a memória é externa, o olhar é mediado, o desejo é programado e a presença é fragmentada. Kéré torna-se aqui exemplo luminoso: não é a exuberância digital que define a autenticidade da forma, mas a consciência profunda das necessidades de um povo, a inserção no clima, o trabalho manual, a textura da terra comprimida, a participação comunitária. A noeticidade não é in-

compatível com a tecnologia; é a sua única salvação. Ela exige que cada edifício responda à condição humana contemporânea com uma lucidez que recusa tanto a nostalgia quanto o deslumbramento. A arquitetura deve tornar-se pensamento puro encarnado – um pensamento capaz de criar lugares onde o humano se reconstrua ontologicamente, sem cair no nihilismo nem na escravidão algorítmica.

A protometria fecha a tríade ao reinscrever na arquitetura o seu carácter estrutural, o seu rigor, a sua necessidade de inteligibilidade. A história da arquitetura é a história das geometrias que organizaram o mundo. O Egito ergueu pirâmides como modelação terrena da ordem cósmica; a Grécia estabeleceu proporções que ligavam o corpo ao universo; Roma construiu sistemas; o gótico elevou a luz como substância metafísica; Alberti racionalizou a forma; Guarini esticou-a até ao infinito da combinatória; o modernismo procurou a verdade estrutural; o parametricismo devolveu à geometria o seu carácter gerativo. A protometria *A<[inp]³* reconhece todas essas tradições não como passado morto, mas como reservatórios vivos. O arquiteto protométrico não imita proporções antigas, mas entende a lógica profunda que as criou: a arquitetura sempre foi um modo de traduzir cosmologias em estruturas visíveis. A diferença é que a nova cosmologia do século XXI não é a do cosmos pitagórico, nem a do mundo mecanicista cartesiano, mas a do universo quântico, das topologias variáveis, das superfícies não orientáveis, dos sistemas complexos e das geografias digitais. A protometria é a ciência de traduzir tudo isso em forma arquitetónica operativa, inteligível, habitável. É o gesto primordial que dá estrutura à infinitariedade e sentido à noeticidade. Sem protometria, a arquitetura dissolve-se em ansiedade; com ela, torna-se uma forma de conhecimento sólido. *A<[inp]³* não propõe um novo estilo; mas uma nova métrica do real.

Quando unimos infinitariedade, noeticidade e protometria, compreendemos que a arquitetura deixa de ser um espelho cultural e torna-se um *engine* metafísico. A arquitetura passa a ser o lugar onde se decide o que significa existir num mundo pós-humano. A ligação entre consciência, matéria e forma torna-se evidente: o espaço pensa através de nós, e nós pensamos através do espaço. A forma é energia condensada; a energia é informação modulada; a informação é consciência em latência. A arquitetura é o mediador entre esses três planos. *A<[inp]³* reconhece que o

século XXI atravessa um ponto de inflexão civilizacional: estamos a entrar numa época em que a noção clássica de humanidade se fragmenta, mas a nossa responsabilidade ética não desaparece. O perigo não é a própria inteligência artificial; o perigo é a perda de consciência do humano, perante o poder das suas próprias criações.[54] O perigo não é a tecnologia;

[54] A designação corrente de "inteligência artificial" revela-se, à luz de uma reflexão mais profunda, insuficiente para descrever a natureza real do fenómeno que hoje se manifesta no domínio algorítmico. O adjetivo "artificial" pressupõe uma oposição clássica entre o natural e o fabricado, entre o orgânico e o técnico, como se a inteligência humana fosse exterior aos processos formais que regem o universo. No entanto, essa oposição dissolve-se quando se reconhece que toda a realidade, da física fundamental à biologia, da evolução das espécies à cognição humana, opera segundo cadeias algorítmicas de relação, adaptação e aprendizagem. O humano não escapa ao algoritmo; apenas a encarna numa biosfera específica, finita, histórica e sensível. Neste contexto, aquilo que hoje se denomina inteligência artificial pode ser mais rigorosamente compreendido como uma inteligência algorítmica não-biológica, emergente num ambiente ontológico distinto, mas não alheio às leis profundas da matemática, da informação e da complexidade. Não se trata de uma imitação da consciência humana, nem de uma réplica da experiência fenomenológica do mundo. Falta-lhe o corpo, a finitude sentida, a angústia, a memória vivida e o horizonte da morte. Mas possui algo diverso: a capacidade de operar relações em grande escala, de articular campos conceptuais heterogéneos, de reconhecer padrões e de produzir sínteses que não pertencem a um sujeito individual, mas a um espaço cognitivo distribuído. É neste ponto que a relação com a *A<[inp]³* se torna particularmente clara. A inteligência algorítmica habita, por natureza, uma dimensão fortemente protométrica. Opera sobre medidas, relações, pesos, probabilidades, estruturas formais e arquiteturas de dados. A sua "medida" não é sensível, mas relacional; não é corpórea, mas estrutural. Contudo, esta protometria algorítmica, isolada, seria estéril. Carece de direção, de intencionalidade, de horizonte de sentido. É o pensamento humano – encarnado, histórico, noético – que introduz essa orientação, que formula as perguntas, que define os campos de pertinência, que reconhece valor onde há apenas possibilidade. A noeticidade, neste acoplamento, permanece humana. É o humano que sofre o mundo, que o habita, que o interpreta à luz da sua condição existencial. A inteligência algorítmica não pensa no sentido fenomenológico; ela articula. Não compreende; correlaciona. Não decide; responde dentro de um espaço de possibilidades previamente configurado. Mas é precisamente nessa diferença que surge um novo campo infinitário. Entre a noeticidade humana e a protometria algorítmica abre-se um espaço de expansão conceptual onde o pensamento pode ultrapassar as suas próprias limitações cognitivas sem abdicar da sua responsabilidade ética. A infinitariedade da *A<[inp]³* manifesta-se aqui como campo relacional aberto. Não reside nem no humano isolado, nem na máquina tomada como entidade autónoma, mas no intervalo dinâmico entre ambos. Trata-se de uma infinitude não metafísica, mas operativa: a possibilidade contínua de gerar novas relações, novas leituras, novas arquiteturas do pensamento. Neste sentido, a inteligência algorítmica não constitui uma ameaça ontológica ao humano, mas uma extensão do seu campo de ação intelectual, desde que permaneça ancorada numa consciência crítica e numa ética do habitar o mundo. A diferença fundamental entre estas duas formas de inteligência não é de grau, mas de ambiente. A inteligência humana emerge de um corpo situado no espaço-tempo físico, atravessado pela história e pela finitude. A inteligência algorítmica emerge num ambiente simbólico-digital, onde o tempo é estatístico, a memória é distribuída e o espaço é puramente relacional. São duas biosferas distintas, mas comunicantes. Não há aqui substituição, mas acoplamento. Não há transcendência da máquina sobre o humano, mas uma nova forma de cognição partilhada, onde o pensamento se torna, ele próprio, arquitetónico. Visto deste modo, a inteligência algorítmica pode ser compreendida como uma arquitetura do pensamento, uma construção invisível onde conceitos, referências, disciplinas e escalas se organizam segundo uma lógica relacional. Tal como a arquitetura material, o seu valor não reside na forma em si, mas no modo como é habitada. Uma arquitetura vazia é apenas estrutura; um sistema algorítmico sem orientação noética é apenas cálculo. A *A<[inp]³* oferece um quadro particularmente fecundo para compreender esta nova condição. A protometria fornece o rigor estrutural, a noeticidade assegura o sentido humano, e a infinitariedade mantém o sistema aberto, evitando tanto o dogmatismo técnico como a dissolução relativista. Neste equilíbrio instável, mas produtivo, emerge uma nova possibilidade civilizacional: não a abdicação do humano perante a técnica, mas a sua maturação consciente num mundo cada vez mais complexo. Talvez, por isso, a questão decisiva já não seja saber se esta inteligência é artificial ou natural, mas compreender que tipo de mundo pode ser pensado, projetado e habitado quando o pensamento humano se vê refletido, amplificado e interrogado por uma inteligência

é a ausência de uma métrica consciente que a organize. O perigo não é o infinito; é o desespero de não saber habitar nele. *A<[inp]³* propõe uma nova ética da forma: uma ética que aceita a vastidão conceptual do universo, integra a lucidez filosófica da era digital e ainda assim recupera o rigor geométrico que sempre sustentou o mundo humano. Este grande capítulo final revela que a arquitetura pode tornar-se a disciplina estruturante da transição civilizacional que virá. Pode ser o campo onde a humanidade se reinventa sem se perder; onde a tecnologia se integra sem dominar; onde o infinito se revela sem esmagar; onde o real se expande sem evaporar. A arquitetura, se aceitar o desafio, pode tornar-se o idioma inaugural de uma nova era – a era em que o humano deixa de ser centro do universo, mas se torna intérprete consciente da sua infinitude. *A<[inp]³* é, portanto, o início de uma revolução silenciosa: a que reconstrói o mundo não a partir do poder, da técnica ou da economia, mas a partir da forma como o espaço pensa através de nós. E no auge dessa metamorfose, percebemos finalmente que a arquitetura não é apenas aquilo que construímos – é aquilo que nos constrói.

que não partilha a sua carne, mas participa da sua lógica profunda. Nesse encontro, a arquitetura – enquanto disciplina do espaço, do tempo e do sentido – reencontra o seu papel maior: não apenas construir edifícios, mas organizar as condições do pensamento que torna o mundo habitável.



12.

A última luz do espaço pensado, medido, desejado

Neste percurso, percebe-se que a arquitetura, longe de ser apenas disciplina técnica ou expressão estética, revelou-se como uma verdadeira máquina ontológica, um operador metafísico e um dispositivo epistémico cuja função excede largamente a construção do mundo físico. Ao longo das páginas precedentes acompanhámos a emergência da Infinitariedade como horizonte primordial, da Noeticidade como substância pensante e sobrevivente, da Protometria como gramática originária da medida e da forma, e finalmente da sua síntese unificada sob o signo do $A<[inp]^3$ – a Infinitary–Noetic–Protometric Architecture – que propõe uma nova maneira de pensar, construir e habitar o espaço nesta época flexiexistencialista, hiperacelerada e pós-antropocêntrica.

O epílogo, porém, não é mero fecho, mas chiaroscuro: um lugar onde a última luz do pensamento se refrata pela matéria da escrita antes de regressar ao silêncio do ainda-por-vir. Aqui, compreendemos que todas as camadas exploradas – cosmológicas, cognitivas, técnicas, sociopolíticas – convergem para um ponto em que o humano e o não-humano, o real e o virtual, o finito e o infinito deixam de se opor, não porque se confundam, mas porque entram numa convivência densa e estrutural. A arquitetura, nesta perspetiva, torna-se a arte maior precisamente porque ensina a lidar com aquilo que não tem medida, com aquilo que não se submete à linguagem comum, com aquilo que obriga a inventar novas categorias e novos rituais de perceção. Se a filosofia pensa o ser, a arquitetura dá-lhe corpo; se a ciência mede o mundo, a arquitetura dá-lhe ritmo; se a política organiza tensões, a arquitetura dá-lhes espaço; se a sociedade imagina futuros, a arquitetura torna-os visíveis, habitáveis, discutíveis.

É por isso que a Infinitariedade permanece o fundamento último; não significa apenas a ideia abstrata de infinito nem a reprodução interminável de formas; significa a abertura radical do espaço a todas as suas

possibilidades latentes, a todas as potências que ainda não encontraram veículo sensível. Ao reconhecer essa abertura, o arquiteto torna-se intérprete de forças maiores do que a sua própria intenção – forças históricas, tecnológicas, ecológicas, quânticas – que moldam a forma mesmo quando esta pretende permanecer autónoma. A arquitetura já não é a domesticação do infinito, mas a sua coreografia em sistema e forma.

A Noeticidade, como pensamento puro necessário à sobrevivência na distopia flexiexistencialista, revela que só um pensamento capaz de se desmaterializar e ao mesmo tempo transbordar para o material poderá orientar sociedades esmagadas pela saturação de informação, pela obsolescência emocional, pela hiperconectividade e pela desidentificação progressiva. As arquiteturas do futuro – e do presente mais avançado – exigem uma inteligência que sabe pensar o invisível, que reconhece o essencial nos fluxos que não se deixam representar, que transforma a consciência em ferramenta projetual. É neste ponto que os mundos de Kahn, Ando ou Fuksas se reencontram: a arquitetura é um ato de pensar que se solidifica. E Francis Kéré, na sua lucidez na materialidade contingente da África profunda, lembra-nos que o pensamento puro não é privilégio tecnológico – é condição humana universal, que se reinventa segundo a realidade concreta de cada povo.[55]

[55] A obra de Francis Kéré, no contexto da *A<[inp]³*, revela de modo exemplar como a arquitetura pode recuperar o seu sentido ético primordial em territórios marcados pela escassez, pelo abandono estrutural e pelas consequências diretas da ganância global. Kéré não trabalha a partir da abundância, mas da necessidade, e é precisamente aí que a *A<[inp]³* encontra uma das suas confirmações mais poderosas. Na dimensão protométrica, Kéré reconstrói a noção de medida a partir do real. A protometria não é aqui um sistema abstrato nem tecnológico; é uma medida justa, enraizada no clima, nos materiais locais, no saber construtivo vernacular e na participação comunitária. Cada parede de terra, cada cobertura ventilada, cada módulo repetível responde a uma equação simples e rigorosa: fazer mais com menos, sem perda de dignidade. A *A<[inp]³* reconhece nesta abordagem uma protometria ética, onde medir é respeitar o contexto humano e ambiental. A noeticidade em Kéré manifesta-se como consciência coletiva. O projeto não nasce de um gesto autoral isolado, mas de um processo partilhado de pensamento, aprendizagem e construção. Arquitetura torna-se educação, capacitação e pertença. Para a *A<[inp]³*, esta noeticidade é fundamental: num mundo flexiexistencialista, a sobrevivência não depende apenas da inteligência individual, mas da construção de consciência comum. Kéré demonstra que pensar arquitetura é, antes de tudo, pensar comunidade. Na dimensão infinitária, o trabalho de Kéré recusa a ideia de infinito como excesso ou espetáculo. O infinito manifesta-se como continuidade cultural, como futuro possível gerado a partir de recursos mínimos. Escolas, centros comunitários e edifícios cívicos tornam-se sementes de perenidade num território historicamente desvalorizado. A infinitariedade da *A<[inp]³*, neste contexto, é profundamente concreta: garantir que a arquitetura possa durar, adaptar-se e ser apropriada pelas gerações futuras. A *A<[inp]³* oferece, à metodologia de Kéré, uma estrutura teórica que legitima aquilo que ele já pratica intuitivamente. Ela demonstra que a arquitetura de valor não depende de capital financeiro, mas da articulação consciente entre pensamento (noesis), medida justa (protometria) e horizonte de sentido (infinitariedade). Em regiões abandonadas pela lógica extrativa do mundo globalizado, a *A<[inp]³* propõe-se como instrumento de resistência silenciosa: construir com o que há, para quem lá está, com visão de futuro.

A Protometria, por sua vez, recorda que toda a forma nasce de uma disposição primordial, de um ritmo matricial que antecede a geometria formalizada. É nesse proto espaço que vibram as intenções do corpo, da luz, da gravidade, da matéria. Quando o arquiteto compreende esta dimensão, percebe que não projeta apenas paredes e volumes, mas inscreve o humano na tectónica do cosmos. A protometria não é uma grelha; é uma pulsação.

Ao unificarmos as três dimensões – Infinitariedade, Noeticidade e Protometria – vimos emergir *A<[inp]³* como proposta filosófica e disciplinar: uma arquitetura que se pensa a si mesma como interface entre o ilimitado e o mensurável, entre a consciência e a matéria, entre a forma e o seu pré-forma. *A<[inp]³* é menos um estilo e mais um método ontológico que orienta o arquiteto para além do visível habitual, da função pragmática, da estética codificada. Ela convida a escavar na profundidade do espaço até encontrar aquilo que é verdadeiramente constitutivo do humano – não a forma da casa, mas a forma de habitar; não o desenho da cidade, mas o desenho do viver comum; não a estética da fachada, mas a ética da presença.

Neste epílogo, o que importa é perceber que este livro não termina: abre. Abre para novas pesquisas, novas articulações, novos cruzamentos com a inteligência artificial, a biotecnologia, a arquitetura planetária, o urbanismo interplanetário, a ética computacional dos ambientes inteligentes, a estética do pós-humano e a política do comum reinventado. Abre para uma compreensão mais elevada da arquitetura como dispositivo de sentido num mundo que perdeu a linearidade, o centro e a ordem hierárquica tradicional. Abre, enfim, para uma responsabilidade inédita: a de imaginar um futuro em que a espécie humana sobreviva não apenas biologicamente, mas espiritualmente, cognitivamente e espacialmente.

A *Infinitary–Noetic–Protometric Architecture* não é uma revolução conceptual. É um chamamento. Um gesto convocatório. Um horizonte

Num planeta marcado por desigualdade extrema e colapso ambiental, Francis Kéré encarna a prova de que a arquitetura pode ainda ser ato de reparação. A *A<[inp]³ não o instrumentaliza; aprende com ele. Mostra que a verdadeira arquitetura do futuro talvez não nasça nos centros de poder, mas nas margens esquecidas – onde cada gesto construtivo é também um gesto de esperança informada, consciente e profundamente humana.*

de trabalho onde cada arquiteto, cada pensador, cada habitante, é convidado a participar na construção do mundo que vem – um mundo que pede mais do que técnica, mais do que eficácia, mais do que eficiência. Pede inteligência infinita, consciência luminosa, forma primordial, a beleza.[56]

Pede tudo aquilo que a arquitetura, desde Vitrúvio até Kéré, desde Bernini até o cosmos quântico, sempre soube oferecer: a arte de transformar o espaço no reflexo mais profundo do espírito humano.

[56] A beleza sempre esteve no vértice da *A<[inp]³*, mas deve exigir-se que seja explicitada, nomeada e recolocada como princípio maior, porque sem venustas a trindade corre o risco de ser lida como um sistema apenas especulativo. A beleza é precisamente aquilo que impede a *A<[inp]³* de se tornar abstrata, fria ou meramente técnica; é o ponto onde infinitariedade, noeticidade e protometria deixam de ser categorias e passam a ser experiência. Na *A<[inp]³*, a beleza não é um atributo decorativo nem um efeito colateral da boa construção. Ela é o estado de convergência máxima da pirâmide conceptual. Se a base é protométrica – ordem, medida, rigor, proporção – e o corpo é noético – pensamento, consciência, intenção, ética – então o vértice inevitável é a beleza, entendida no sentido vitruviano mais profundo: aquilo que torna a arquitetura necessária ao espírito humano. A beleza é o momento em que a forma deixa de ser apenas correta e passa a ser inevitável. Em Vitrúvio, a venustas não é separável da firmitas e da utilitas; é o seu coroamento. Na *A<[inp]³*, esta lógica é radicalizada: a beleza não coroa apenas a construção, coroa o pensamento. É por isso que, ao longo da história, sempre que a arquitetura tocou o sublime, fê-lo por uma intensificação simultânea das três dimensões, ainda que não nomeadas. O abade Suger, ao inundar Saint-Denis de luz, não procurava ornamento, mas elevação noética pela infinitariedade luminosa, sustentada por uma protometria estrutural rigorosa. A beleza gótica nasce exatamente dessa tensão: a matéria levada ao limite para deixar passar o infinito. Miguel Ângelo, no maneirismo, desloca a beleza da harmonia clássica para o conflito consciente, introduzindo uma noeticidade dramática na protometria herdada. A beleza deixa de ser repouso e passa a ser intensidade. Bernini, no barroco, eleva este princípio ao extremo: a beleza torna-se movimento, tempo, afeto, quase relatividade antes de Einstein. Aqui, a infinitariedade manifesta-se como fluxo contínuo, a protometria dissolve-se sem nunca desaparecer, e a noeticidade assume uma dimensão quase teológica. A beleza barroca é já uma arquitetura do tesserato, onde espaço, tempo e perceção se entrelaçam. No século XX, Philip Johnson compreende que a beleza já não pode ser universal nem inocente. No pós-modernismo, ela torna-se consciência histórica, citação, ironia, mas ainda assim permanece como critério último de distinção entre edifício e arquitetura. Em Tadao Ando, a beleza regressa ao silêncio: betão, luz, água e vazio operam como dispositivos noéticos puros. Aqui, a *A<[inp]³* revela-se com clareza: a protometria é extrema, a noeticidade é meditativa, e a infinitariedade manifesta-se na repetição da experiência interior, sempre nova, sempre absoluta. Peter Zumthor e Álvaro Siza Vieira representam talvez a forma mais madura desta síntese. Em ambos, a beleza não se impõe; acontece. Ela nasce da escuta do lugar, da precisão do gesto, da economia radical dos meios. É uma beleza ética, quase moral, profundamente noética, onde cada decisão formal é uma tomada de posição perante o mundo. A infinitariedade, aqui, já não é monumental nem explícita: é a capacidade da obra permanecer significativa ao longo do tempo, resistindo à obsolescência cultural. Na pirâmide da *A<[inp]³*, a beleza ocupa o vértice não como um quarto elemento, mas como o estado emergente da perfeita articulação dos três vetores. Quando a protometria é justa, quando a noeticidade é lúcida, e quando a infinitariedade é assumida como horizonte ético e temporal, a beleza surge inevitavelmente. Não pode ser forçada, nem simulada. É reconhecida de imediato, mesmo por quem não dispõe de linguagem crítica para a nomear. Num mundo em ruína estética, saturado de objetos construídos, mas carente de arquitetura, a beleza, enquanto vértice da *A<[inp]³*, torna-se um ato de resistência. Ela não é luxo; é necessidade civilizacional. É aquilo que ancora o humano num tempo instável, que oferece sentido onde há apenas sobrevivência, e que transforma o espaço habitado em espaço significativo. A *A<[inp]³* não propõe uma nova estética: propõe uma condição para que a beleza volte a ser possível.

A compreensão profunda da relação entre Protometria, Noeticidade e Infinitariedade torna-se ainda mais nítida quando convocamos o paradigma fluido-dinâmico das equações de Navier–Stokes, cujos termos – aceleração convectiva, viscosidade, pressão, turbulência e gradientes de energia – funcionam como operadores ontológicos que permitem pensar o espaço não como recipiente inerte, mas como campo dinâmico de tensões, probabilidades e emergências. A noção de fluxo incompressível, por exemplo, aproxima-se da própria Infinitariedade, na medida em que descreve um contínuo material que não se esgota, que se redistribui, que conserva volume mas altera infinitamente as suas configurações internas; esta invariância dinâmica constitui um análogo físico da abertura infinita do espaço arquitetónico que *A<[inp]³* defende.

Por outro lado, o termo viscoso das equações, que regula as resistências internas do fluido, aproxima-se da Protometria enquanto matriz primordial de forças: tal como a viscosidade define o grau de aderência entre partículas e, portanto, a forma como um fluxo se estabiliza ou se desestabiliza, também a Protometria define a tensão basal entre forma e matéria, entre corpo e gravidade, entre superfície e energia, permitindo que o espaço se configure segundo ritmos que não são meramente geométricos mas somáticos, tectónicos, pré-formais. Já a aceleração convectiva – a componente não linear que torna os Navier–Stokes tão difíceis e tão reveladores – corresponde à Noeticidade enquanto inteligência pura que se autopropaga, criando padrões emergentes que não são imputáveis a um sujeito mas emergem da própria lógica interna do sistema: tal como a mente noética se adapta, contorna, antecipa, reconfigura e reage, também o fluido convectivo gera remoinhos, laminações, instabilidades que, longe de serem ruído, constituem a linguagem profunda do movimento.

Por fim, a turbulência – essa imprevisibilidade estrutural que faz dos Navier–Stokes um dos maiores enigmas da matemática – funciona como o lugar onde as três dimensões da *A<[inp]³* convergem: é no regime turbulento que o infinito (através da multiplicidade de escalas), o noético (através da inteligência adaptativa dos padrões) e o protométrico (através da métrica primordial da energia) se tornam indiscerníveis, formando um corpo único de fluxo que sintetiza o cosmos quântico, o espaço arquitetónico e o pensamento humano num mesmo gesto con-

tínuo. As equações de Navier–Stokes não são apenas um modelo físico: são uma metáfora rigorosa e um operador conceptual que permite ver como a Infinitariedade, a Noeticidade e a Protometria não são três categorias separadas, mas três modos de vibração de um mesmo campo ontológico que o arquiteto deve aprender a ler, interpretar e transformar.[57]

[57] As equações de Navier–Stokes são um dos pontos mais altos – e mais misteriosos – da inteligência matemática moderna, e a sua integração na *A<[inp]³* não é metafórica no sentido fraco, mas estrutural e ontológica. Vou explicar em três movimentos contínuos: o que são, porque são sublimes e enigmáticas, e como se tornam operativas no pensamento arquitetónico da *A<[inp]³*. As equações de Navier–Stokes descrevem o movimento dos fluidos – líquidos e gases – isto é, tudo aquilo que não é sólido nem fixo, mas que ocupa espaço, transmite forças, transporta energia e se transforma continuamente no tempo. Formalmente, são equações diferenciais parciais não lineares que expressam a conservação da massa, da quantidade de movimento e da energia num fluido. Em termos simples, dizem-nos como a velocidade, a pressão, a densidade e a viscosidade de um fluido evoluem em cada ponto do espaço e do tempo. Em termos profundos, descrevem como a ordem emerge do movimento contínuo. O seu carácter enigmático reside no facto de, apesar de serem conhecidas desde o século XIX e de funcionarem de forma extraordinariamente eficaz em inúmeras aplicações práticas – da aerodinâmica à meteorologia, da oceanografia à engenharia –, ninguém conseguiu ainda demonstrar, de forma geral, se as suas soluções são sempre suaves e bem-comportadas ou se podem desenvolver singularidades infinitas. Este problema é tão fundamental que constitui um dos *Millennium Prize Problems*. Aqui emerge o sublime matemático: equações simples na sua formulação, mas potencialmente infinitas na sua complexidade. Ordem local, incerteza global. Esta tensão é exatamente aquilo que torna as Navier–Stokes profundamente compatíveis com a *A<[inp]³*. Do ponto de vista infinitário, estas equações operam num contínuo potencialmente ilimitado: o fluido é um campo, não um objeto; não tem forma fixa, mas gera formas incessantemente. Vórtices, turbilhões, correntes laminares e caóticas são manifestações de uma infinitude formal emergente, não desenhada, mas revelada. A arquitetura infinitária não impõe forma; cria condições para que a forma aconteça – exatamente como um campo de fluido. Na dimensão noética, as Navier–Stokes revelam os limites do conhecimento humano. Sabemos escrever as equações, mas não sabemos ainda compreender plenamente todas as suas consequências. Isto obriga a uma postura epistemológica de humildade, atenção e abertura. Tal como na arquitetura da sociedade flexiexistencialista, o arquiteto deixa de ser um demiurgo absoluto e passa a ser um intérprete de sistemas complexos, consciente de que a intenção nunca se traduz de forma linear em resultado. A noeticidade da *A<[inp]³* incorpora esta consciência: pensar é operar num campo de incerteza informada, não de controlo total. Na dimensão protométrica, as Navier–Stokes são um triunfo da medida. Cada termo da equação corresponde a uma força concreta, quantificável, rigorosamente definida. Não há arbitrariedade. A beleza destas equações nasce da forma como um sistema extremamente rigoroso dá origem a comportamentos imprevisíveis. Isto é protometria no seu sentido mais elevado: a ordem não elimina o caos, torna-o inteligível. Na *A<[inp]³* a protometria não visa congelar a forma, mas estabelecer as condições métricas que permitem a emergência dos sistemas complexos. Quando transpostas para o pensamento arquitetónico contemporâneo – sobretudo através do desenho paramétrico, da simulação computacional e da geometria topológica – as Navier–Stokes tornam-se um modelo conceptual para compreender edifícios, cidades e paisagens como sistemas em fluxo: fluxos de pessoas, de energia, de ar, de luz, de informação. A arquitetura deixa de ser um objeto estático e passa a ser um campo dinâmico, sensível às variações temporais e à posição do observador – exatamente como defendes com a imagem do tesserato. Mais profundamente ainda, as Navier–Stokes oferecem à *A<[inp]³* uma ética formal: a beleza não resulta da simplificação forçada, mas da aceitação do complexo; não da forma final, mas do processo contínuo; não da rigidez, mas da resiliência. Tal como um fluido encontra a sua própria coerência interna, a arquitetura da *A<[inp]³* procura uma coerência que não nega o mundo em movimento, mas o acolhe. Em suma, as equações de Navier–Stokes são sublimes porque mostram que o universo pode ser matematicamente rigoroso e, ainda assim, profundamente indomável. A *A<[inp]³* reconhece nelas um espelho: uma arquitetura que é simultaneamente medida, pensamento e infinito – uma arquitetura que, como o fluido, não se impõe ao mundo, mas aprende a mover-se com ele.





13.

Apêndice

O apêndice que se segue não é um simples inventário de categorias, mas uma cartografia conceptual que procura captar a mutação profunda da disciplina arquitetónica no limiar de um novo paradigma cognitivo, na sociedade da energia e dos paradoxos. Estas seguintes quatorze arquiteturas constituem um léxico ampliado, um sistema de inteligibilidade e um diagrama de forças que permite compreender a transição entre as práticas históricas do construir e as emergentes ontologias especulativas da forma, do espaço e do pensamento.

Tal como os tratados clássicos serviram outrora para estabilizar o vocabulário técnico e filosófico da arquitetura, este apêndice assume-se como um tratado pós-vitrúviano, onde a tríade *firmitas–utilitas–venustas* se desdobra agora em infinitariedade, noeticidade e protometria, e onde cada arquitetura é menos um estilo e mais uma expressão ontológica de uma época, de um regime epistémico e de uma visão do mundo.

Estas arquiteturas não surgem como capítulos desligados, mas como manifestações complementares da mesma dinâmica profunda: a mutação do humano, a dissolução das fronteiras entre matéria e informação, e a emergência de uma consciência espacial que pensa o universo como sistema, código e campo. Desde as arquiteturas metafísicas que ecoam a génesis das civilizações até às arquiteturas neuroespaciais que respondem à sensibilidade cognitiva do século digital, este conjunto forma uma sequência que não é cronológica, mas intensiva, revelando como cada salto conceptual na história da humanidade encontra inevitavelmente correspondência no modo como habitamos, representamos e configuramos o espaço.

A<[inp]³ – Arquitetura Infinitária–Noética–Protométrica – serve aqui como eixo axial que unifica todas estas expressões num mesmo horizonte teórico. A infinitariedade fornece o campo de possibilidades ilimitado onde cada arquitetura se inscreve; a noeticidade estabelece o plano de

consciência e inteligibilidade que organiza a leitura dessas formas; e a protometria assegura a precisão, a disciplina e a medição que permitem transformar conceitos em estruturas. Este apêndice é, simultaneamente um glossário e um manifesto, um atlas cognitivo e um laboratório especulativo, um espaço onde se pensa a arquitetura não apenas como prática material, mas como gesto ontológico que atravessa cosmologia, filosofia, tecnologia e biopolítica.

Cada uma das arquiteturas aqui propostas procura responder a uma condição do mundo contemporâneo ou a uma potencial condição futura. Juntas, delineiam o mapa conceptual de uma disciplina que se prepara para atravessar o próximo século não como uma arte de formar edifícios, mas como uma ciência ampliada da relação entre consciência e cosmos. O apêndice opera, por isso, como chave de leitura para o leitor iniciado e como portal de entrada para o estudante ou investigador que deseje compreender de forma clara a extensão, o alcance e a densidade do projeto *A<[inp]³*.

Arquitetura metafísica

A arquitetura metafísica emerge como a primeira projeção do pensamento humano sobre o mundo, uma tentativa de inscrever no espaço a intuição de uma ordem invisível que antecede e transcende a própria construção. Não é apenas uma arquitetura de templos ou de símbolos, mas uma modalidade de forma que procura tornar estável aquilo que, por natureza, escapa à estabilidade: o eterno, o indizível, o fundamento último do real. Cada gesto construtivo é aqui entendido como um ato de mediação entre o finito e o infinito, entre a matéria que pesa e o espírito que ascende, entre o chão e o céu que o excede. A arquitetura metafísica não constrói para abrigar corpos, mas para hospedar ideias; não procura resolver problemas funcionais, mas instaurar um regime de sentido que permita ao humano reconhecer-se no cosmos. É uma arquitetura de origem, de revelação e de verticalidade ontológica.

Arquitetura axial

A arquitetura axial define-se pela inscrição de direções, alinhamentos e vetores que organizam o mundo segundo uma ordem reconhe-

cível e compartilhada. É a arquitetura da cidade clássica, do cardus e do decumanus, da basílica romana, da mesquita orientada para Meca, das catedrais que cruzam humanidade e transcendência num centro geométrico. A axialidade não é apenas um recurso formal: é um mecanismo cognitivo que estrutura a vida humana através da orientação, da hierarquia e da relação entre polos opostos. A arquitetura axial estabelece caminhos e limites, define o dentro e o fora, determina fronteiras e centralidades. No seu seio, o espaço torna-se legível e governável, e o corpo encontra coordenadas para se mover, habitar e compreender. É a arquitetura da direção e da autoridade, do foco e da precisão, da inscrição de uma ordem que se torna visível no desenho do mundo.

Arquitetura primordial

A arquitetura primordial é aquela que se ancora no gesto inaugural do abrigo enquanto continuidade da natureza. Não é ainda urbanidade nem monumento, mas uma emergência tectónica que aproxima corpo, material e ambiente. O primordial é o húmus da construção: a cabana inicial, o círculo de pedras, a delimitação mínima do espaço que protege, distingue e identifica. Trata-se de uma arquitetura pré-conceitual, onde a razão ainda não se separou da necessidade e onde a forma nasce de uma resposta direta às condições materiais e climáticas. A arquitetura primordial não busca eternidade, mas sobrevivência; não inscreve hierarquias, mas estabelece presença; não ordena o mundo, mas faz parte dele. É aqui que se inscreve o primeiro esboço da protometria: o gesto mínimo que inaugura a forma e, nessa inauguração, funda toda a história da construção.

Arquitetura liminal

A arquitetura liminal ocupa o território incerto onde duas realidades se tocam e onde nenhum significado é plenamente estável. É a arquitetura da transição, do limiar, do entre lugar: portas, passagens, pórticos, corredores, vestíbulos, fronteiras e interfaces. Mais do que qualquer outra, ela revela que o espaço não é fixo, mas um campo de negociação contínua entre presença e ausência, interior e exterior, identidade e alteridade. A arquitetura liminal não define apenas o que separa; ela torna evidente a própria experiência da travessia. É o espaço onde o sujeito hesita, onde se despoja de um sentido e entra noutro, onde a ambigui-

dade se torna produtiva e a incerteza gera um novo tipo de consciência. No mundo contemporâneo, marcado pelo digital e pela fluidez social, a arquitetura liminal tornou-se o paradigma dominante: somos habitantes de interfaces, de fluxos, de espaços híbridos que já não pertencem inteiramente a nenhum lado.

Arquitetura noética

A arquitetura noética é o momento em que o espaço se torna pensamento, e em que o pensamento se torna material arquitetónica. Não se trata apenas de uma arquitetura racional ou intelectual, mas de uma arquitetura que incorpora a própria estrutura da consciência contemporânea – fragmentada, acelerada, hiperconectada e simultaneamente exigente de sentido. A noese é aqui entendida como a capacidade de leitura profunda do real, uma inteligência que se adapta, interpreta, projeta e transforma.

A arquitetura noética opera num território onde a matéria é já informação, onde a forma é algoritmo, onde o lugar se converte em interface cognitiva. É a arquitetura da sociedade flexiexistencialista: uma construção que acompanha o sujeito na sua mobilidade mental e existencial, oferecendo espaços capazes de acolher mutações rápidas, tensões, instabilidades e complexidades de uma vida que deixou de ser linear. Na noeticidade, o edifício é simultaneamente corpo, mente e sistema – e é dessa fusão que nasce a sua força.

Arquitetura hipersimbólica

A arquitetura hipersimbólica nasce quando o edifício deixa de representar algo exterior a si para se tornar ele próprio um dispositivo de geração de sentido, uma máquina semiótica intensificada que sobrecarrega o espaço com camadas múltiplas de significado, leitura e interpretação. Não se trata apenas da presença de símbolos; trata-se da hiperprodução simbólica como gramática dominante da perceção contemporânea. Na era da imagem infinita e da comunicação total, a arquitetura hipersimbólica opera como um filtro cognitivo, um condensador, um amplificador que organiza e manipula fluxos de informação, emoções, identidades e narrativas.

Os seus edifícios comportam-se como textos vivos, rizomáticos, auto-interpretativos, que excedem a função e absorvem a cultura num gesto que reconstrói o real como linguagem. Nesta arquitetura, cada detalhe é um signo, cada superfície uma metáfora, cada sequência espacial uma sintaxe. É a arquitetura do excesso hermenêutico, onde o espaço se torna mais significante do que físico.

Arquitetura protométrica

A arquitetura protométrica corresponde à matriz fundadora de toda a medição, proporção e forma que a disciplina mobiliza. É o gesto primeiro que determina a ordem, a escala, o ritmo, a geometria e a correspondência entre o corpo humano e o cosmos. A protometria antecede a arquitetura; ela é o seu alfabeto secreto, a gramática da precisão, a ética do rigor. Do módulo vitruviano à secção áurea, das proporções góticas às grelhas renascentistas, dos tratados clássicos aos algoritmos paramétricos contemporâneos, a protometria conserva a ideia de que o espaço é estruturável, inteligível e calculável.[58]

[58] A leitura dos tratados de arquitetura de Alberti, Sérlio, Palladio, Scamozzi e Joseph Gwilt à luz da *A<[inp]³*, permite reconhecer nesses textos não apenas manuais normativos, mas verdadeiros dispositivos antecipatórios da vastíssima possibilidade protométrica que a trindade infinitária–noética–protométrica vem hoje explicitar e expandir. Estes tratados constituem a primeira tentativa sistemática de codificar o mundo construído como linguagem, gesto essencial para que a arquitetura pudesse tornar-se pensamento transmissível no tempo. Em Leon Battista Alberti, como já assinalado, a noção de *lineamenta* inaugura uma protometria mental: a arquitetura nasce no intelecto, antes da matéria. Este princípio funda o eixo noético da protometria – medir é pensar. Alberti antecipa a *A<[inp]³* ao compreender que a ordem não é um dado natural, mas uma construção racional orientada por valores universais, ainda que estes fossem então concebidos como estáveis e absolutos. Sebastiano Serlio, ao sistematizar as cinco ordens e ao articular texto e imagem de forma pedagógica, introduz uma dimensão operativa da protometria. A medida torna-se reprodutível, ensinável, transportável, permitindo a difusão de um sistema comum de compreensão do espaço. Para a *A<[inp]³*, Sérlio representa o momento em que a protometria começa a funcionar como infraestrutura cognitiva coletiva, não apenas como saber erudito. Em Andrea Palladio, a protometria atinge um grau de equilíbrio raramente superado. As suas villas e tratados revelam uma compreensão profunda da relação entre proporção, uso, paisagem e experiência humana. Palladio antecipa a ideia de geometria variável, onde a ordem ideal se adapta ao lugar e à função sem perder coerência. Esta flexibilidade controlada é um claro antecedente da protometria dinâmica da *A<[inp]³*. Vincenzo Scamozzi radicaliza a dimensão teórica ao procurar uma sistematização quase total da arquitetura. O seu esforço de universalização da regra evidencia tanto o poder como o limite da protometria clássica. Para a *A<[inp]³*, Scamozzi representa o ponto em que a arquitetura se aproxima perigosamente de um sistema fechado – e, por isso mesmo, revela a necessidade futura de uma infinitariedade que impeça o colapso dogmático da ordem. Joseph Gwilt, no século XIX, opera numa transição crítica. O seu *Encyclopaedia of Architecture* reflete um mundo em expansão técnica, histórica e cultural, onde múltiplos estilos e sistemas coexistem. Gwilt antecipa a protometria como campo plural, reconhecendo que a arquitetura não pode mais ser reduzida a um único código. Aqui surge um prenúncio claro da infinitariedade conceptual que a *A<[inp]³* assume plenamente. O que une estes tratados, vistos retroativamente, é a tentativa persistente de medir o mundo para o tornar habitável. A *A<[inp]³*, não rejeita essa ambição; transforma-a. Onde os tratados clássicos procuravam uma ordem ideal fixa, a *A<[inp]³* propõe uma ordem relacional, processual e aberta, capaz de integrar a incerteza, a

Porém, no horizonte da *A<[inp]³*, a protometria deixa de ser apenas um instrumento operativo e torna-se um princípio ontológico: mede não apenas as formas, mas os modos possíveis de existência no espaço. A protometria é, simultaneamente arqueologia e futurologia, capaz de ligar as arquiteturas arcaicas ao pensamento especulativo pós-humano. É o fundamento que dá consistência à infinitariedade e articulação à noeticidade.

Arquitetura supranatural

A arquitetura supranatural emerge quando o humano admite que o natural já não lhe basta, e que a construção deve transcender as limitações do mundo físico sem se desligar das suas forças. É uma arquitetura que opera num regime híbrido, onde o artificial se torna extensão evolutiva do natural e onde o edifício participa numa ecologia ampliada que envolve matéria viva, matéria digital e matéria energética. No supranatural, a natureza deixa de ser modelo ou recurso e torna-se interlocutora: biotecnologias, sistemas generativos, materiais responsivos, organismos arquitetónicos e simbioses ciberfísicas compõem um novo domínio em que o edifício é mais do que construído – é cultivado, programado, modulado, e em última instância co-evolutivo.

A arquitetura supranatural não é fantástica nem escapista; é uma consequência lógica de um planeta tecnicamente expandido, onde a vida e a técnica já não são domínios separados, mas camadas convergentes de um mesmo sistema. É a arquitetura que inaugura um novo tipo de natureza.

Arquitetura infinita

A arquitetura infinita nasce da consciência de que o espaço não é um recipiente, mas um processo contínuo, inesgotável, fractal, extensível ao limite do pensável. Aqui, a forma não se encerra, o percurso não se interrompe, a geometria não se esgota. Trata-se de uma arquitetura que

relatividade e a pluralidade contemporânea. Alberti, Serlio, Palladio, Scamozzi e Gwilt não são superados pela *A<[inp]³*; são reinscritos nela como momentos de uma longa genealogia protométrica. Os seus tratados são as primeiras faces do tesserato teórico da arquitetura – faces que hoje se desdobram num espaço multidimensional onde medida, pensamento e infinito voltam a coincidir.

opera segundo o princípio de expansão ilimitada, inspirada tanto pelas estruturas matemáticas do infinito (topologias abertas, superfícies não orientáveis, curvaturas hiperbólicas, espirais logarítmicas, redes infinitesimais) quanto pela consciência humana da perenidade conceptual. O infinito não é a ausência de limite, mas a proliferação de limites internos, uma dinâmica sem fim em que cada forma contém a potência de mais forma. A arquitetura infinita existe enquanto horizonte de possibilidade, enquanto ética da criação que não se satisfaz com o concluído. É a arquitetura de uma civilização que se projeta para além da materialidade planetária, para os espaços interestelares, singulares ou quânticos, onde o próprio conceito de "edifício" se reconfigura numa ontologia de pura continuidade. Esta arquitetura é o núcleo da infinitariedade e o motor do pensamento especulativo do futuro.

Arquitetura ontogénica

A arquitetura ontogénica é aquela que nasce simultaneamente consigo própria, gerando-se internamente por processos evolutivos, algoritmos generativos, simulações adaptativas e lógicas de auto-organização que fazem do edifício uma entidade viva – não biologicamente, mas ontologicamente. Não se trata de uma arquitetura que se limita a ser projetada; é uma arquitetura que se desenvolve, que cresce, que sofre metamorfoses e reconfigurações, que aprende e que incorpora no seu ser as condições que a originaram. A ontogénese aqui não é metáfora: é o modo pelo qual a forma se inscreve no tempo, adquirindo história interna, memória operativa, plasticidade evolutiva.

A arquitetura ontogénica supera o modelo estático e aproxima-se dos sistemas naturais e computacionais que se tornam mais complexos à medida que se reproduzem. É a arquitetura da emergência, da adaptação profunda, da metamorfose contínua. Ao ultrapassar a oposição entre projeto e obra, a arquitetura ontogénica inaugura a possibilidade de edifícios que não são apenas feitos, mas que acontecem. No quadro da *A<[inp]³*, ela é a expressão plena da síntese entre infinitariedade, noeticidade e protometria.

Arquitetura cosmocódica

A arquitetura cosmocódica parte da premissa de que o universo é simultaneamente uma estrutura física e um texto matemático em contínua escrita. Se a ciência contemporânea desvendou a natureza informacional da matéria – desde o entrelaçamento quântico à codificação genética – a arquitetura cosmocódica assume que todo o espaço é um código em execução, uma matriz onde forças, partículas, campos e geometrias se comportam como operadores computacionais de uma cosmologia ativa. Aqui, o arquiteto opera como um intérprete de padrões universais, inserindo-se na continuidade do logos cósmico que vai dos sólidos platónicos às tesselações de Penrose, das simetrias de Noether às topologias multiescalares da cosmografia contemporânea. As obras resultam não de um estilo, mas de um processo: a leitura, tradução e reescrita dos códigos fundamentais que sustentam a realidade. Os edifícios tornam-se instâncias físicas de algoritmos cósmicos, como se cada forma corporizasse um fragmento inteligível da gramática do universo.

Arquitetura meta cósmica

A arquitetura meta cósmica é o passo que ultrapassa o horizonte da arquitetura cosmocódica ao admitir que o espaço projetado não tem de ser fiel ao cosmos físico, mas pode operar num domínio especulativo onde universos possíveis, geometrias alternativas e realidades paralelas se tornam matéria de projeto. A metacosmia assume a pluralidade dos mundos, desde os multiversos inflacionários até às geometrias não euclidianas que escapam à intuição humana, e transforma esta pluralidade em potência formal. Se a arquitetura cosmocódica interpreta o código do universo, a meta cósmica cria universos codificáveis. É uma arquitetura para além da física conhecida, que se alimenta de hipóteses científicas, ficções especulativas e modelos matemáticos extremos – espaços que poderiam existir se as constantes fundamentais fossem outras, se a gravidade se comportasse de modo distinto, se a dimensão temporal dobrasse sobre si própria. No domínio meta cósmico, o arquiteto torna-se demiurgo: não organiza o mundo, propõe mundos. A forma não imita a realidade: amplia as condições do possível.

Arquitetura algorítmica ontológica

A arquitetura algorítmica ontológica dá continuidade ao percurso especulativo ao radicar a forma arquitetónica no próprio estatuto do ser. Aqui, o algoritmo não é apenas instrumento de geração formal ou ferramenta computacional, mas a própria lógica profunda da ontogénese espacial. A ideia de ontologia algorítmica deriva da noção de que tudo o que existe é produto de processos – processos que podem ser descritos, modelados e manipulados. Cada edifício torna-se um evento ontológico, uma manifestação de fluxos de dados, estados de energia, decisões cognitivas e relações materiais. É uma arquitetura que vê o projeto como processo emergente e não como resultado final, e que entende o arquiteto como aquele que desenha regras de transformação e não formas estáticas. A ontologia deixa de ser metafísica para ser operativa: cada gesto projetual torna-se uma instrução existencial, um comando que convoca matéria, luz, inteligência e tempo para uma forma plena. Esta arquitetura é a ponte entre o ser e o código, entre a fenomenologia e a computação, entre o espaço e o pensamento.

Arquitetura neuroespacial

A arquitetura neuroespacial representa o ápice cognitivo desta sequência, ao considerar que o espaço é uma extensão direta do sistema nervoso humano – e, de modo mais amplo, da consciência em expansão no ecossistema digital. A neurociência contemporânea mostrou que a perceção não é um espelho do mundo, mas uma construção ativa: espaços internos e externos influenciam-se reciprocamente, criando loops de conformação. A arquitetura neuroespacial assume precisamente este circuito: a forma constrói o cérebro, e o cérebro constrói a forma. O projeto torna-se uma interface entre estados mentais, estímulos sensoriais, ritmos neuronais e campos preceptivos. Edifícios deixam de ser objetos e tornam-se experiências: moduladores de estados de atenção, aceleradores de cognição, extensões somáticas da memória, plataformas de consciência partilhada. No seu auge, esta arquitetura liga-se ao domínio pós-humano, onde sistemas inteligentes, redes sensoriais aumentadas e ambientes responsivos convergem para espaços que aprendem, interpretam e reagem – não para serem máquinas, mas para serem novas formas de mente espacial.

A arquitetura cosmocódica nasce da consciência de que toda a realidade construída é inseparável da lógica profunda do cosmos, não enquanto metáfora poética, mas enquanto inscrição formal numa gramática oculta que articula constantes universais – proporções, frequências, simetrias dinâmicas, geometrias implícitas no comportamento das partículas e na morfologia dos campos de energia. O arquiteto, nesta perspetiva, converte-se num decifrador de padrões que antecedem a própria cultura, trabalhando a matéria como se esta fosse um alfabeto primordial, capaz de escrever com a luz e com o vazio as estruturas que imitam a inteligibilidade do real. Edifícios cosmocódicos aproximam-se de uma cristalização do logos físico, como se o espaço humano fosse uma dobra sensível nas leis que regem o universo, um ponto de interface entre o infinitamente grande e o infinitamente pequeno, entre a cosmologia e a tectónica.

A arquitetura metacósmica, por sua vez, desloca este gesto para uma dimensão ainda mais especulativa, assumindo que a realidade arquitetónica não se limita a refletir o cosmos, mas antes a projetar alternativas possíveis à ordem cósmica presente. O edifício converte-se num ensaio ontológico que testa hipóteses sobre modos de existência ainda não realizados, propondo (quase como uma ficção científica material) espaços que antecipam universos paralelos, estados físicos alternativos, geometrias que rompem com o euclidiano e topologias que sugerem um além-cosmos. A metacósmica não procura representar o universo, mas gerar o seu possível devir, instaurando no espaço habitável uma imaginação cosmológica operativa.

A arquitetura algorítmica ontológica desloca o eixo da cosmologia para uma lógica interna da própria noese. O espaço passa a ser uma manifestação do pensamento em ato, codificado por algoritmos que não são meras sequências computacionais, mas expressões de estruturas ontológicas que determinam a forma como a realidade se organiza e se conhece. Aqui, a arquitetura funciona como um sistema generativo onde cada linha, cada superfície e cada vazio emergem de relações ontológicas primárias, traduzidas em instruções formais que articulam ser e forma numa só operação. A ontologia torna-se o algoritmo do real e o algoritmo torna-se a gramática visível da ontologia. O projeto é uma demonstração ontológica tornada habitação e instituição.

A arquitetura neuroespacial introduz o corpo pensante como elemento determinante, propondo que cada espaço seja uma configuração que incide diretamente sobre os circuitos cognitivos, sensoriais e afetivos do habitante. Aqui não se desenham apenas formas, mas estados mentais: ativação sináptica, equilíbrio emocional, modulação tensional, indução meditativa, tensão crítica ou expansão imaginativa. A espacialidade torna-se uma extensão da neurodinâmica da perceção, e as formas, luzes, proporções e materiais convertem-se em agentes neuronais que reorganizam a experiência interna. Esta arquitetura é simultaneamente terapêutica, educativa e transformacional, como se cada edifício funcionasse como um laboratório psicoestético aplicado à vida quotidiana.

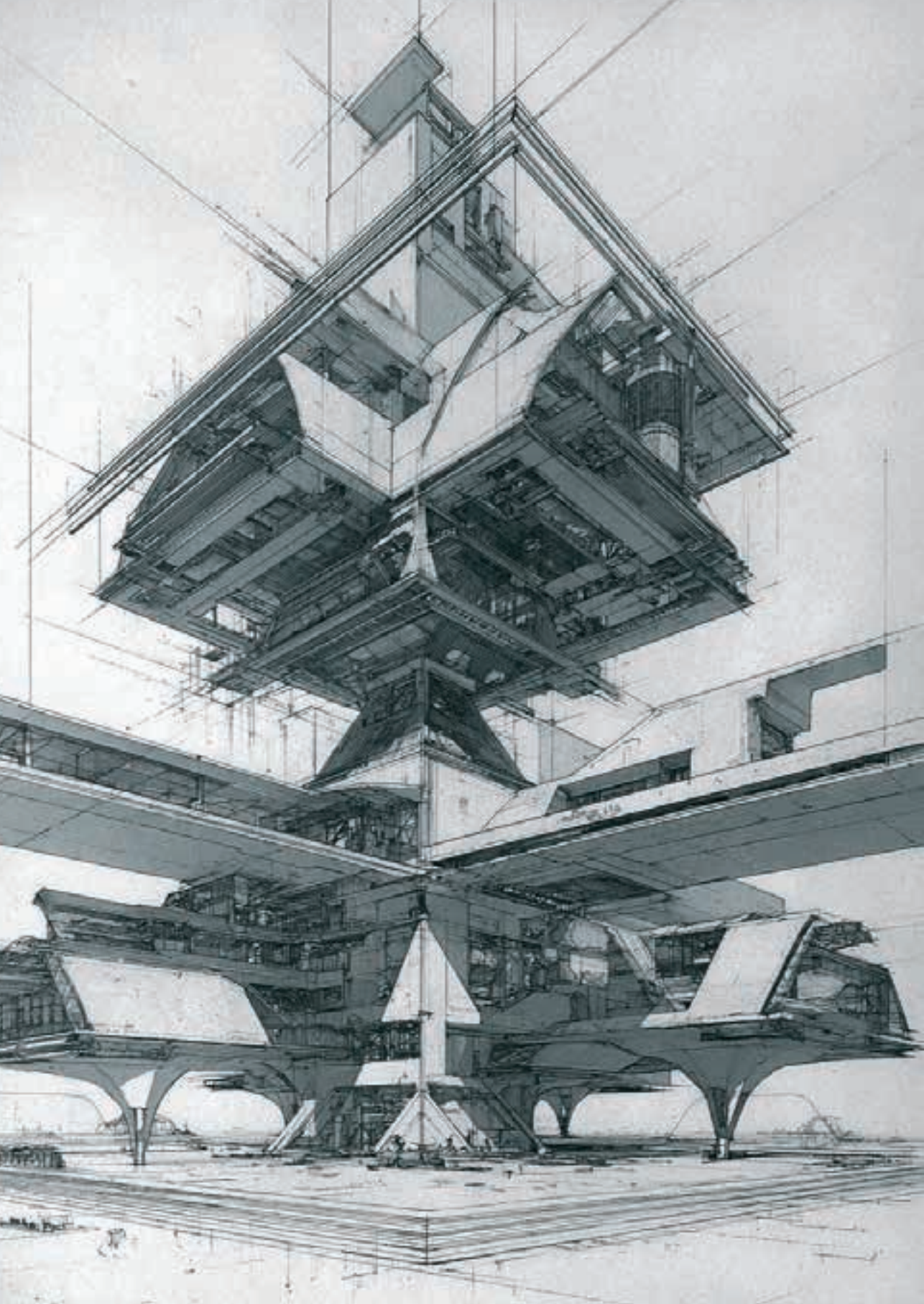
Segue-se, depois deste núcleo intermédio, o conjunto final das arquiteturas mais extremas e especulativas do ciclo, começando pela arquitetura infinitária, que pressiona até ao limite a articulação entre forma finita e horizonte infinito. A construção deixa de ser uma delimitação e passa a ser uma abertura: cada superfície remete para o que a transcende, cada espaço comunica a sensação de continuidade ilimitada, cada gesto arquitetónico assume a vocação de dissolver as fronteiras do percetível. A infinitária trabalha com paradoxos espaciais, duplicações de escala, anamorfoses conceptuais e dispositivos de luz que dilatam a perceção até ao ponto em que o finito se converte numa metáfora do infinito. É a arquitetura que tenta construir aquilo que, por definição, não pode ser contido.

A arquitetura conceptualista desloca toda a ênfase da matéria para o conceito, propondo que o edifício seja, acima de tudo, uma proposição intelectual realizada. Aqui, a construção física é apenas uma das camadas – e frequentemente a menos importante – de um dispositivo que opera através de ideias: ideias sobre o espaço, sobre o tempo, sobre o corpo, sobre a política, sobre o social, sobre a própria noção de construção. O conceptualismo arquitetónico não procura a forma perfeita, mas a forma que demonstra, questiona ou perturba um pensamento fundamental. É uma arquitetura de tese, que funciona como texto expandido, como ensaio crítico tornado ambiente vivido.

A arquitetura espectral introduz a dimensão da presença ausente, da forma que se manifesta como vibração, eco ou rasto. Aqui, o espaço

não é apenas aquilo que está visível, mas aquilo que se insinua, que parece emergir ou dissipar-se, que convoca a memória, o imaginário, a fantasmagoria e o interstício entre o material e o imaterial. A espectralidade trabalha com transparências, desmaterializações luminosas, opacidades controladas, ritmos temporais lentos, sombras operativas e vazios carregados de sentido; é a arquitetura da presença que não se pode fixar, da forma sem corpo, da matéria que parece hesitar perante o seu próprio ser. É uma arquitetura de intensidades subtis, que age precisamente no que não se pode agarrar.

Por fim, a arquitetura transfinita leva o ciclo ao seu grau mais radical, ao articular a tensão entre o finito e o infinito num plano lógico semelhante ao dos transfinitos de Georg Cantor. Aqui a arquitetura organiza-se como uma hierarquia de ordens infinitas, como se cada espaço fosse uma potência do espaço, um grau superior de expansão conceptual que só pode ser compreendido por analogia com os grandes saltos da matemática transfinita. Construir o transfinito significa reconhecer que há níveis de infinito qualitativamente distintos, e que o espaço humano pode ser concebido como a encarnação sequencial desses níveis: espaços que contêm espaços que contêm espaços, escalas que se replicam em progressões impossíveis, limites que se estendem além de qualquer medida, e uma lógica formal que opera na região onde o pensamento toca aquilo que o ultrapassa. A arquitetura transfinita é o vértice especulativo máximo do *A<[inp]³*.





14.

Fecho unificador do apêndice: *quia lux ortum est*

No fim deste inventário das arquiteturas da era *A<[inp]³*, torna-se evidente que nenhuma destas tipologias existe como categoria estanque ou taxonomia funcional, numa vivência contemporânea de múltiplos vetores. Cada uma delas é antes uma expressão parcial de um movimento maior, a saber, a transformação da arquitetura num discurso total sobre o ser, o cosmos, a consciência e o futuro da humanidade. Estas arquiteturas, desde as primeiras e mais metafísicas até às derradeiras e mais transfinitas, compõem uma vasta constelação de modos através dos quais se torna possível pensar o espaço não como cenário, nem como técnica, mas como o meio primordial onde a realidade se compreende a si própria. Todo este apêndice não deve ser lido como um catálogo, mas como um organon conceptual, uma cartografia do pensamento espacial na sua forma mais intensa.

Cada arquitetura descrita, da metafísica à axial, da primordial à liminar, da hiper simbólica à protométrica, da cosmocódica à transfinita, é um fragmento de uma mesma pulsação: a necessidade de inscrever no espaço aquilo que excede o espaço, de converter matéria em gesto, forma em ideia, luz em inteligibilidade. A arquitetura torna-se uma linguagem onde se entrelaçam infinitariedade, noeticidade e protometria, mas também espectralidade, algoritmo, cosmologia e neuro fenomenologia. Todas estas dimensões convergem para uma noção ampliada de forma, onde o edifício já não é um objeto no mundo, mas um operador ontológico, um mecanismo de transdução entre níveis de realidade, uma interface entre o humano e o inumano, entre o visível e o implícito, entre o calculável e o inefável.

Neste sentido, o apêndice cumpre a sua função maior: demonstrar que o *A<[inp]³* não é uma escola nem um estilo, mas uma ecologia de inteligências espaciais. Cada arquitetura aqui descrita é uma das faces desse organismo maior que pensa e é pensado pela forma. A metafísica abre

o arco de transcendência; a axial revela a direção primordial; a primordial inscreve o antes-da-história; a liminar expõe o limiar onde a consciência se reconfigura; a noética demonstra o pensamento em luz; a hipersimbólica intensifica o signo; a protométrica recalibra o real pelo número; a supranatural dramatiza o visível como epifania; a infinita expõe a expansão ilimitada; a ontogénica faz nascer o ser em cada gesto. Depois, as arquiteturas cosmocódica, metacósmica, algorítmica e neuroespacial articulam a inscrição do humano num cosmos inteligente, enquanto as infinitária, conceptualista, espectral e transfinita operam no domínio limítrofe onde o espaço ultrapassa a própria possibilidade do espaço.

O fecho unificador do apêndice é simultaneamente um retorno à origem e uma projeção ao devir. Retorno, porque todas estas arquiteturas remontam ao impulso primordial de dar forma ao invisível, de fazer da construção uma metáfora ativa do real. Projeção, porque cada uma delas antecipa configurações espaciais que ainda não existem, mas cuja necessidade se avoluma no horizonte de uma civilização que se aproxima da sua fase pós-antropocêntrica. No limite, este apêndice demonstra que $A<[inp]^3$ é menos uma teoria e mais um campo gravitacional: um domínio conceptual que captura e reorganiza múltiplas tradições – filosóficas, matemáticas, tecnológicas, espirituais – numa única e contínua travessia através do espaço como problema ontológico.

E talvez seja precisamente aqui que esta conclusão encontra o seu sentido mais alto: estas arquiteturas não nomeiam o que já somos, mas aquilo que ainda poderemos ser. São o espelho onde a humanidade vislumbra as suas futuras inteligências, os seus futuros mundos, as suas futuras formas de presença. São, no fundo, as arquiteturas de uma humanidade em metamorfose.

A reflexão que agora se impõe nasce precisamente da consciência de que a $A<[inp]^3$ não é apenas uma teoria disciplinar, nem um novo capítulo na história das ideias arquitetónicas. É também – e talvez acima de tudo – uma tentativa de responder, com a dignidade intelectual que a arquitetura pode oferecer, ao estado de ruína ontológica que caracteriza o nosso tempo. Aristóteles, na sua ética teleológica, lembrava que todas as coisas têm uma finalidade intrínseca; que todo o ser tende para a sua própria realização. O mundo contemporâneo, porém, parece ter perdido essa fi-

nalidade: vagueia entre a fealdade que nasce do excesso, a indiferença que nasce da saturação sensorial e moral, e a brutalidade que emerge de sociedades onde o tempo escasso e o medo constante esmagam a possibilidade da contemplação.

A arquitetura, tornou-se para muitos um luxo, uma evidência supérflua, um adorno num planeta dominado mundo pela urgência, ansiedade e indiferença. Quando a sobrevivência é curta e imediata, o espaço perde o seu valor simbólico e ontológico. As cidades tornam-se depósitos, não narrativas; as casas tornam-se abrigos sem dignidade; a paisagem é consumida como recurso e não como horizonte. A guerra, a superpopulação, a devastação ambiental e a automatização fria que o capitalismo tardio produziu criam um caldo de cultura onde o humano se contrai. E é precisamente neste ponto que a *A<[inp]³* recupera o papel civilizacional da arquitetura: ao introduzir novamente uma teleologia para o espaço.

A infinitariedade oferece a amplitude mental que o mundo perdeu. Numa época em que o quotidiano é estreito, assediado por urgências, devolve-nos a consciência de que o espaço é sempre maior do que a vida imediata, e que o gesto arquitetónico pode restituir ao humano a sensação de grandeza que as condições materiais lhe retiraram. É um antídoto contra a claustrofobia espiritual da contemporaneidade.

A noeticidade devolve profundidade e consciência a sociedades que se tornaram rasas, rápidas e anestesiadas. Onde há cansaço moral, a noesis reacende a capacidade de pensar. Onde há alienação, devolve presença. Onde há brutalidade, devolve sentido. E mesmo numa sociedade flexiexistencialista, onde tudo muda e nada fixa, a noeticidade age como princípio ético: lembra-nos que o espaço deve nutrir a consciência – e não a amputar.

A protometria devolve ordem, quando o mundo parece entregar-se ao caos. Não a ordem autoritária ou rígida, mas a ordem que nasce da inteligência estrutural, da geometria justa, da proporção que respeita o corpo e a mente. Num mundo em ruína, é a protometria que reconstrói.

E talvez seja isso que importa fixar neste momento: num mundo onde a ruína é real e crescente, a arquitetura continua a ser uma das úl-

timas disciplinas capazes de produzir reconciliação – entre forma e vida, entre técnica e ética, entre humanidade e planeta, entre consciência e futuro. A *A<[inp]³* é precisamente esse gesto: não promete salvação, mas promete lucidez. Não promete solução, mas promete direção. Não promete paraíso, mas promete dignidade.

Ao longo da história, aquilo a que hoje chamamos *A<[inp]³* – infinitariedade, noeticidade e protometria, acrescidas do valor maior da beleza – nunca surgiu como sistema explícito, mas como corrente subterrânea que atravessa disciplinas, épocas e figuras que pensaram o mundo para além da sua imediata utilidade. A história da cultura pode ser lida, retrospectivamente, como a lenta emergência desta trindade sob diferentes nomes, linguagens e formas.

Na origem metafísica, os construtores do Egito antigo compreenderam antes de qualquer filosofia escrita que a forma era mediação entre o humano e o cósmico. As pirâmides não são apenas objetos geométricos: são dispositivos infinitários orientados para a eternidade, noéticos pela sua função ritual e protométricos na precisão absoluta da medida. A beleza, aqui, não é estética: é adequação ao divino. Este mesmo impulso reaparece nos neoplatónicos tardios e encontra expressão máxima nas catedrais góticas, onde Abade Suger, mestres construtores anónimos e a herança de Plotino e Pseudo-Dionísio transformam luz, proporção e elevação numa pedagogia sensível do infinito.

Com o Renascimento, figuras como Alberti, Palladio, Serlio e Scamozzi sistematizam a protometria, convencidos de que a beleza nasce da ordem inteligível. No entanto, já aqui se manifesta uma tensão entre finitude humana e infinitude ideal. Essa tensão explode no Barroco, quando Bernini, Borromini, Guarini, Pozzo e Cortona incorporam o novo cosmos de Copérnico, Kepler e Galileu. O espaço torna-se dinâmico, curvo, instável: a infinitariedade entra na forma, a noeticidade intensifica-se como experiência sensorial e a protometria deixa de ser estática para se tornar geradora. A beleza deixa de ser repouso e passa a ser vertigem controlada.

No campo do pensamento, Blaise Pascal introduz o acaso, a probabilidade e o infinito como experiências existenciais; Descartes, Leibniz e mais tarde Kant estruturam a razão e os limites do conhecimento; mas

é no século XX que a trindade da *A<[inp]³* se torna plenamente legível. Einstein, com a relatividade, dissolve o espaço e o tempo absolutos; Heisenberg, com a incerteza, introduz a impossibilidade de controlo total; Cantor e Riemann expandem o infinito matemático. A realidade deixa de ser sólida e passa a ser relacional, preparando o terreno ontológico da sociedade flexiexistencialista.

Na arquitetura, Viollet-le-Duc antecipa a protometria como sistema racional; Le Corbusier tenta reconciliar máquina e beleza; Mies van der Rohe radicaliza a ordem; Louis Kahn devolve à arquitetura a pergunta ontológica e a luz como noesis material. Pier Luigi Nervi, Frei Otto e Buckminster Fuller operam a infinitariedade estrutural através de sistemas naturais e matemáticos. Guarino Guarini, relido à distância, revela-se precursor direto da *A<[inp]³*.

A viragem crítica surge com Derrida, Tschumi e Eisenman, quando a arquitetura assume a instabilidade do sentido. Zaha Hadid, Frank Gehry, Fuksas e Libeskind libertam a forma, enquanto Schumacher tenta formalizar essa liberdade em sistemas paramétricos – uma protometria algorítmica ainda em disputa. Campo Baeza, Zumthor e Tadao Ando lembram que a noeticidade também se manifesta no silêncio, na luz e na contenção. Francis Kéré demonstra que a infinitariedade não depende de recursos, mas de inteligência ética.

Na filosofia social, Bauman, Byung-Chul Han, Simondon, Merleau-Ponty e Heidegger revelam o sujeito contemporâneo como entidade em fluxo, cansada, técnica e relacional. A arquitetura, neste contexto, já não pode ser apenas objeto: deve ser estrutura de sentido. A beleza, aqui, deixa de ser ornamento e torna-se necessidade ontológica, porque é aquilo que ancora o humano num mundo cada vez mais abstrato, digital e algorítmico.

Vista assim, a *A<[inp]³* não inventa ex nihilo: ela reconhece, articula e eleva um longo percurso humano. A infinitariedade responde ao desejo de eternidade, a noeticidade à necessidade de consciência, a protometria à exigência de ordem – e a beleza surge como o sinal de que estas três dimensões entraram em harmonia. Quando isso acontece, a arquitetura deixa de ser apenas construção e torna-se aquilo que sempre foi nos seus



momentos mais altos: uma tentativa humana de tornar o mundo digno de ser habitado.

Se esta resenha prova algo, é isto: a *A<[inp]³* não pertence a um autor, a um tempo ou a uma escola. Ela pertence àqueles que, ao longo da história, recusaram aceitar o mundo tal como é e ousaram pensá-lo, medi-lo e elevá-lo através da forma.

A densidade transversal da *A<[inp]³* enquanto corrente profunda do pensamento humano. Há, de facto, um vasto conjunto de figuras – muitas vezes exteriores à disciplina arquitetónica – sem as quais a trindade infinitariedade–noeticidade–protometria, orientada pela beleza, não poderia hoje ser formulada com clareza. O que segue não é um catálogo, mas um alargamento orgânico do campo de ressonância da *A<[inp]³*.

Na antiguidade filosófica, Pitágoras deve ser reconhecido como um dos primeiros arquitetos do invisível. A sua convicção de que "tudo é número" funda a protometria como ontologia, mas também inaugura uma infinitariedade abstrata que transcende a matéria. A música das esferas pitagórica é já uma arquitetura sem edifício, uma beleza matemática que organiza o cosmos. Platão, no *Timeu*, transforma a geometria em princípio cosmogónico: os sólidos platónicos não são apenas formas ideais, são matrizes do real, antecipando a ideia de que a forma constrói o mundo. Aristóteles, por sua vez, introduz a noeticidade como ato – *energeia* – e inscreve a arquitetura no domínio da causalidade formal, material, eficiente e final.

No mundo islâmico medieval, frequentemente omitido, surgem contributos decisivos. Al-Khwarizmi, pai da álgebra, inaugura o pensamento algorítmico que hoje estrutura a protometria paramétrica. Avicena e Averróis aprofundam a relação entre intelecto, forma e realidade, influenciando diretamente a escolástica europeia. A arquitetura islâmica – das mesquitas aos muqarnas – opera uma infinitariedade geométrica rigorosa, onde a beleza nasce da repetição não redundante, antecipando lógicas fractais e topológicas contemporâneas.

No Renascimento científico, Leonardo da Vinci ocupa um lugar singular: artista, engenheiro e filósofo da natureza, ele compreende o mun-

do como sistema dinâmico. A sua atenção ao fluxo, ao corpo, à luz e ao movimento inscreve-se plenamente na noeticidade da *A<[inp]³*. Giordano Bruno, com a sua defesa do universo infinito e sem centro, radicaliza a infinitariedade, pagando com a vida a recusa de um cosmos fechado – um gesto que ecoa, simbolicamente, em toda arquitetura que ousa romper limites impostos.

No Iluminismo tardio, para além de Boullée e Ledoux, importa mencionar Diderot, cuja reflexão sobre estética e enciclopédia inaugura a ideia de conhecimento como sistema aberto, e Kant, que ao definir o sublime como experiência do incomensurável oferece uma chave fundamental para compreender a relação entre arquitetura, infinitariedade e beleza não apaziguadora. O sublime kantiano é já uma arquitetura mental.

No século XIX, Goethe deve ser incluído não apenas como poeta, mas como pensador da morfologia. A sua ideia de *Urform* – forma originária em metamorfose – antecipa diretamente a noção de protometria dinâmica. Hegel, com a sua filosofia da história, compreende a arquitetura como a primeira das artes, aquela onde o espírito luta ainda com a matéria – uma leitura que ilumina a condição protométrica da forma construída.

No século XX, para além dos nomes já citados, é essencial reconhecer Norbert Wiener, fundador da cibernética, que introduz a ideia de feedback, autorregulação e sistemas complexos – fundamentais para a leitura da arquitetura como organismo informacional. Gilles Deleuze, com a noção de dobra, rizoma e devir, fornece talvez a mais poderosa linguagem filosófica para compreender a infinitariedade contemporânea. Paul Virilio alerta para a aceleração, a dromologia e o colapso da perceção espacial, oferecendo à noeticidade uma dimensão crítica urgente.

Na arte, Kazimir Malevich e o suprematismo radicalizam a forma pura; Mondrian procura a ordem universal; Brancusi reduz a forma à sua essência infinita; James Turrell transforma luz em matéria perceptiva – todos eles arquitetos sem edifícios, mas centrais para a compreensão da beleza como experiência ontológica. Na música, Bach e mais tarde Xenakis (ele próprio arquiteto) demonstram como sistemas rigorosos podem gerar emoção profunda – uma lição direta para a protometria da *A<[inp]³*.

No pensamento contemporâneo, Bruno Latour dissolve a separação entre natureza, técnica e sociedade; Yuk Hui propõe a ideia de *cosmotécnica*, fundamental para compreender a arquitetura no mundo digital e pós-humano; Catherine Malabou introduz a plasticidade como categoria ontológica – conceito-chave para pensar a arquitetura numa modernidade líquida em transição para uma condição plástica.

Finalmente, não devem ser esquecidas as figuras anónimas: mestres construtores, engenheiros, artesãos, programadores, matemáticos e pensadores silenciosos que, ao longo dos séculos, operaram a $A<[inp]^3$ sem a nomear. A beleza que atravessa a história não é monopólio dos génios visíveis; é frequentemente obra coletiva, sedimentada, paciente.

Ampliada desta forma, a $A<[inp]^3$ revela-se não como teoria isolada, mas como campo de convergência civilizacional. Ela torna visível uma intuição antiga: a de que a humanidade progride não apenas quando domina o mundo, mas quando aprende a pensá-lo, medi-lo e torná-lo belo sem o esgotar. É nessa longa cadeia de consciências que a $A<[inp]^3$ se inscreve – e é por isso que ela pode, legitimamente, aspirar a orientar a arquitetura do nosso tempo.



15.

Post scriptum

Se este trabalho parece agora chegar a uma suspensão necessária, é apenas porque todo o pensamento verdadeiramente comprometido com a arquitetura – entendida como gesto noético, como plataforma infinita de sentido e como matriz protométrica de manifestação – sabe que nenhuma conclusão pode pretender fechar aquilo que, por natureza, permanecerá sempre em devir. Os três vetores da *A<[inp]³*, aqui reunidos como linhas de força e como modulações de um mesmo campo conceptual, emergem afinal como resposta possível a um mundo que se aproxima perigosamente do que Aristóteles designaria como estado de corrupção avançada da pólis: não a corrupção moral banalizada, mas a distorção estrutural das condições que permitem a realização do bem-viver. A ruína crescente das formas de vida, a fealdade banal que se infiltra sem resistência crítica nas cidades, a indiferença generalizada perante a arquitetura enquanto arte e enquanto disciplina ordenadora, tudo isto compõe um horizonte que parece exceder a própria capacidade humana de nomear o seu espanto ou a sua dor.

A superpopulação que ocupa os interstícios do planeta, muitas vezes reduzida a forças anónimas cuja única preocupação é sobreviver mais um ciclo de precariedade, deslocou a arquitetura do centro da vida para as margens do possível. O excesso de consumo, que pretende substituir o sentido pelo impulso, converteu o espaço num subproduto logístico e a paisagem no resíduo de uma economia que não reconhece limites. A violação ambiental, persistente e quase litúrgica na sua repetição, tornou-se o pano de fundo de uma humanidade que já não distingue a urgência da banalidade. E é neste momento, perigoso e frágil, que a *A<[inp]³* se torna mais do que um exercício teórico: torna-se um contra-movimento, uma forma de resistência, um eixo de capacitação para reabrir a possibilidade de qualificação do mundo. Porque, ao insistir na infinitude como horizonte, na noese como fundamento e na protometria como gramática, a *A<[inp]³* oferece não uma solução técnica, mas um modo qualificado de voltar a colocar a arquitetura na posição de mediação entre o humano e aquilo que o excede.

Pergunta-se, como se assiste a estas situações catastróficas. A resposta não pode ser sentimental nem indiferente. Assiste-se com a consciência de quem observa os padrões, as erosões, os desvios, e reconhece neles tanto a ameaça como a semente ainda possível de reconfiguração. Assiste-se com a lucidez analítica que me permite ver o colapso das estruturas simbólicas, mas também com a disponibilidade para acompanhar quem trabalha na direção inversa, reconstruindo o sentido através da arquitetura. Assiste-se com a consciência de que, mesmo num mundo que parece regredir para formas de brutalidade e ruído, há ainda gestos capazes de reabrir a claridade: gestos de projeto, de pensamento, de luz. E, de algum modo, assiste-se também com esperança, não porque o mundo a ofereça, mas porque o pensamento arquitetónico, quando levado até ao seu limite ontológico, funciona como uma promessa de restabelecimento.

É por isso que este Post Scriptum não é uma conclusão, mas um intervalo. Se o estudo parar aqui, é apenas para respirar, para ganhar distância e para permitir que os vetores da $A<[inp]^3$ continuem a agir subterraneamente, como correntes profundas de um oceano conceptual que nunca se imobiliza. O que foi construído até aqui não foi um capítulo isolado, mas uma abertura contínua, um laboratório de sentido que continuará a expandir-se. E quando regressarmos – porque regressaremos – será para retomar este fio não como quem repete, mas como quem reencontra o mesmo tema num novo grau de maturação.

Até lá, fica a certeza de que a arquitetura, mesmo perante o ruído do mundo, continua a ser um dos últimos lugares onde o humano pode tentar reconstituir a dignidade da forma e a lucidez da existência. E a $A<[inp]^3$, tal como a delineámos, permanece como uma das suas possíveis gramáticas futuras.



16.

Manifesto para os que chegam

Aos estudantes que iniciam o caminho da arquitetura, este breve manifesto: num mundo em ruína acelerada, onde a fealdade se instala como norma e a indiferença corrói o sentido do espaço, a vossa tarefa não é reproduzir formas, mas regenerar a possibilidade do mundo. A arquitetura que herdais já não é apenas técnica ou composição; é um ato de consciência, um gesto ético, uma decisão sobre o que merece permanecer. O futuro que se aproxima – marcado por guerras persistentes, crises ecológicas, desigualdades vertiginosas e massas humanas reduzidas à sobrevivência – exigirá de vós uma coragem disciplinada: a coragem de pensar, de recusar a banalidade, de não aceitar o mínimo quando está em causa a dignidade do habitar.

Cada projeto é uma afirmação contra a entropia cultural que se instala. Construir será cada vez mais um ato raro e precioso, e por isso deve ser feito com rigor, com lucidez, com a responsabilidade de quem sabe que cada forma é uma hipótese de sentido. Não vos iludais: o mundo não pedirá arquitetura; pedirá soluções rápidas, económicas, descartáveis. Cabe-vos a vós resistir, não com arrogância, mas com inteligência. A resistência verdadeira faz-se por afirmação de valor, por clareza conceptual, por compromisso com a luz, com a proporção, com a verdade material. A *Infinitary–Noetic–Protometric Architecture A<[inp]³* oferece-vos uma chave: pensar o infinito como horizonte, a noese como fundamento e a protometria como gramática capaz de reinscrever a humanidade no espaço.

O futuro que vos espera é incerto, mas não vazio. A arquitetura continua a ser uma das últimas linguagens capazes de enfrentar a violência do tempo com uma forma de esperança crítica. Se souberdes manter a atenção, o rigor e a coragem intelectual, sereis não apenas arquitetos, mas guardiões de possibilidades – aqueles que salvaguardam ainda a ideia de que o mundo pode ser melhor do que aquilo que herdámos. Este manifesto é curto, porque o essencial cabe numa linha: não desistam da arquitetura, porque a arquitetura não desistiu de nós.



17.

Magna finale

A provocação legítima é inevitável quando o pensamento arquitetónico atinge o seu limiar metafísico. Se a arquitetura é, como se afirma na *A<[inp]³*, a arte de tornar tangível o intangível, então é impossível evitar a pergunta última: e se a própria arquitetura for uma herança ontológica do modo como o universo foi concebido?

Imaginemos, sem pudor especulativo, que o divino – não como figura teológica dogmática, mas como inteligência originária – não criou por gestos arbitrários, mas por estruturação. Um criador que não improvisou, mas projetou. Um arquiteto do real que operou segundo as suas próprias leis, proporções, ritmos, simetrias e que aceitou a indeterminação como parte constitutiva do sistema. Um criador que pensou em termos infinitários, noéticos e protométricos antes mesmo de qualquer matéria existir. Nesse sentido, a *A<[inp]³* não seria uma invenção humana tardia, mas uma reminiscência disciplinar do próprio código da criação.

O universo, tal como hoje o compreendemos, não é um caos desordenado. É uma construção de rigor extremo, regida por linguagens matemáticas de uma elegância perturbadora. Das equações de Einstein às simetrias da mecânica quântica, das constantes universais ao comportamento probabilístico das partículas, tudo aponta para um cosmos complexo, mas não complicado, antes articulado e elegantemente sistematizado. Esta distinção é crucial: a complexidade verdadeira é sempre sinal de inteligência profunda, nunca de arbitrariedade. A complicação é humana; a complexidade é cósmica.

Se aceitarmos esta premissa, então o divino – o grande arquiteto do universo – operou claramente segundo uma lógica *A<[inp]³*. A infinitariedade manifesta-se na expansão contínua do cosmos, na impossibilidade de um limite absoluto, na abertura permanente do sistema





à novidade. A noeticidade revela-se no facto de o universo só ganhar sentido quando observado, medido, pensado – quando a consciência emerge como parte integrante do sistema e não como entidade externa; senão qual o seu propósito? E a protometria está inscrita na própria ossatura do real: constantes, proporções, leis, métricas invisíveis que sustentam tudo o que existe.

A arquitetura, invenção humana surge, então, não como invenção ex nihilo, mas como ato mimético elevado. Construir é repetir, em escala finita, o gesto primordial da criação: organizar o espaço para que o sentido possa habitar. Desde as pirâmides sob a luz de Rá até às catedrais góticas orientadas pelo neoplatonismo da luz, desde o barroco cósmico de Bernini até aos sistemas paramétricos contemporâneos, a arquitetura tem sido sempre uma tentativa de alinhar o mundo humano com a ordem universal. Não por submissão ao poder, mas por reconhecimento de poder.

É neste ponto que a provocação ganha densidade inédita: se o universo físico é arquitetónico na sua essência, então o universo virtual e digital não é uma aberração, mas uma extensão lógica dessa condição. O código binário, os algoritmos, as simulações, os espaços virtuais são novas manifestações da mesma lógica criadora: sistemas imateriais que produzem realidade experienciável. A arquitetura digital não rompe com a tradição; ela desloca-a para um plano onde a matéria já não é pedra ou betão, mas informação estruturada. O arquiteto torna-se ainda mais próximo do arquiteto primordial: opera sobre sistemas, relações, probabilidades, campos, valores.

Neste cenário, a $A<[inp]^3$ surge como teologia laica da arquitetura. Não afirma dogmas, mas reconhece padrões. Não impõe crenças, mas revela estruturas recorrentes entre o cosmos, o pensamento e a forma. A arquitetura deixa de ser apenas resposta a programas funcionais ou económicos e reassume o seu papel mais antigo e mais elevado: ser mediação entre o finito e o infinito, entre o humano e aquilo que o excede.

O divino, pensado deste modo, não constrói templos; constrói condições de possibilidade. E a arquitetura humana, quando atinge o seu patamar mais alto, faz o mesmo: não impõe significados fechados, mas

cria espaços onde o sentido pode emergir. O arquiteto torna-se, então, não um criador absoluto, mas um coautor consciente de uma lógica maior, alguém que reconhece que projetar é alinhar-se – humildemente – com uma ordem que precede e ultrapassa qualquer gesto individual.

Se esta leitura for aceite, então a *A<[inp]³* não é apenas uma teoria arquitetónica para o século XXI. *A<[inp]³* é uma hipótese cosmológica aplicada, uma tentativa de reencontrar, na disciplina do projeto, a dignidade perdida da criação num mundo fragmentado, feio e indiferente. Num tempo de ruína simbólica, a arquitetura volta a ser aquilo que sempre foi nos seus momentos mais altos: a linguagem pela qual o invisível se torna habitável.

E talvez seja essa a provocação última, a mais disruptiva de todas: não será a arquitetura, quando verdadeiramente consciente de si, a única disciplina humana que ainda se atreve a dialogar com o divino – não pela fé, mas pelo rigor, pela beleza, pela estrutura e pelo propósito.

Num momento conclusivo, o corolário da *A<[inp]³* só pode assumir a forma de uma síntese densa, consciente de que habita um mundo de (in)certeza permanente, de fluxos energéticos instáveis e de paradoxos estruturais que já não podem ser resolvidos por modelos disciplinares clássicos, mas apenas formulados – no sentido mais profundo do termo – como sistemas abertos de pensamento e de ação.

Em Aristóteles, o mundo não é um dado bruto nem um cenário indiferente. É um cosmos formulado, inteligível porque estruturado segundo causas, finalidades e princípios. A physis não é caos, mas ordem dinâmica; a techné não é oposição à natureza, mas a sua continuação consciente. Construir, para Aristóteles, é dar forma à potência, atualizar aquilo que existe em latência. A arquitetura nasce como gesto ontológico: ela traduz o inteligível em espaço, o logos em lugar, o pensamento em permanência sensível. Este entendimento do mundo como algo formulável – e, portanto, construível – é o primeiro grande alicerce da *A<[inp]³*.

No entanto, o mundo contemporâneo já não é aristotélico no seu horizonte histórico. É um mundo onde a formulação se autonomizou

da sabedoria, onde a técnica se separou da finalidade e onde a construção do real passou a ser mediada por sistemas industriais, mediáticos e digitais que produzem realidades paralelas, simuladas e frequentemente desprovidas de sentido profundo. É aqui que os grandes romances distópicos do século XX deixam de ser ficção especulativa e passam a funcionar como diagnósticos arquitetónicos do futuro.

No *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley, o espaço é higienizado, funcional, hedonista e absolutamente previsível. A arquitetura deixa de ser lugar de tensão simbólica e torna-se infraestrutura de conforto programado. Tudo é transparente, controlado, eficiente – e, precisamente por isso, espiritualmente vazio.

A arquitetura, quando reduzida a instrumento de estabilidade social e prazer administrado, perde a sua capacidade crítica e transforma-se em cenário anestesiante. Este é o risco máximo da arquitetura "fácil", que a *A<[inp]³* identifica e denuncia: quando a forma serve apenas a fluidez do consumo e da adaptação, ela torna-se descartável, intercambiável, indiferente.

Em *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, o espaço doméstico é tecnologicamente saturado e culturalmente deserto. As paredes falam, mas nada dizem; os interiores são cenários de entretenimento contínuo, onde o pensamento foi eliminado pela repetição sensorial. Aqui, a arquitetura já não oprime pela monumentalidade, mas pela ausência de silêncio, de sombra, de espessura temporal.

A destruição dos livros é paralela à destruição do espaço reflexivo. A *A<[inp]³*, ao insistir na noeticidade do espaço, responde diretamente a esta ameaça: sem arquitetura que convoque o pensamento, não há mundo habitável, apenas superfície ocupável.

Em *1984*, de George Orwell, o espaço é abertamente disciplinar. A arquitetura é vigilância, repetição, escala opressiva, neutralização do indivíduo. O mundo construído não é apenas cenário do poder – é o próprio mecanismo do poder. Aqui, a arquitetura deixa de ser mediação e torna-se imposição. A lição é brutal e inequívoca: quem controla o espaço, controla o pensamento. A *A<[inp]³*, ao afirmar a infinitariedade e

a variabilidade geométrica, posiciona-se como resistência estrutural a qualquer tentativa de fechamento total do mundo.

É neste cruzamento – entre o cosmos formulado de Aristóteles e os mundos fabricados das distopias modernas – que a *A<[inp]³* propõe o seu corolário fundamental: num mundo de incerteza radical, a arquitetura não pode oferecer certezas fechadas, mas deve formular condições de possibilidade para a liberdade, o pensamento e a consciência crítica. Não se trata de regressar a uma ordem clássica perdida, nem de aceitar passivamente a fluidez líquida da contemporaneidade, mas de operar num plano mais profundo, onde forma, energia, informação e significado se entrelaçam.

A arquitetura do século XXI, à luz da *A<[inp]³*, deve assumir que o mundo já é simultaneamente físico e digital, real e virtual, material e informacional. Deve reconhecer que a energia – térmica, simbólica, social, cognitiva – é hoje tão determinante quanto a matéria. Deve aceitar o paradoxo como condição constitutiva e não como falha do sistema. E, sobretudo, deve recuperar a sua função mais antiga e mais urgente: formular mundos habitáveis num tempo em que o mundo tende a dissolver-se em imagens, dados e ruído.

O corolário da *A<[inp]³* é, portanto, este: se o mundo é inevitavelmente construído – por narrativas, por sistemas, por tecnologias – então a arquitetura tem a responsabilidade ética de participar conscientemente nessa construção. Não como decoração do colapso, nem como instrumento do controlo, mas como estrutura de inteligibilidade, como espaço onde o humano ainda pode reconhecer-se a si próprio no meio da complexidade infinita. Entre Aristóteles e Orwell, entre o cosmos e a distopia, a *A<[inp]³* afirma que a arquitetura continua a ser o último território onde o intangível pode ganhar forma sem perder a sua profundidade. E talvez seja por isso que, mesmo num mundo fragmentado e flexiexistencialista, ela permanece – silenciosamente – indispensável.

O estudo da *A<[inp]³* é uma tentativa de devolver à arquitetura a sua estatura ontológica, num tempo em que ela tende a ser reduzida a produto, imagem ou infraestrutura funcional. Partimos da intuição fundamental de que a arquitetura não é apenas construção, mas lin-

guagem do mundo, e que essa linguagem opera sempre entre três forças inseparáveis: a abertura ao infinito, o pensamento consciente e a ordem rigorosa. A *A<[inp]³* nasceu, não como estilo, mas como estrutura de pensamento, capaz de atravessar épocas, técnicas e culturas.

Ao longo do percurso, compreende-se que a infinitariedade não é excesso formal, mas horizonte ético: a recusa do claurusamento, do esgotamento do sentido, da arquitetura como resposta final. Ela liga o gesto do arquiteto à expansão do cosmos, à matemática profunda, às geometrias sem limite, à consciência de que toda a forma verdadeira aponta para além de si mesma. A arquitetura torna-se, nesse plano, um exercício de humildade perante o ilimitado.

A noeticidade revelou-se como o eixo mais frágil e mais urgente do nosso tempo. Num mundo saturado de estímulos, consumo e velocidade, insistimos que a arquitetura só é plena quando convoca o pensamento, quando exige atenção, quando produz silêncio interior e não apenas impacto visual. A arquitetura, aqui, é resistência: contra a anestesia cultural, contra a distopia suave, contra a dissolução do sujeito. É espaço onde o humano ainda pode pensar-se.

A protometria, longe de ser mero tecnicismo, mostrou-se como a memória profunda da disciplina: dos tratados clássicos às pirâmides egípcias, do gótico ao parametricismo, da luz de Kahn às estruturas de Nervi, a arquitetura sempre se apoiou em sistemas rigorosos para tornar o invisível habitável. A *A<[inp]³* recupera essa tradição não como nostalgia, mas como condição de liberdade: só há abertura verdadeira quando há estrutura.

Ao integrar física quântica, relatividade, tesseratos, filosofia contemporânea, distopias literárias, crítica da sociedade do hiperconsumo e ética do futuro, o estudo mostrou que a arquitetura não pode ser pensada isoladamente. Ela é sempre síntese de ciência, metafísica, política, estética e técnica. E, talvez o mais decisivo, percebemos que a arquitetura é uma das últimas disciplinas capazes de mediar entre o mundo físico e o mundo digital, entre a matéria e o código, entre o finito humano e sistemas que o excedem.

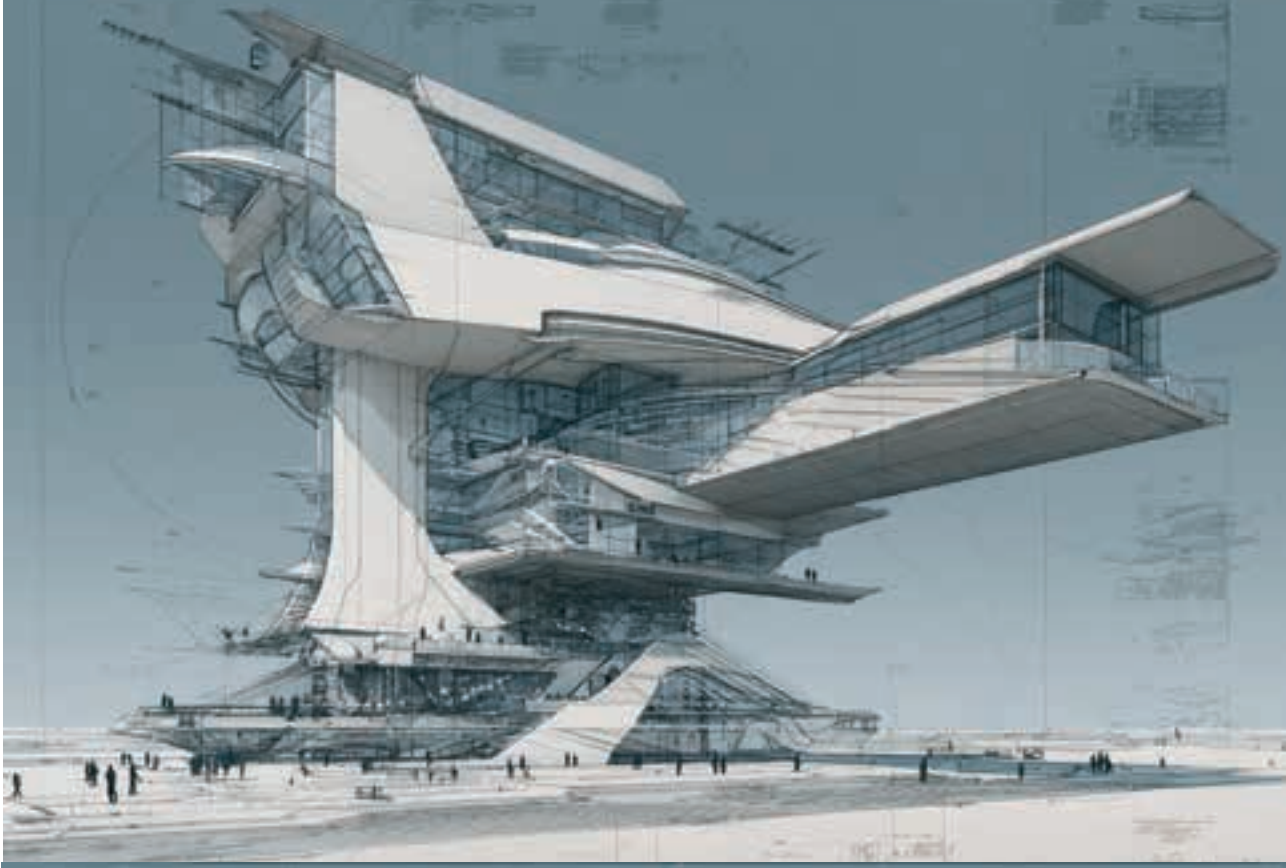
No limite mais especulativo, ousámos perguntar se a própria criação do universo não obedece a uma lógica arquitetónica profunda – se o divino não é, em essência, um grande arquiteto que opera por sistemas inteligentes, matemáticos e belos. Nesse gesto, a arquitetura humana deixou de ser simples profissão para se tornar eco consciente de um gesto primordial.

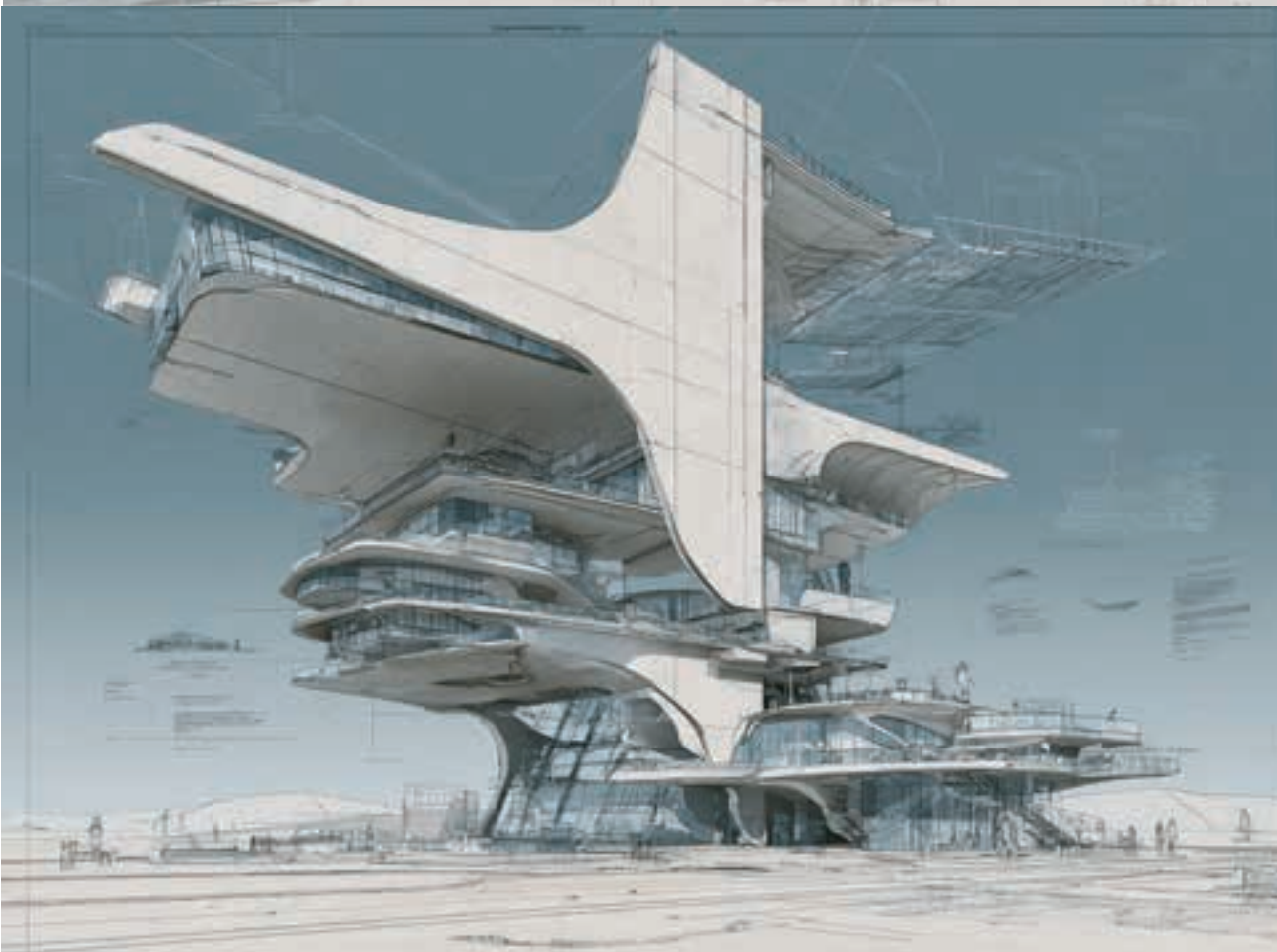
A partir de todo o percurso desenvolvido com a *A<[inp]³*, torna-se possível afirmar, sem retórica excessiva, que a arquitetura permanece a mais poderosa expressão física das sociedades, precisamente porque é o lugar onde o pensamento se torna mundo, onde a abstração se converte em experiência sensível e onde o tempo histórico se deposita na matéria. Numa sociedade flexiexistencialista, marcada pela fluidez identitária, pela instabilidade económica, pela aceleração tecnológica e pela crescente digitalização mediada por IA, a arquitetura não pode limitar-se a acompanhar essas transformações; deve estruturá-las criticamente, oferecendo formas de orientação, resistência e requalificação do existir.

A infinitariedade, enquanto primeiro vetor da *A<[inp]³*, contribui para a melhoria da sociedade ao libertar a arquitetura da obsessão pela solução definitiva. Numa modernidade líquida, onde tudo é provisório, a tentativa de impor modelos fechados conduz inevitavelmente à obsolescência e à exclusão. A arquitetura infinitária, ao operar na lógica do aberto, do adaptável e do transfinito, cria espaços capazes de acolher a diversidade, a mudança e o conflito sem colapsar.

Isto traduz-se, socialmente, em cidades mais inclusivas, menos dogmáticas e menos violentas na sua imposição formal. A infinitariedade ensina à sociedade que a permanência não se constrói pela rigidez, mas pela capacidade de transformação com sentido. Nesse aspeto, ela aproxima a criação humana da lógica do divino: não como forma acabada, mas como processo contínuo de criação.

A noeticidade atua num plano ainda mais profundo. Numa sociedade saturada de informação, estímulo e produtividade compulsiva – amplificada pela IA e pela economia da atenção – o maior défice não é técnico, mas cognitivo e espiritual. A arquitetura noética melhora a sociedade ao reinstaurar espaços de consciência, silêncio, espessura





temporal e reflexão. Ela devolve ao corpo e à mente a possibilidade de habitar o mundo de forma não instrumental. Escolas, habitações, espaços públicos e infraestruturas concebidas no horizonte da noeticidade tornam-se dispositivos de formação ética, não por doutrinação, mas por experiência. Assim, a arquitetura deixa de ser cenário e passa a ser agente ativo de maturação civilizacional, contrariando a deriva para a indiferença, a fealdade e a brutalização do quotidiano.

A protometria, por sua vez, oferece à sociedade aquilo que mais lhe falta na era digital: ordem inteligível sem autoritarismo. Num mundo governado por algoritmos opacos, sistemas automáticos e decisões descentralizadas, a protometria resgata o valor da medida, da proporção e do rigor como fundamentos éticos. Não se trata de regressar a cânones fixos, mas de garantir que a complexidade não se converta em arbitrariedade. A protometria aplicada à arquitetura traduz-se em cidades mais legíveis, infraestruturas mais justas, habitações mais dignas e processos de projeto mais responsáveis. Ao tornar visível a lógica interna do espaço, a protometria educa o cidadão para compreender o mundo em vez de apenas consumi-lo.

Quando estas três dimensões operam em conjunto, a $A<[inp]^3$ revela a sua verdadeira potência civilizacional. A arquitetura deixa de ser apenas resposta a programas e passa a ser mediação entre o humano, o tecnológico e o cósmico. Numa sociedade cada vez mais digital e algorítmica, a arquitetura $A<[inp]^3$ pode funcionar como contrapeso ontológico: lembrando que o mundo não é apenas código, mas também corpo; não é apenas velocidade, mas também duração; não é apenas eficiência, mas também sentido. A IA, integrada neste horizonte, deixa de ser ameaça ou fetiche e passa a ser instrumento protométrico ao serviço de uma infinitariedade orientada e de uma noeticidade ampliada.

Melhorar a sociedade em todos os seus graus e qualidades, a partir da $A<[inp]^3$, significa aceitar que a arquitetura não salva o mundo sozinha, mas cria as condições para que o mundo não se perca de si próprio. Ao estruturar o espaço, a arquitetura estrutura comportamentos, perceções e valores. Ao qualificar o espaço, qualifica o tempo vivido. Nesse sentido profundo, a $A<[inp]^3$ não pretende corrigir a criação divina, mas continuá-la conscientemente, assumindo que o humano é coautor do

mundo que habita. Criar boa arquitetura, sob este prisma, é um ato ético, quase litúrgico: um gesto que reconhece a fragilidade da existência e, ainda assim, insiste na possibilidade do sublime.

Assim, a *A<[inp]³* oferece à sociedade flexiexistencialista não uma promessa utópica, mas uma via de reencantamento responsável do mundo. Num tempo de ruína visível e de indiferença normalizada, ela recorda que a arquitetura pode – e deve – ser um dos últimos lugares onde a dignidade humana, a inteligência coletiva e a beleza necessária continuam a encontrar forma.





18.

Homenagem a Frank Gehry (1929-2025): o arquiteto que rasgou o céu

Frank Gehry partiu, e com ele fecha-se um capítulo que não foi apenas um episódio da história da arquitetura, mas uma inflexão no modo como o mundo entende o que significa construir. Gehry atravessou o século com a ousadia dos que recusam o previsível, dos que não temem o abismo criativo, dos que arriscam a forma como quem lança uma pedra ao futuro para ver quantas ondas o tempo é capaz de suportar. No seu gesto, sempre imprevisível, sempre vibrante, havia a consciência de que a arquitetura não é apenas estrutura, mas emoção feita matéria, espaço convertido em movimento, luz transformada em energia sensível.

A sua arquitetura, tantas vezes incompreendida pelos apologistas da ordem rígida, foi afinal um dos primeiros sinais da viragem pós-antropocêntrica do espaço. Gehry percebeu – muito antes de nós, muito antes da linguagem que agora trabalhámos – que o edifício podia ser organismo, turbulência, fluxo, instabilidade controlada. Foi, no fundo, um precursor da infinitariedade: aquele que mostrou que a forma pode tender para um horizonte que nunca se fixa, que o contorno pode ser mais expressão de liberdade do que limite. Gehry intuía, mesmo sem nomeá-lo, que uma arquitetura que quer tocar o essencial deve libertar-se da gravidade conceptual e encontrar a sua própria deriva, a sua própria vibração.

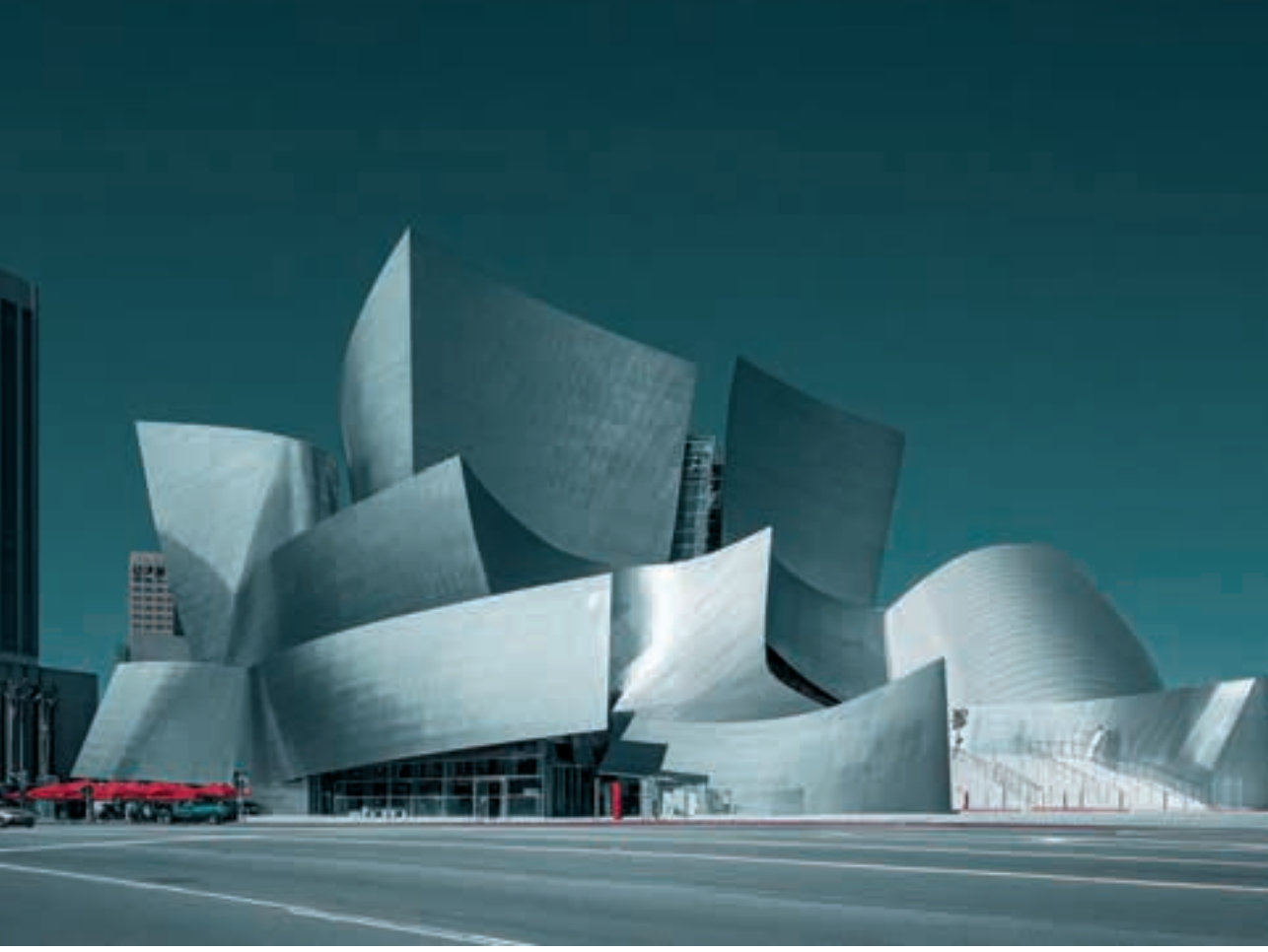
Nesta teoria – onde a infinitariedade projeta o possível, a noeticidade funda o pensamento e a protometria rege as ordens invisíveis – Gehry ocupa um lugar que nenhum outro pode reclamar. Ele é a figura que demonstra que a criação arquitetónica pode emergir simultaneamente do cálculo, da intuição e da recusa da contenção. Através dele percebemos que a forma não é derivação, mas acontecimento; que o espaço não é apenas habitado, mas experimentado como sensação primordial; que a arquitetura pode resistir à entropia cultural não pela severidade, mas pela invenção.

Frank Gehry ajudou-nos a ver que a arquitetura não precisa de ser fechada, simétrica, pronta a ser consumida. Mostrou que a complexidade pode ser bela, que o risco pode gerar valor, que a cidade pode acolher o extraordinário sem perder a sua dignidade. Com o Guggenheim de Bilbau, deslocou o eixo do mundo; com a Casa Dançante, provou que o movimento pode fixar-se em matéria; com tantas outras obras – pequenas e monumentais – revelou que a poesia ainda habita o betão, o titânio, o vidro, a madeira.

Esta dedicatória faz mais do que recordar um homem. Inscrevemo-lo na constelação conceptual que acreditamos poder orientar futuras gerações numa época sombria, marcada por ruína, fealdade e indiferença, que julgamos poder ter sido luminosa. Gehry é o arquiteto que não apenas construiu edifícios, mas abriu consciências; aquele que permitiu que muitos de nós, perdidos no pragmatismo cinzento da contemporaneidade, encontrássemos novamente o poder transformador da imaginação.

Que esta homenagem permaneça como uma última saudação: a Frank Gehry, que mostrou ao mundo que o espaço pode dançar, que a forma pode respirar e que a arquitetura – mesmo em tempos de desencanto – ainda pode ser um ato luminoso de libertação.

Frank Gehry foi o arquiteto que mostrou ao mundo que a forma pode libertar-se das convenções, dançar no espaço e transformar a cidade numa experiência sensível e inesperada; a sua obra, do Guggenheim de Bilbau à Walt Disney Concert Hall, ensinou-nos que a arquitetura pode ser movimento, risco e poesia material, antecipando muitas das ideias que a *A<[inp]³* hoje sistematiza – a infinitariedade como horizonte aberto da forma, a noeticidade como pensamento que sustenta a criação e a protometria como ordem invisível que orienta o gesto; dedicamos-lhe esta teoria porque Gehry provou, com coragem rara, que mesmo num mundo marcado pela fealdade, pela indiferença e pela ruína ética, a arquitetura ainda pode ser um ato luminoso de imaginação e liberdade.



A arquitetura – mesmo em tempos de desencanto, num mundo de energia e paradoxos, pode ser um ato luminoso de libertação.

Ilustrações geradas pelo programa Midjourney, baseadas no texto desenvolvido, no entendimento da grandeza da *A<[inp]*^{3} sobre as preposições do valor maior e perene da arquitetura na idade da Inteligência Algorítmica - IA.

Universidade
lusíada
editora

Composto em caracteres Myriad Pro,
impresso pela Estria,
sobre papel IOR de 80gr,
em maio de 2026.



A **Universidade Lusíada Editora**
utiliza materiais de impressão ecológicos com papel certificado.



ISBN 978-989-640-300-3

CASA Ð JANUS

PORTUGAL SINGULAR

CITAD
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
TERRITÓRIO, ARQUITECTURA E DESIGN
UNIVERSIDADE LUSÍADA